

M 2023



O Repórter Viandante

AUTOFICÇÃO GRÁFICA SOBRE A PRÁTICA DE CAMINHAR

Pedro Teles Lameiras de Sá Gil

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA

À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM

ARTES PLÁSTICAS - DESENHO

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

O Repórter Viandante

Autoficção gráfica sobre a prática de caminhar
Volume I

Pedro Teles Lameiras de Sá Gil

Dissertação para obtenção do grau de Mestrado

Orientador: Paulo Luís Ferreira de Almeida

Porto, 2023

Agradecimentos

Quero agradecer em primeiro lugar, ao meu orientador, Paulo Luís Almeida que me guiou, acompanhou e fez parte deste caminho de crescimento pessoal, intelectual e racional e que culminou na conceção deste documento e projeto final.

Gostaria também de agradecer aos meus pais, que insistiram comigo em fazer este Mestrado e que tanto me apoiaram e me deram confiança para terminá-lo.

Quero também agradecer a todos os meus amigos e família que estiveram cá para me ouvir nos momentos em que as dificuldades deste percurso se sentiram de forma mais intensa, em específico, à Sofia Moço Novo, ao Miguel Curval, à Beatriz Sarmento, ao Tomás Bessa, à Lúcia Fernandes, ao João Parente e à minha avó.

Devo agradecer ao meu psicólogo Tiago Gama, que me acompanhou nos piores e melhores momentos do último ano deste percurso.

Obrigado a quem acreditou em mim, mais ou menos intensamente, a quem me ajudou de alguma e qualquer maneira e a quem parecia não acreditar, mas no fundo, me ajudou a progredir e a seguir em frente.

Quero agradecer por último, aos sonhadores, aos que se perdem e caminham sem um destino e o fazem para exercitar o corpo e a mente, falando e passando tempo consigo mesmos num rebuliço incessante entre o raciocínio e os sentidos, para poder tirar proveito e reinventar a vida da melhor forma, vendo a beleza que há nela.

RESUMO: O “Repórter Viandante” é um projeto de investigação que procura desenvolver um método de construção narrativa aplicado à banda desenhada. O método relaciona três vértices de um fazer narrativo que se materializa como desenho: a experiência de caminhar e derivar pela cidade; a metacaminhada, que reconstrói a experiência anterior em diários e pequenos fragmentos narrativos; e a autoficção, que recombina fragmentos das vivências reais com pequenas ficções.

A caminhada foi a ação catalisadora do trabalho que surgiu pela necessidade de deriva durante o segundo confinamento, e foi objeto de investigação através da experiência e dos sentidos associando-se à prática situacionista da psicogeografia. Os estímulos recolhidos dessa ação, no espaço social, físico, pessoal e coletivo, da cidade envolvente são captados de diversas formas: enquanto registos fotográficos, apontamentos, rabiscos, notas ou pensamentos.

A partir do levantamento destes elementos, o método projetual desenrola-se sobre o seu segundo eixo, as metacaminhadas: a produção de um pensamento autoral que se desdobra de uma forma casuística, relacionando características de géneros de banda desenhada como as *metacomics* (bandas desenhadas que falam sobre a natureza da própria narrativa em si), o documentário, o autobiográfico e as diferentes fórmulas técnicas e materiais que o meio do desenho oferece.

A última instância da construção narrativa reflete sobre a condição de autoria e narrador, recorrendo ao processo de autoficção. Ao desdobrar a identidade autoral e autobiográfica pelo campo da ficção, cria-se uma bolha dentro da qual essa identidade é protegida por um efeito especulativo entre o que efetivamente aconteceu e é recontado e o que é (re)encenado. O espaço que a autoficção oferece, permite obter desse modo, a ocorrência de certas ações, que seriam impossíveis de concretizar.

Palavras-chave

Desenho; Caminhar; Narrativas gráficas; Autoficção; Metacomics

ABSTRACT: The “wandering reporter” is an investigation project developed to search a narrative construction method applied to comics. The method relates three instances of a narrative doing which materializes as drawing: the experience of walking and wandering through the city; the metawalk, that reconstructs the previous experience in diaries and small narrative fragments; and the autofiction, that recombine fragments of real-life experiences with small fictions.

The walking was the catalyst action of the work, which appeared because of the necessity of wander, in the second lockdown and was an investigation object which was based on its experience and the senses, relating to the situationist practice of psychogeography. The collected stimulus in that action, in the social, physical, personal and collective space of the city are recollected by diverse means such as photography, sketches, notes or ideas.

Starting from that elements, the project method develops within a second phase, the metawalks: the production of an authoral thinking which unfolds in a casuistic form, relating characteristics of different comic genres such as metacomics (comics that talk about their own narrative nature), documentaries, autobiographies and different technical and material formulae that the drawing medium offers.

The last stage of the narrative construction reflects about the condition of the author and narrator, using the process of autofiction.

By unfolding the authoral and autobiographical identity through the fictional field, it edcreates a bubble, within itself that identity is protected by a speculative effect between what really happened and what's retold and reenacted. The space that autofiction in that way, offers solutions of certain actions to happen, which would be impossible to materialize.

Keywords

Walking; Visual Narratives; Autofiction; «Meta»

ÍNDICE

I Página de rosto	2
II Agradecimentos	3
III Resumo / Abstract	5/6
IV Introdução	10
V Caminhar para desenhar/Desenhar para caminhar – do interior para o exterior / do exterior para o interior	13
1.1) Uma Introdução sobre a Deriva – O que é? Para que serve?	
1.2) A deriva na cidade – Breves notas sobre a caminhada enquanto prática espacial	
1.3) Caminhar para desenhar – Exploração fenomenológica do método projetual a partir do andar	
1.4) O exemplo Situacionista na cidade – Intervenções através da deriva e psicogeografia	
1.5) O uso ativo e passivo do espaço, através da sua representação	
VI A Meta-Caminhada: Uma segunda camada de pensamento	33
2.1) Caminhos da mente e do papel (Escrever = andar = pensar = desenhar) – O espaço mental e físico	
2.2) O guião gráfico na construção das paisagens e de <i>metacomics</i>	
2.3) A metalinguagem ontológica do desenho	
2.4) A criação das “Meta caminhadas” e a casuística do desenho em narrativas gráficas	
2.5) <i>Metacomics</i> e as diferentes soluções da ficção metanarrativa	
VII A autoficção	58
3.1) A ficção a nível formal e discursivo na banda desenhada	
3.2) Os <i>meta-diaries</i> e os limites do género autobiográfico	
3.3) Autoficção: A ambiguidade da identidade autoral e o caso de Joseph Beuys	
3.4) A narrativa autofictícia expandida através do espaço expositivo	
3.5) «O repórter viandante – Caminhos de um Mestrado» e Conclusões finais	

VIII Conclusões	80
IX Bibliografia / Webgrafia	83
X Índice de imagens	86

INTRODUÇÃO

O propósito deste relatório é fazer uma revisão reflexiva sobre o método de produção gráfica expondo o corpo de trabalho desenvolvido no projeto «O Repórter Viandante», realizado durante o percurso de Mestrado de Artes Plásticas - Desenho.

Este projeto teve por base um método de investigação baseado na prática, que envolveu a criação de histórias biográficas e autoficcionais que têm o espaço urbano como enquadramento, através de soluções oferecidas pela banda desenhada.

O relatório desenvolveu-se sobre três eixos, organizados pelos capítulos correspondentes: as caminhadas, as metacaminhadas e a autoficção. Cada um dos capítulos responderá às seguintes questões orientadoras:

“De que forma consegue a prática de caminhar originar histórias?”

“Como construir uma paisagem enquanto narrativa gráfica passando da experiência vivida para a sua representação?”

“Como poderá ser alterada a perceção e a realidade narrativa das caminhadas a partir da autoficção?”

Caminhar foi a ação inicial do método desenvolvido neste projeto, funcionando como um meio inicialmente recreativo, tornou-se um veículo para gerar um pensamento sobre e a partir do espaço social da cidade.

O espaço coletivo urbano gerou estímulos de vários tipos, ao percorrê-lo com uma atenção livre e pensamento relacional. Toda essa informação foi escolhida e organizada posteriormente sob a forma de narrativas visuais.

A partir de fotografias retiradas durante os percursos, a maioria das caminhadas eram desenhadas posteriormente e resumidas em formatos gráficos e narrativos, de forma diarística dando origem aos “Walking diaries”, ou diários de caminhada, que culminaram na maquete de “*O Repórter Viandante*”, compilados no livro de projeto em anexo ao relatório.

As combinações gráficas ao longo das várias soluções narrativas deram origem a uma investigação prática regular, que gerou uma segunda camada de pensamento e se relacionou com as narrativas viandantes sob a forma de metanarrativa.

Assim surgiram os “Meta-diaries”, ou metadiários, que expunham as vivências e reflexões pessoais que iam acontecendo à medida que o projeto ia avançando.

A metanarrativa acabou por se servir do recurso da ficção, possível de obter a partir de efeitos gráficos e visuais oferecidos pela versatilidade do meio multimodal da banda desenhada.

Deste modo, o projeto acabou por intercalar vivências autobiográficas que relacionam as caminhadas feitas pela cidade com o poder da imaginação e desenvolver histórias autofictícias segundo o ponto de vista da personagem principal, que funciona como um duplo do autor.

Para perceber as possibilidades que a deriva oferece, foi investigado o trabalho dos Situcionistas, e textos de Guy Debord (1955) membro que trabalhou coletivamente no grupo utilizando a ação de caminhar sem um destino como método artístico para o levantamento de questões político-sociais sobre o urbanismo parisiense dos anos 60. Paralelamente, a reflexão sobre o espaço urbano e social de Virilio (1997) foi importante para entender o paradigma atual desta questão e alguns problemas que traz consigo.

Para compreender a história humana do andar e a forma como a arquitetura do espaço eclodiu em torno dessa ação e foi sendo determinada em função da mesma, abordou-se o ensaio *Walkscapes – Walking as an aesthetic practice* de Francesco Careri (2009). Ainda neste âmbito, *Des espaces autres*, de Foucault (1984) é uma referência que expõe uma dimensão simbólica presente nos espaços da sociedade (as heterotopias) de forma inconsciente e que refletem certos conceitos invisíveis a olho nu, que pude identificar ao longo das caminhadas pela cidade.

De forma complementar, Lefebvre (1991) no seu livro *The production of Space*, fala de um ponto de vista filosófico e ambivalente sobre a forma como o espaço é produzido e no que por sua vez, o mesmo produz e nas representações que ambas as ações tomam, podendo com isso concluir o papel que a arte e o desenho poderá ter sobre o espaço citadino.

Com base no pensamento de Tim Ingold (2011) comparou-se a ação de desenhar com a ação de caminhar, criando uma correlação com ambas as práticas investigativas principais deste projeto.

A referência teórica de antropologia, Mauss (2003), cujo trabalho apresenta uma perspectiva sobre as “técnicas do corpo” é articulada com a análise da função representativa e retórica do desenho.

Os trabalhos de Mitchell (1995, 2005) e Almeida (2005, 2009) permitiram utilizar ideias da semiótica para descrever as ações das imagens e “meta imagens” e compreender melhor a mecânica do desenho, que é o meio principal deste projeto, tendo como alguns exemplos práticos desenhos de Francis Alÿs e Joseph Beuys.

Para analisar o conceito de metacomics, ou bandas desenhadas metanarrativas, que falam da sua própria natureza, foi integrado o texto de Cook (2017) onde esse gênero gráfico e narrativo é analisado e definido.

Este enquadramento conceptual foi-se cruzando com os estudos mais específicos da narrativa gráfica, em particular a forma como as metanarrativas englobaram a autobiografia. Para perceber os limites deste gênero literário foram utilizadas referências da área da literatura, principalmente a obra paradigmática *O pacto autobiográfico* de Lejeune (2008).

O livro *Autobiographical Comics* de Kunka (2018) apresenta uma análise sobre a autobiografia especificamente aplicada à banda desenhada.

O uso da autoficção na arte também foi estudado através dos exemplos práticos de Rinus Van de Velde e de Sousa Lobo (2018), artistas que utilizam fórmulas deste gênero criativo para a conceção das suas obras, sendo que o segundo o utiliza concretamente na criação de bandas desenhadas.

O texto de Nisbet (2001), que escreve sobre o caso de estudo, prático e artístico de Joseph Beuys, também é englobado na terceira parte deste relatório, por ter ficcionado o seu percurso de vida e englobar narrativas mitológicas em torno da sua autobiografia, no seu trabalho artístico.

O propósito do uso da narrativa gráfica neste projeto é o de descrever os fenómenos que acontecem durante uma caminhada pela cidade de um ponto de vista individual, proporcionados pelo fenómeno de “Throwntogetherness” (Massey, 2005) que se define pelo cruzamento de trajetórias que ocorrem ao acaso no espaço urbano.

A partir destas experiências, o projeto visou criar um corpo de trabalho de narrativas gráficas que permitiram não só narrá-las, mas perceber que soluções materiais, técnicas e plásticas o desenho oferece para as ilustrar.

Depois de experimentar várias formas de registo dos passeios urbanos para serem posteriormente reinterpretados graficamente, consoante as diferentes intenções narrativas a obter, esta investigação elegeu um método que integra uma perspetiva autobiográfica já existente, sob formas metanarrativas que se começaram gradualmente a cruzar com a ficção.

A criação deste método permitiu atingir o objetivo final do projeto, que é a criação de uma proposta em formato de livro, que integre o que foi investigado e obtido num corpo de narrativas sobre o espaço urbano que gerou histórias autofictícias e que se podem relacionar com o coletivo.

No primeiro capítulo, o relatório descreve as implicações que a ação de andar pela cidade trouxe, relacionando-as com diferentes conceitos que tocam em problemas urbanos, espaciais e sociais que se podem verificar e que são pertinentes para este projeto e para qualquer um que narre experiências ocorridas no espaço urbano.

O relatório também pretende descrever os processos de criação e compilação das narrativas visuais em formatos diarísticos, que possuem qualidades metanarrativas, analisando ao mesmo tempo, estudos sobre a estrutura da narrativa, em particular da narrativa gráfica e banda desenhada.

O segundo capítulo foca-se na análise desse corpo de desenhos e na camada de pensamento que os mesmos oferecem, ao relacionar a retórica exercida pelos seus efeitos simbólicos e auto descritivos.

Para responder à última questão orientadora do projeto, o terceiro capítulo do relatório começou por definir o género literário da autoficção comparando-o com o da autobiografia.

O seu objetivo é de analisar formas e resultados artísticos de vários autores a nível formal e que serviram de referência para adotar a autoficção, percebendo as implicações e valências deste género.

CAPÍTULO I

Caminhar para desenhar/Desenhar para caminhar - do interior para o exterior/ do exterior para o interior

1.1) Uma Introdução sobre a Deriva – O que é? Para que serve?

O projeto d'*O Repórter Viandante* começa por uma prática de deriva pela cidade onde o ato de viandar faz-se numa relação estreita com o desenho, dando origem a um conjunto de ficções narrativas. A figura 1 é um dos resultados desta relação:

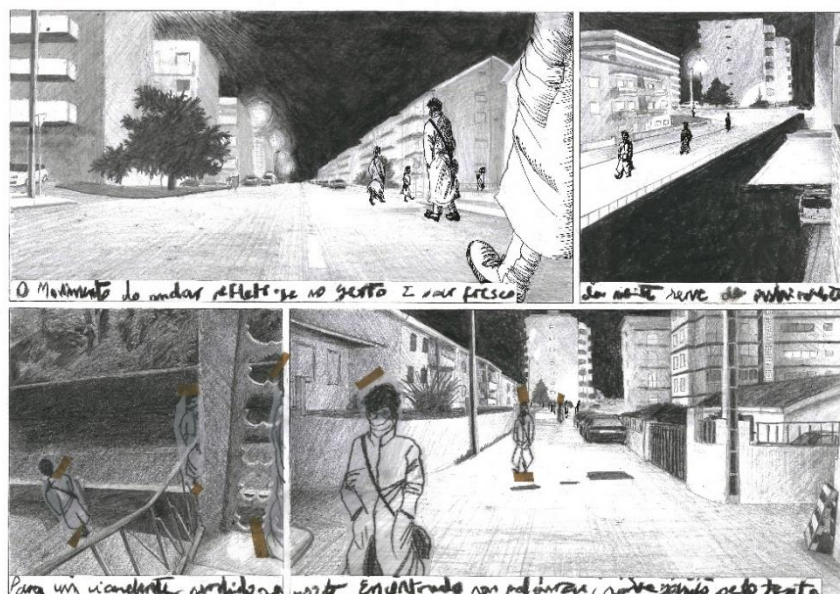


Figura 1 – prancha nº 19 do livro *O Repórter Viandante*

Nesta prancha podemos ver uma sequência de imagens que reportam uma deriva feita em fevereiro de 2021 e que foi composta a partir das fotografias tiradas diretamente no próprio dia e local (imagens 2 e 3).

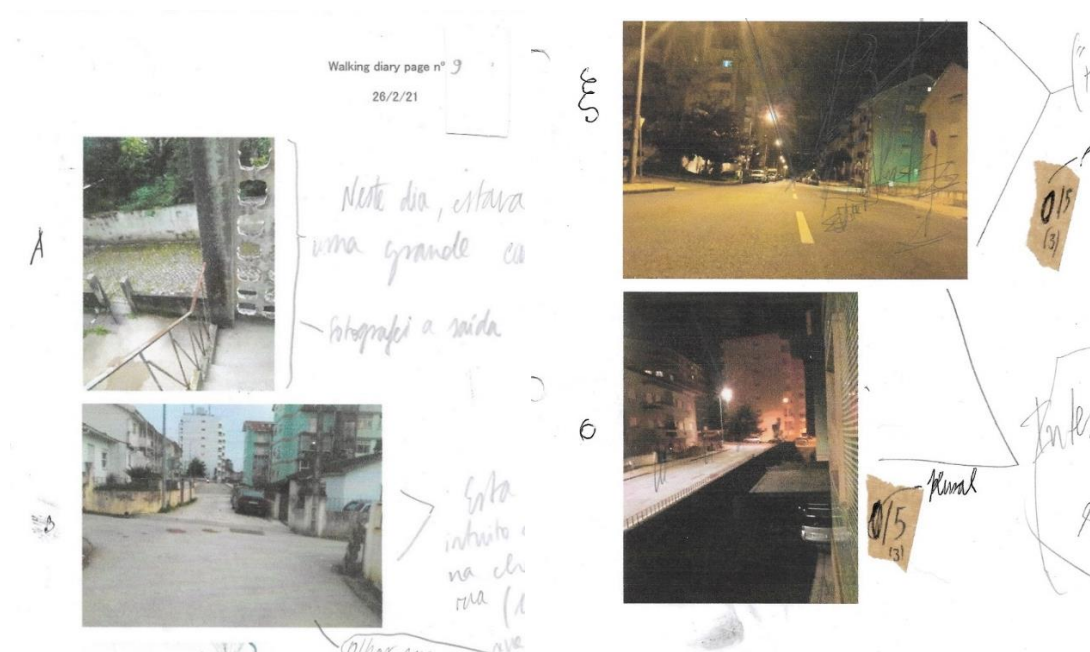


Figura 2 e 3: Excerptos da página nº 9 dos *walking diaries*

A rota começou e acabou em minha casa. Apesar dos espaços captados nas fotografias apresentadas fazerem parte da mesma área, a deriva também abarcou diferentes zonas da cidade de Coimbra desde o final da tarde até à noite.

A mesma foi feita sem ter sido programada, sob um perímetro pouco extenso e envolvente ao ponto de partida residencial, passando por vários locais com uma forte conexão a vivências e experiências pessoais (imagem 4).

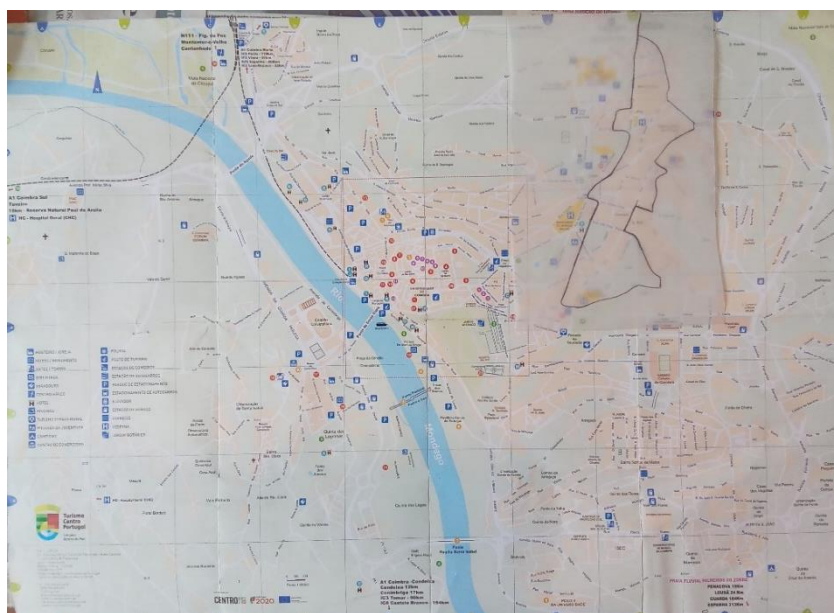


Imagem 4: Mapa da cidade de Coimbra com o percurso da caminhada da página nº 9 dos *Walking diaries*, desenhada sobre papel vegetal.

Uma síntese daquilo que foi apreendido das caminhadas foi criada através de esboços das figuras 5, 6, 7 e 8 posteriormente concretizados no formato final da figura 1.



Figuras 5, 6, 7 e 8: Página nº 9 dos walking diaries

Viandar é caminhar sem um destino concreto em mente, o que torna a sua prática incerta. É uma prática que estimula não só a parte física, mas também a psicológica, proporcionando até um estado meditativo, como refere Will Self.

Eu tenho de admitir que o ritmo 4 por 4, o sentido que tenho nas caminhadas longas – tanto urbanas como rurais – de um [modo de] ser algo desincorporado: a cabeça a flutuar acima do chão; o aspeto meditativo, pelo qual eu deixo a minha mente escapar às suas engrenagens – tudo isto parece-se com o tipo de experiência alterada que vi em drogas (...) ¹ (Geoff, 2008)

¹ N.T.: [No original] "I have to concede that the 4/4 rhythm, the sense I have on long walks - both urban and rural - of being rather disembodied: a head floating above the ground; the meditative aspect, whereby I allow my mind to 'slip its gears' - all of these do seem akin to the kind of altered experience I sought in drugs (...)"

Por esse motivo, este projeto surgiu de uma necessidade de contrariar o sedentarismo provocado pelo isolamento relativo à pandemia do COVID-19, que apanhou uma grande parte do meu percurso de mestrado.

O simples ato de caminhar ajudava a exercitar e espairecer o corpo e a mente, de forma a ter uma vida um pouco mais saudável, descontraída e não tão pesada.

Por também nos fazer ir ao sabor de uma corrente sem saber o que no final esperamos, de andar sem ponto de chegada, torna-se uma atividade imprevisível onde a surpresa e o devir estão inerentemente presentes.

Mesmo que não haja um destino final numa deriva, há que tomar decisões, há que seguir as nossas próprias vontades ao optar por um rumo ou outro. Estas pequenas deliberações são necessárias ao longo dos trajetos, portanto, pode haver sempre pequenos destinos, seja por facilidade de acesso, obtenção de uma melhor experiência, ou pura vontade espontânea.

A ação de andar funcionou aqui, como o que Donald Schön designa de *experiência exploratória* (Schön, 1991), ou seja, um ato de experimentação que não é motivado nem pela procura, nem pelo teste de uma hipótese prévia, mas em que o próprio ato de agir cria possibilidades em aberto. Uma poderão materializar-se como hipóteses; outras manter-se-ão num estado de indeterminação e inconsequência.

Em qualquer ação existe sempre uma expectativa que se cria antes de a executar e ao derivar por uma cidade que se já conhece, há uma inclinação sobre certas zonas que despertam mais vontade de explorar, mesmo sendo um processo orgânico e inconsciente.

Logo, toda a ação de caminhar é motivada por impulsos, desejos, inclinações pessoais, experiências prévias, pelo conhecido e também desconhecido. Sobre esta primeira parte da metodologia apresentada, todo o caminho faz parte da experiência, não existindo um “objeto” concreto a ser procurado. O caminho é o objeto.

Catharina Dyrssen, professora de arquitetura e metodologia do design da Chalmers University of Technology em Göteborg, descreve as vantagens deste tipo de agir em qualquer método investigativo “AbR” (Art based Research). Uma investigação que tenha uma abordagem artística terá sempre aquilo a que chama de *performance*, que é o agir ou a encenação de um agir que gera opções e por sua vez, soluções a partir de si mesmo, criando as possibilidades para ela existir.

A *experiência exploratória* do andar funcionou como esse “(...) fazer explorativo e ativo que [gerou] um processo em espiral de novas questões e contextualizações emergentes do problema [em questão]. A performance [do caminhar] produz continuamente exemplos que podem revelar novos aspetos, significados e questões”² (Dyrssen, 2011, p. 227), privilegiando-a enquanto atividade basilar do projeto.

A partir das vivências de cada caminhada foi por aqui que comecei a notar que podia pelo desenho, abordar este tema, focando-me em diferentes aspetos e informações que recolhia dos passeios.

² N.T: [No original] “The active, explorative (...) making generated a spiralling process of new questions-actions and the emerging contextualization of the problem. Performance continuously produces examples that can reveal new aspects, meaning and questions.”

Ao tirar proveito das qualidades da banda desenhada enquanto meio que relaciona a sequência de imagens e o seu espaço com o tempo, graças à disposição das mesmas ao longo da página, caminhar funcionou como uma ação catalisadora para a construção de histórias.

A metodologia projetual apresentada, portanto, tem várias fases e a primeira: o caminhar; não é uma atividade neutra, traz implicações posteriores à sua ação: antropológicas, históricas, científicas, artísticas e filosóficas.

Traz também implicações anteriores e que se desenrolam na sua execução, ligadas à experiência prévia (que gera expectativas) e ao subconsciente de quem caminha (uma abordagem individual).

Existem vários exemplos históricos de correntes artísticas que utilizaram as caminhadas para explorar este lado inconsciente que relaciona a dimensão interior e individual, com a exterior e coletiva.

Como o caso dos Surrealistas que se inclinaram sobre esta perspetiva acreditando “(...) que um espaço urbano podia ser cruzado como a nossa mente, que uma realidade não visível se pode revelar a si mesma na cidade”, ao utilizar “(...) o caminhar – o ato mais natural e quotidiano do Ser Humano – como um meio pelo qual investigar e desvendar a *parte inconsciente da cidade*.”³ (Careri, 2009, p.87)

Os próximos subcapítulos debruçar-se-ão sobre estes exemplos, relacionando-os com o projeto aqui apresentado.

³ N.T. [No original]: “[The Surrealists believed] that urban space could be crossed like our mind, that a non-visible reality can reveal itself in the city.” “(...) [utilized] walking – the most natural and everyday act of man – as a means by which to investigate and unveil the *unconscious part of the city*.”

1.2) A deriva na cidade – Breves notas sobre a caminhada enquanto prática espacial

Ao começar a caminhar por uma cidade, percebi que é algo bem diferente do que caminhar pelo campo, pois quando falamos de cidade temos um composto de elementos construídos, socialmente e fisicamente, que guiam o nosso trajeto.

Estes elementos podem ajudar-nos a tomar decisões. Os caminhos pré-definidos pela malha urbana oferecem várias possibilidades e, quem neles anda à deriva, pode ter vários motivos por ter escolhido o percurso que optou por seguir ou evitar.

Muitos destes elementos são o espelho da maneira como uma sociedade se gere: a facilidade de acesso a certos locais, a interdição a outros, a distinção da acessibilidade de cada um em função do seu papel social nos mesmos, a delimitação e condicionamento de acesso a espaços privados e públicos, os horários de funcionamento de certos locais, a destruição, construção e restauro dos mesmos, etc.

Todos estes fatores são naturais, visto que uma cidade é um organismo vivo composto por organismos vivos, sempre em mudança, aquilo a que Francesco Careri designa de “cidade líquida” que se refere à rede da malha urbana em que “Os vazios são espaços públicos com um caráter nómada, que vive e é transformado tão rapidamente que escapa aos horários de planeamento de qualquer instituição.”⁴ (Careri, 2009, p. 184)

É ao caminhar pela cidade que posso conhecer todas estas forças e movimentos constantes que nela existe, sendo que alguns deles podem também demonstrar aspetos menos positivos do urbanismo social contemporâneo...

O filósofo francês Paul Virilio reparou num comportamento de uniformização, como um sintoma da nova era tecnológica pós-industrial, que chega a destruir e a uniformizar o conceito de espaço-tempo num só, destruindo a noção de fronteiras e modificando o conceito de espaço-tempo através da informação globalmente difundida a um ritmo incansável e incessante. (1997, p.22)

Até a maneira do ser humano andar tem sido influenciada ao longo da História, pelo simples fator da pavimentação e uniformização das superfícies urbanas que, segundo Tim Ingold (2011, pp.33-50) educa cada vez mais o humano, a pensar menos com o pé e a andar, e mais com as mãos e a parte superior do corpo.

⁴ N.T. [No original] “The voids are a public space with a nomadic character, that lives and is transformed so rapidly that it eludes the planning schedules of any administration.”

Ingold refere que o ato de andar foi constrangido e delimitado ao longo dos tempos não só pela invenção do carro, mas consequentemente devido ao fator mais geral do condicionamento urbanístico que tornou a pegada, as marcas do ser humano citadino, numa característica subjugada a uma uniformização que reina no espaço coletivo da cidade.

Este tipo de coisa é tipicamente vista por urbanistas e autoridades municipais como uma ameaça à ordem estabelecida e uma subversão de autoridade. Os espaços verdes são para serem vistos, não para serem percorridos; reservados para a contemplação visual em detrimento da exploração a pé. As superfícies onde se pode andar são aquelas que se mantêm intocáveis e não marcadas pela tua presença.⁵ (Ingold, 2011, p.44)

Podemos com Ingold afirmar que caminhar está condicionado a certos espaços do quotidiano e por isso, quis perceber de que forma poderia contrariar esse constrangimento.

Ao tirar partido da vontade de desenhar e criar histórias senti que poderia criar pequenos ensaios reflexivos sobre a cidade, através dos quais analisaria e subverteria este aspeto e outros, criando uma obra que fosse constituída por pequenos relatos diários de caminhada.

Uma das referências assumidas no projeto foi a personagem *Rorschach* (figura 9) da novela gráfica *Watchmen* (2014) da *DC Comics*, criada pelo escritor Alan Moore e pelo artista Dave Gibbons.

Rorschach é um heterónimo de Walter Kovacs, anti-herói de Nova Iorque, que assume um papel de investigador de casos criminosos e faz justiça, punindo sem piedade quem os cometeu.



Figura 9: Rorschach

Algumas das suas soluções passavam por apenas assumir esta identidade e agir de acordo com ela apenas à noite, vestir um chapéu, a sua máscara específica e uma gabardina.

⁵ N.T. [No original] "This kind of thing is typically regarded by urban planners and municipal authorities as a threat to established order and a subversion of authority. Green spaces are for looking at, not for walking on; reserved for visual contemplation rather than for exploration on foot. The surfaces you can walk on are those that remain untouched and unmarked by your presence."

Ao inspirar-me em *Rorschach* também optei por utilizar uma gabardina, baseando-me nas clássicas imagens de detetives (figura 10) e por sair à rua apenas à noite como forma de evitar a confusão diurna, o condicionamento do trânsito e pessoas ao máximo, para não me distrair e estar em melhor contacto comigo mesmo.



Figura 10: Imagem de uma das caminhadas efetuada “em personagem”, com a gabardine vestida (página nº 2 dos Walking diaries)

Caminhar era o mesmo que, de forma ritualística, entrar em personagem para investigar o espaço da cidade, a partir da deriva.

1.3) Caminhar para desenhar – Exploração fenomenológica do método projetual a partir do andar

Sempre que efetuava os passeios pela cidade de Coimbra captava através da fotografia, imagens dos passeios que fazia e refletia sobre e a partir da experiência de caminhar pela cidade, através da construção dos diários de caminhada, os *Walking diaries*.

Estes diários começaram a ser formados por um conjunto de narrativas gráficas regulares, que eram criadas individualmente por cada deriva que realizava na cidade de Coimbra, de forma ociosa, mas ativa.

Esta ativação pelo andar é conseguida devido ao que Tim Ingold chama de

(...) *groundlessness*⁶ da sociedade moderna, caracterizada pela redução da experiência pedestre a uma operação de uma passadeira, e por corresponder a uma elevação da cabeça sobre os calcanhares como o locus da inteligência criativa, não está só embebida nas estruturas da vida pública das sociedades ocidentais.⁷ (Ingold, 2011, p.44)

O que é apreendido através dos pés na cidade pode não ser tão estimulante como andar pela natureza, pois a superfície da cidade é mais monótona, devido à desvalorização do andar e das suas faculdades cognitivas por parte da modernização (nomeadamente a mecanização do pé pelo calçado, a proliferação da cadeira e o advento da caminhada com um fim orientado), sobre a qual Ingold fala (Ingold, 2011).

A partir de Ingold, podemos concluir que todas estas infraestruturas, incluindo a pavimentação do espaço urbano, apesar da sua monotonia "(...) ofereceu aos pedestres uma superfície citadina suave e uniforme, regularmente limpa (...)." Onde "Acima de tudo, as ruas são feitas abertas e diretas, criando um ambiente apropriado para o que é considerado o exercício próprio da faculdade superior da visão – ver e ser visto."⁸ (Ingold, 2011, p.42)

É esse aspeto onde reside a faculdade da caminhada enquanto atividade visual, em que o sujeito que a faz é "(...) de alguma forma separado do chão sólido debaixo dos seus pés (...) podendo quase estar a flutuar no ar".⁹ (Ingold, 2011, p.43)

⁶ Nota de tradutor: a palavra *groundlessness* refere-se à "perda da relação com o chão".

⁷N.T. [No original] "The groundlessness of modern society, characterised by the reduction of pedestrian experience to the operation of a stepping machine, and by the corresponding elevation of head over heels as the as the locus of creative intelligence, is not only deeply embedded in the structures of public life in western societies."

⁸ N.T.: [No original] "(...) the construction of pavements offered pedestrians a street surface that was smooth and uniform, regularly cleaned (...). Above all, the streets were made open and straight, creating a fitting environment for what was considered the proper exercise of the higher faculty of vision – to see and be seen."

⁹ N.T.: [No original] "(...) somehow detached from the solid ground beneath their feet. (...) could almost be floating in thin air."

Ingold conclui o seu raciocínio ao promover o andar como uma faculdade do corpo a não ser desvalorizada, pois “(...) nós não percebemos as coisas de um só ponto de vista, mas sim ao andar à sua volta.”¹⁰ (Ingold, 2011, p.45)

Foi esta a razão primordial que senti ao andar e foi por esta grande vantagem e faculdade que quis conduzir o que extraía das deambulações para as minhas histórias.

Tenhamos como exemplo as páginas do diário (figuras 11).



Figura 11: Prancha nº 5 da página 12 dos Walking diaries

Uma das partes da deriva, a fenomenológica, que se refere à experiência individual sobre o que me rodeia, sem quantificar dados, está implícita nesta tira ao utilizar interjeições com letras de jornal coladas para ilustrar os sons ouvidos em cada espaço percorrido na história.

Uma referência para esta abordagem ligada aos sentidos advém da novela gráfica *Aruku Hito*, ou *O Homem que passeia*, de Jiro Taniguchi (2019), onde as paisagens e cenários dos sítios pelos quais a personagem principal percorre, vão aparecendo representados de forma isenta de comentários.

¹⁰ N.T.: [No original] “(...) we do not perceive things from a single vantage point, but rather by walking around them.” (Ingold, T.; 2011)

Os únicos comentários que aparecem na narrativa provêm da personagem que vai falando com espontaneidade em solilóquio, sobre o que apreende daquilo que lhe vai aparecendo ao longo do caminho (exemplo da figura 12).

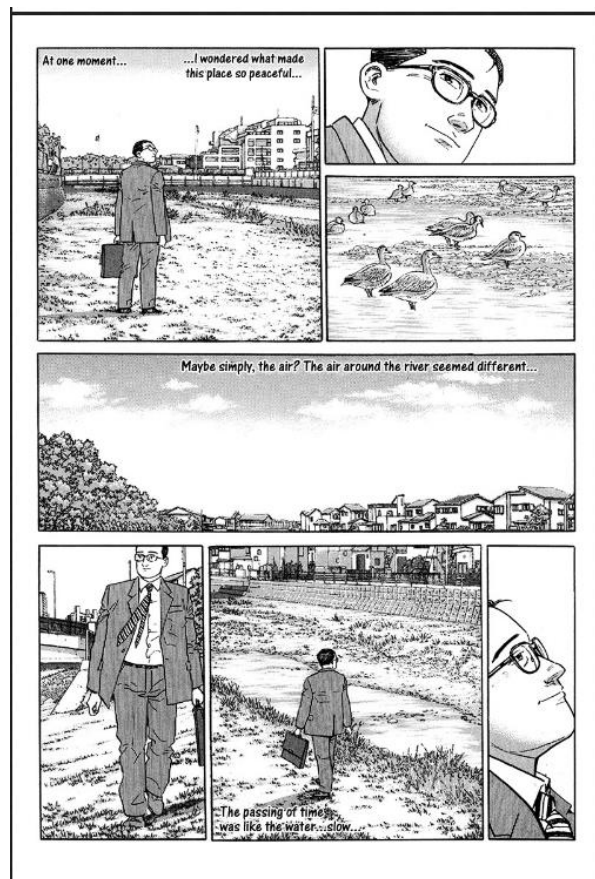


Figura 12: Página do volume 18 de *Aruku Hito* (2019)

Neste primeiro movimento de apreensão da envolvimento, pela deriva, relacionam-se as sensações mais imediatas que se têm a partir dos espaços, com as nossas vivências, memórias afetivas, relacionando ideias e aspetos ligados ao inconsciente da cidade.

Mas apesar disto, o inconsciente da cidade não tem apenas de estar relacionado com os aspetos mais sensoriais e imediatos que se extrai dela, apenas. Não só relaciona o individual, como também pode relacionar o coletivo.

Noutros casos do projeto, pode-se constatar pelos desenhos cuja intenção foi a de querer intervir sobre o espaço social, dando uma opinião pessoal sobre cada caso específico, através da narrativa textual que acompanha o desenho sob a forma de reportagem.

Esta forma artística pode-se relacionar com certas correntes artísticas, principalmente a do caso da Internacional Situacionista.

1.4) O exemplo Situacionista na cidade – Intervenções através da deriva e psicogeografia

Um dos exemplos artísticos de intervenções contra o progresso industrial, a modernização excessiva e a uniformização consequente da estética no espaço público e citadino deu-se em Paris, onde inúmeras ações artísticas e políticas foram feitas por parte da Internacional Situacionista, um coletivo artístico de esquerda francês formado no final dos anos 50. Sendo anticapitalistas, eles propunham modelos alternativos de consumo, transmitindo as suas ideias ao público através de várias publicações como por exemplo, a *Internationale Situationniste*.

A arquitetura sendo um elemento principal do urbanismo e o que mais facilmente condiciona o espaço social contemporâneo, foi altamente criticada pelos Situacionistas. Como refere o filósofo Paul Virilio:

(...) hoje mede-se de acordo com o estado da arte tecnológico, cuja proeza vertiginosa nos exila do horizonte terrestre.¹¹ O que está a ter “(...) curiosas repercussões para o destino das sociedades pós-industriais, no qual as marcas culturais tendem a desaparecer progressivamente (...) [e onde há] o declínio das artes e a regressão lenta das tecnologias primárias (...).¹² (Virilio, 1997, pp. 23, 27)

Algumas das ações estéticas que o coletivo propunha passavam por reverter radicalmente estes sintomas urbanístico-sociais, com o intuito de aproximar a arte da vida das pessoas e transformar o banal do espaço urbano num espaço ligado ao fantástico, como por exemplo, o acesso a parques, jardins e metros durante a noite com as luzes das estações a piscarem intermitentemente, a instalação de interruptores nos candeeiros de rua, o acesso público aos telhados das casas, a destruição de cemitérios e transformação de espaços religiosos em ruínas ou “casas de horror” e até mesmo a intensificação dos sons das estações ferroviárias.

(Debord, 1955b, pp.12-13)

Alguns destes modelos de consumo cultural, estético e social alternativos baseavam-se na ideia e estudo da *psicogeografia* que, segundo a definição de Guy Debord, um dos principais membros do coletivo artístico, é:

(...) o estudo das leis precisas e dos efeitos precisos do ambiente geográfico, tanto conscientemente organizados ou não, nas emoções e comportamentos dos indivíduos. O adjetivo vago e charmoso *psicogeográfico* pode ser aplicado para as descobertas que apareceram neste tipo de investigação, para a sua influência nos sentimentos humanos, e mais geralmente para qualquer situação ou comportamento que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta.¹³ (Debord, 1955a, p.39)

¹¹ N.T. [No original]: (...) “today it measures itself according to state-of-the-art technologies, whose vertiginous prowess exiles all of us from the terrestrial horizon.

¹² N.T.: [No original] “(...) curious repercussions for the fate of post-industrial societies, in which the cultural markers tend to disappear progressively, (...) decline of the arts and the slow regression of the primary technologies (...).”

¹³ N.T.: [No original] “(...) the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals. The charmingly vague adjective psychogeographical can be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and more generally to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery.”

A prática da deriva foi utilizada pelos Situacionistas, neste caso, como método investigativo, inserido no âmbito da psicogeografia.

A análise ecológica do caráter absoluto ou relativo das fissuras da rede urbana, do papel dos microclimas, de diferentes bairros sem relação com fronteiras administrativas e acima de tudo, da ação dominante de centros de atração, deve ser utilizada e completada por métodos psicogeográficos.¹⁴ (Debord, 1955c, p.62)

Contrariamente ao passeio, a deriva, para os Situacionistas, é uma busca em campo pelo desconhecido, por este tipo de fatores urbanístico-sociais através da desorientação propositada. O seu campo espacial é variável, podendo ser limitado ou mais alargado, dependendo das intenções da atividade.

Existe um lado fenomenológico da deriva que oferece a quem anda uma sensação de liberdade pela ausência de um destino, sendo essa a sua única preocupação.

E existe um outro lado ligado ao urbanismo psicogeográfico, que se foca no que rodeia quem anda e percebe o espaço de um ponto de vista investigativo.

Para os Situacionistas, um ponto de vista estava implicitamente ligado ao outro: “O terreno objetivamente passional da deriva deve ser definido em concordância tanto com a sua própria lógica e com as suas relações com a morfologia social.”¹⁵ (Debord, 1955c, p.62)

O grupo debruçou-se precisamente sobre estes problemas através da “deambulação [que] é a conquista de um estado de hipnose pelo andar, uma perda desorientadora de controlo.”¹⁶ (Careri, 2009, p.83), encarando-a de uma forma socialmente ativa.

Por isso, uniram estas duas vertentes e chamaram a esta prática artística, que tinha uma conotação marcada nos planos político, social e urbanístico, de *urbanisme unitaire*.

Mas este grupo artístico herdou o âmbito exploratório dos Dadaístas e os Surrealistas, que já antes exploravam os “(...) espaços aos quais (...) definiram de banais e aqueles espaços definidos como *inconsciente da cidade*. A memória reprimida, a rejeição e a ausência de controlo produziram um *sistema de espaços vazios*.”¹⁷ (Careri, 2009, p.23)

¹⁴ N.T.: [No original] The ecological analysis of the absolute or relative character of fissures in the urban network, of the role of microclimates, of distinct neighborhoods with no relation to administrative boundaries, and above all of the dominating action of centers of attraction, must be utilized and completed by psychogeographical methods.

¹⁵ N.T.: [No original] The objective passional terrain of the derive must be defined in accordance both with its own logic and with its relations with social morphology.

¹⁶ N.T.: [No original] “Deambulation is the achievement of a state of hypnosis by walking, a disorientating loss of control.”

¹⁷ N.T.: [No original] “(...) those spaces (...) defined as *banal* and those spaces defined as the *unconscious of the city*. Repressed memory, rejection, absence of control have produced a *system of empty spaces*.”

1.5) O uso ativo e passivo do espaço, através da sua representação

Segundo Francesco Careri (2009) as cidades nasceram a partir do mundo nómada, em que

A mera presença física do Ser Humano num espaço não mapeado e as variações das percepções que recebe ao cruzá-lo constitu[íam] uma forma de transformação da paisagem que, sem deixar signos visíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e portanto, o espaço em si.¹⁸ (p.50)

A arquitetura nasceu, portanto, da necessidade de estabelecer associações simbólicas que permitiam a deslocação orientada no espaço:

Enquanto no mundo das aldeias e dos campos cultivados o caminho errático tem sido transformado num trilho e depois numa estrada, dando origem à arquitetura da cidade, nos espaços vazios do universo nómada o caminho conserva os elementos simbólicos do vaguear Paleolítico e transfere-os para espaços sagrados dos templos egípcios. A partir deste momento em diante será cada vez mais difícil separar a arquitetura do caminho.¹⁹ (Careri, 2009, p.57)

Relacionando essas informações históricas com o texto *Sobre outros espaços* do filósofo francês Michel Foucault (1984), todos os sítios da cidade mantêm esta matriz que funciona como forma de organização e relação simbólica entre os vários elementos que existem na rede de relações que se cria no espaço social, seja de informação, ideias, conceitos, imagens, vivências ou interesses.

Esta rede cria regras sociais ou “(...) certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar” (Foucault, 1998), que definem cada sítio e que estão associadas à ideia de “sagrado”, o que torna o seu acesso interdito ou condicionado e que na maioria das vezes, tornam ao mesmo tempo, os espaços numa antítese de todos esses outros à sua volta.

A esses espaços contraditórios, Foucault chama-os de heterotopias e compara-os a um espelho, cujo efeito é o de criar uma imagem daquilo que é refletido, oferecendo uma impressão virtual daquilo que é real.

Da mesma forma que a reflexão de um espelho é tanto real como irreal, as heterotopias são “(...) espaços reais (...) que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos.” (Foucault, 1998)

¹⁸ N.T.: [No original] “The mere physical presence of man in an unmapped space and the variations of perceptions he receives crossing it constitute a form of transformation of the landscape that, without leaving visible signs, culturally modifies the meaning of space and therefore the space itself.”

¹⁹ N.T.: [No original] “While in the world of the villages and the cultivated fields the erratic path had been transformed into a trail and then a road, giving rise to the architecture of the city, in the empty spaces of the nomadic universe the path conserves in symbolic elements of Paleolithic roaming and transfers them into sacred spaces of the Egyptian temples. From this moment on it would be increasingly difficult to separate architecture from the path.”

Ou seja, são sítios que refletem ideias que são em parte ilusórias porque são idealizações, e em parte reais, porque existem efetivamente no espaço físico, podendo sobrepor vários espaços contraditórios, num só, condensando o tempo e a vida em parcelas (por exemplo, os cemitérios, que aludem à última fase da vida de uma pessoa), tornando o que é privado e público em noções camufladas por uma falsa democracia do espaço, ou criando espaços de compensação da “desordem” pela “ordem” (Foucault, 1998).

Considere-se a figura 13 e 14, em que foi representada uma reportagem gráfica do momento em que passei no meio da cidade de Coimbra, por uma pequena porção de terreno.

O mesmo estava sufocado por uns prédios modernos em construção e um caminho de ferro de uma antiga linha de comboio que o ladeavam, e nele encontrei um senhor com quem falei, que o arava com uma enxada.



Figura 13 e 14 – excertos da página 12 dos walking diaries

O exemplo do espaço das figuras 13 e 14 pode ser considerado uma heterotopia, pois é um espaço alotópico, que condensa ideias e funções diferentes do espaço que o envolve.

Este encontro pode ser percebido como um exemplo de *throwntogetherness*, termo criado pela geógrafa britânica Doreen Massey para designar encontros que resultam da aleatoriedade de trajetórias não alinhadas inerentes ao espaço social (Massey, 2005).

Nesta caminhada, o encontro inesperado com o espaço heterotópico representado foi o caso de um desses cruzamentos de trajetórias ao acaso.

É esse acaso inesperado que compõe qualquer deriva e o que faz dessa atividade não só uma experiência cativante, mas também uma exploração que levanta questões sobre o espaço percorrido e que podem ser trabalhadas.

Segundo Massey (2005), essa “constelação de trajetórias sempre em mudança” envolverá uma força da ordem, imposta por regras.

O exemplo do terreno apresentado nos desenhos, que outrora fazia parte de uma quinta, ilustra esses litígios urbanísticos inerentes à política. O mesmo, não existirá durante muito mais tempo, devido às mutações urbanas que estão sempre a acontecer.

Apesar deste exemplo não ser exatamente um espaço público, muitas vezes a democracia e o espaço democrático são postas em causa e/ou delimitadas, tornando a noção de “espaço público” numa ilusão.

Massey conclui que as regras impostas no espaço devem ter por base negociações através das quais se possa chegar a um meio termo, a “(...) um horizonte continuamente retrocedente do espaço mentalmente aberto por vir, que nunca será alcançado, mas que deve ser constantemente perseguido.”²⁰ (2005, p.153)

Tal como Massey, Henri Lefebvre pretendeu alcançar (não diretamente) o mesmo objetivo debruçando-se sobre estes problemas no livro “A produção do espaço” (1991) e propõe uma prática espacial que tenha como método de abordagem um conhecimento ligado não só à teoria como à prática e experiência subjetiva.

²⁰ N.T.: [No original] “(...) a continually receding horizon of the open-minded-space-to-come, which will not ever be reached but must constantly be worked towards.”

Para fundamentar as suas ideias, critica a uniformização do espaço social atual [reforçando as ideias expostas de Tim Ingold (2011) e Paulo Virilio (1997)], que é proporcionada pela globalização e adventos da tecnologia e capitalismo (as forças e modos de produção e reprodução) cuja ideologia está patente na simbologia dos espaços sociais de uma forma muito complexa, em que

O formal e quantitativo, apaga distinções, (...). A significação deste conjunto refere-se antes a uma espécie de super-significação que escapa a rede dos significados: a funcionalidade do capitalismo, que idealiza ser gritante e encoberto ao mesmo tempo. A forma dominante do espaço, aquela dos centros de riqueza e poder, visa a moldar os espaços que domina (ex. espaços periféricos), e procura, normalmente por meios violentos, reduzir obstáculos e resistências que aí encontra. As diferenças, da sua parte, são forçadas a formas simbólicas de uma arte que é em si abstrata.²¹ (Lefebvre, 1991, p.49)

Essa simbologia é implícita e invisível a «olho nu», ela atua de forma inconsciente sobre quem habita o seu espaço e a sua prática espacial, por via dos espaços abstratos, que são no fundo, heterotopias.

O inconsciente, está, portanto, associado a ideias e poderes subterrados nas estruturas sociais e pode ser, desse modo relacionado com as heterotopias que poem a “(...) relação de domínio, de controlo na parte do sujeito, mas também a possibilidade do espaço nos poder dominar.”²² (La Cecla, 1988, citado em Careri, 2009, p.47)

Uma mudança de prática espacial é sugerida por Lefebvre ao ter em conta todos os fatores, conscientes e inconscientes, práticos e teóricos do espaço social, que incidam sobre “(...) o físico-natural, o Cosmos; em segundo lugar, o mental, incluindo abstrações lógicas e formais; e em terceiro, o social (...).”²³ (1991, p.11)

Ao abolir o egocentrismo do pensamento racional e conjugar várias disciplinas que englobem o estudo e produção de conhecimento sobre o espaço, será possível criar uma “teoria unitária” que esteja em constante mudança, mas que seja adaptável aos tempos que se vive, coletivamente e individualmente.

²¹ N.T.: [No original] Formal and quantitative, it erases distinctions, (...). The signification of this ensemble refers back to a sort of super-signification which escapes meaning's net: the functioning of capitalism, which contrives to be blatant and covert at one and the same time. The dominant form of space, that of the centres of wealth and power, endeavours to mould the spaces it dominates (i.e. peripheral spaces), and it seeks, often by violent means, to reduce the obstacles and resistance it encounters there. Differences, for their part, are forced into the symbolic forms of an art that is itself abstract.

²² N.T.: [No original] “(...) relationship of dominion, of control on the part of the subject, but also the possibility that space can dominate us.”

²³ N.T.: [No original] “(...) physical- nature, the Cosmos; secondly, the mental, including logical and formal abstractions; and, thirdly, the social (...).”

Já durante o século XX, o paradigma da representação do espaço já foi mudado e o “Espaço da perspectiva euclidiana desapareceu como sistema de referência (...)”²⁴ (Lefebvre, 1991, p.25)

Como por exemplo, o caso dos Dadaístas e dos Surrealistas, que exploravam os “(...) espaços(...) definidos como banais e aqueles espaços definidos como *inconsciente da cidade*. A memória reprimida, a rejeição e a ausência de controlo produziram um *sistema de espaços vazios*.”²⁵ (Careri, 2009, p.23)

Estes grupos subvertiam e analisavam os espaços heterotópicos e abstratos (como chama Lefebvre aos espaços que têm uma vertente inconsciente), relacionando a deriva com a prática artística.

Mas para o autor não basta focarmo-nos nos produtos da relação espacial, mas também nos seus modos de produção.

E como já foi referido no subcapítulo 1.4, os Situacionistas debruçaram-se precisamente sobre estes problemas, através do mesmo método, encarando-o de uma forma socialmente ativa e política.

Lefebvre defende que a consciência sobre o que é a tríade espacial (a representação de espaços, os espaços representacionais e prática espacial) e os modos como ela atua e relaciona os seus três pontos principais é ao mesmo tempo, o que define paradigmas sociais, mas também a chave para os mudar. (1991, p.33)

Neste caso, a prática espacial “(...) abarca a produção e a reprodução, e as localizações particulares e conjuntos espaciais característicos de cada formação social.”²⁶, os espaços representacionais seriam as heterotopias presentes no espaço urbano e as representações do espaço “relacionam-se com as relações de produção e à ‘ordem’ que essas relações impõem, e graças ao conhecimento, aos signos, códigos, e às relações ‘frontais’.”²⁷ (Lefebvre, 1991, p. 33)

Cada um dos elementos da tríade espacial contribui de forma diferente para a produção de espaço (dependendo da sociedade, período histórico, qualidades e modo de produção).

A análise crítica de Lefebvre estende-se mais especificamente para as representações do espaço, que não deixam de ser um

(...) espaço conceptualizado, o espaço dos cientistas, planeadores, urbanistas, subdivisores tecnocráticos e engenheiros sociais (...) – Todos os quais identificam o que é vivido e o que é percebido com o que é concebido.”, que para o autor não deixa de ser uma dimensão limitada ao mundo verbal.²⁸ (Lefebvre, 1991, p.38)

²⁴ N.T.: [No original] “Euclidean and perspectivist space have disappeared as systems of reference (...)”

²⁵ N.T.: [No original] “(...) those spaces (...) defined as *banal* and those spaces defined as the *unconscious of the city*. Repressed memory, rejection, absence of control have produced a *system of empty spaces*.”

²⁶ N.T.: [No original] “(...) embraces production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation.”

²⁷ N.T.: [No original] “(...) are tied to the relations of production and to the 'order' which those relations impose, and hence to knowledge, to signs, to codes, and to 'frontal' relations.”

²⁸ N.T.: [No original] “(...) conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers (...) – all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived. (...) Conceptions of space tend, with certain exceptions to which I shall return, towards a system of verbal.”

Os espaços representacionais são espaços vivos, onde neles acontece a maior parte da atividade social. Pode ser quantificado, mas também é qualitativo, pois é fluído e dinâmico e se ele “é um produto, o nosso conhecimento dele deverá reproduzir e expor o processo de produção.”²⁹ (Lefebvre, 1991, p.36)

As representações do espaço devem ter um papel influenciador na produção do espaço e o uso do corpo, segundo Lefebvre (1991, p.33), é pressuposto na compreensão da tríade espacial, pois a experiência perceptível oferece uma outra visão sobre o espaço à nossa volta.

Para ele, “(...) os domínios do vivido, o concebido e o percebido devem estar interconectados, para que o ‘sujeito’, o membro individual de um certo grupo social, possa mover-se de um para outro sem confusão.”³⁰ (Lefebvre, 1991, p.40)

Como já foi verificado, é a partir da atividade artística que se poderá criar uma forma de representação do espaço que engloba diferentes dimensões, mas principalmente uma mais ligada ao sensível e fenomenológico e no início deste projeto, o objetivo foi precisamente englobar algumas das abordagens que se pode associar às práticas Dadaístas, Surrealistas e também Situcionistas.

O caso dos desenhos das figuras 13 e 14 demonstra uma tentativa de subversão do espaço heterotópico representado, ao expor juntamente com a sua representação o diálogo que tive com o senhor que o ocupava.

Mas esta reflexão sobre o espaço coletivo e social deixou de ser o foco do projeto, até porque o final do segundo semestre do 1º ano do Mestrado coincidiu com o fim do isolamento profilático (motivo inicial por ter começado este projeto), o que fez com que o espaço da cidade mudasse por razões logístico-pessoais.

O projeto focou-se em contar histórias através do espaço da cidade, sem ter de concluir ou opinar sobre o que era percebido, utilizando deles o que apreendia de forma sensorial para criar narrativas que divergiram para uma abordagem com um foco mais autobiográfico.

As heterotopias não deixaram de aparecer nas narrativas gráficas criadas (inevitavelmente), porém, as mesmas podem relacionar-se com a ideia mais vasta da hiperligação, associada aos lugares que mais nos cativam num percurso.

Há sítios que nos remetem para algo que já vivenciámos ou queremos vivenciar e cada um acabará por ter lugares de eleição próprios, o que não deixa de ser uma abordagem inserida no âmbito do *inconsciente da cidade*.

Por isso, a fenomenologia do ato de caminhar permite a criação de relações entre as vivências pessoais de quem caminha com os espaços por onde passa, como Foucault (1984) designa, de “internos” ou “fantasmáticos”.

²⁹ N.T.: [No original] “If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production.”

³⁰ N.T.: [No original] “(...) the lived, conceived and perceived realms should be interconnected, so that the 'subject', the individual member of a given social group, may move from one to another without confusion.”

A paisagem não funciona como um palimpsesto onde há uma inscrição de uma forma cultural, mas sim, o que forma a paisagem “(...) emerge enquanto considerações ou cristalizações da atividade dentro de um campo relacional.”³¹ (Ingold, 2011, p.47)

A partir desta ideia, despreocupe-me com as mudanças que achava que devia promover criticamente e dei prioridade, não à finalidade da caminhada como um meio para o ativismo, mas sim como um veículo do pensamento ativo e causal, associado à criação de histórias.

Os percursos ilustram ideias, hábitos e estados psicológicos. Não é só o corpo ou gestos que consolidam hábitos rotineiros, mas também a narrativa pode conter em si, ideias associadas a certos caminhos percorridos ligados a vivências do dia-a-dia.

Concluindo, este projeto é um ensaio estético sobre a cidade, mas acima de tudo para criar histórias a partir dela. Fenómenos como o das heterotopias, formações alotópicas e “espaços vazios” acabarão por ser exploradas e fazer questões serem levantadas, mas a prioridade do projeto irá em direção a uma abordagem autofictícia (desenvolvida no 3º capítulo).

³¹ N.T.: [No original] (...) emerge as condensations or crystallisations of activity within a relational field.

CAPÍTULO II

A Meta-Caminhada: Uma segunda camada de pensamento

2.1) Caminhos da mente e do papel (Escrever = andar = pensar = desenhar) – O espaço mental e físico

Tim Ingold compara o andar com a escrita, a leitura, o desenhar e a música, ações pelas quais se traçam linhas e se percorrem caminhos, cada um deles envolvendo sempre a noção de ritmo.

Desta forma, traçar caminhos é ligeiramente diferente da analogia da água e do seu fluxo homogêneo que passa por um aqueduto num único sentido irreversível, pois a imaginação que percorre um caminho, também o cria através de grafismos constantemente mutáveis.

Esses rastros, tanto o do andar como de escrever,

(...) incitam a questão da relação entre as marcas de observação e os rastros inscritos nas superfícies do mundo e o imaginar que acarretam (...). Ler e escrever certamente envolvem tanto o exercício do olho como da mente, e o mesmo deve ocorrer no andar.³²
(Ingold, 2011, p.197)

O ritmo do andar enquanto técnica do corpo é físico, incitando também à criação de uma linha de imagens que se forma a partir dos mesmos estímulos, para além dos oferecidos pelo espaço. Por isso, a noção de imagem pode ser associada não só à visão, como à mente (não é por acaso que existe a palavra “imaginar”).

Ao ver por onde andamos, tiramos uma impressão do horizonte do mundo à nossa volta e não as suas representações imagísticas ou pictóricas. (...) Iremos concluir que andar, até à extensão de que não depende da envolvimento de imagens, não é realmente uma prática visual, a fim ao cabo? Ou há alguma distinção feita entre a acuidade observacional do olhar em ver e olhar, e a visualização interpretativa do olhar? ³³ (Ingold, 2011, p.196)

A criação de imagens desenrola-se tanto no espaço físico e “real”, sob a forma de pegadas ou a grafia e gesto do desenho, como na imaginação e mente, que é o intermediário entre o que é apreendido e o representado.

³² N.T.: [No original] “(...) prompt the question of the relation between the observation of marks and traces inscribed or impressed in surfaces in the world and the imagining that is carried on (...) Reading and writing surely involve the exercise of both eye and mind, and the same must be true of walking.”

³³ N.T.: [No original] “In looking where we are going, we scan the horizons of the world around us, and not their imagistic or pictorial representations. (...) Are we to conclude that walking, to the extent that it does not depend on the enrolment of images, is not really a visual practice after all? Or is some distinction to be made between the observational acuity of eyesight in watching and looking, and the interpretative visibility of seeing?”

Mas ao falar da escrita, Ingold levanta novos problemas associados com a apreensão da informação e a forma como a mente lida ao traduzi-la e interpretá-la. A escrita também é desenho, é gesto que evoca imagens de uma forma menos direta, requerendo uma segunda camada de conversão da informação contida nos signos, em sons e depois em imagens (ou como Ingold diz, “discurso” e “pintura”), por parte do leitor.

E quando a escrita era lida em silêncio entraria na mente por outra estrada, da pintura, pela entrada da visão. Para além disso, as palavras escritas, mesmo que lidas em voz alta como palavras, pintam imagens na mente do ouvinte – imagens que, (...), são vistas pelo olho da mente.³⁴ (Ingold, 2011, p.200)

As imagens, por sua vez, também têm som ou palavra, porém, apresentam caminhos de ideias de forma mais vaga e aberta a quem as observa e interpreta.

Portanto, na mente há uma partilha e tradução de informação entre os sentidos e as suas diferentes formas de apreensão (audição e visão), apenas distinguindo-se por serem meios com *inputs* ou entradas diferentes e que criam ao fim ao cabo, imagens na mente.

Por Ingold concluir que caminhar pela mente ser como caminhar pela terra:

Andar é viajar pela mente tanto como pela terra: é uma prática profundamente meditativa. E ler é viajar pela página tal como pela mente. Longe de ser rigidamente dividido, há um trânsito constante por entre estes terrenos, respetivamente mentais e materiais, pelas entradas dos sentidos.³⁵ (Ingold, 2011, p.202)

Tanto leitores, como escritores ou desenhadores (no fundo artistas, ao fim ao cabo), ao exercerem as suas atividades, (indiferentemente visuais, auditivas e não só) “(...) tomam atenção a sítios significantes ao longo do caminho, os eventos que aconteceram lá, as vistas de que proporcionaram, quase como se apresentassem um guia.”³⁶ (Ingold, 2011, p.199) e devem selecionar, tratar e curar o que querem transmitir dos seus caminhos percorridos, sem terem de ser descritivos, até porque a arte cumpre um papel mais sensorial do que descritivo.

Devem criar imagens de diferentes tipos que criem caminhos de percepção do mundo, que guiem quem as vê, a sítios remotos, próximos, subjetivos, coletivos, interiores, exteriores, etc.

Deste modo, podem-se levantar as questões: “Como construir uma paisagem enquanto narrativa gráfica?” e “Como passar da experiência vivida para a sua representação?”.

É aqui que entra o papel do desenho e a possível adaptação do seu regime gráfico às situações que se pretende representar, neste caso, a partir das derivas.

³⁴ N.T.: [No original] “And when writing was read in silence it would enter the mind along the other road, of painture, through the gate of sight. Moreover written words, even if read aloud as parole, paint pictures in the listener’s mind – pictures that, (...), are seen with the mind’s eye.”

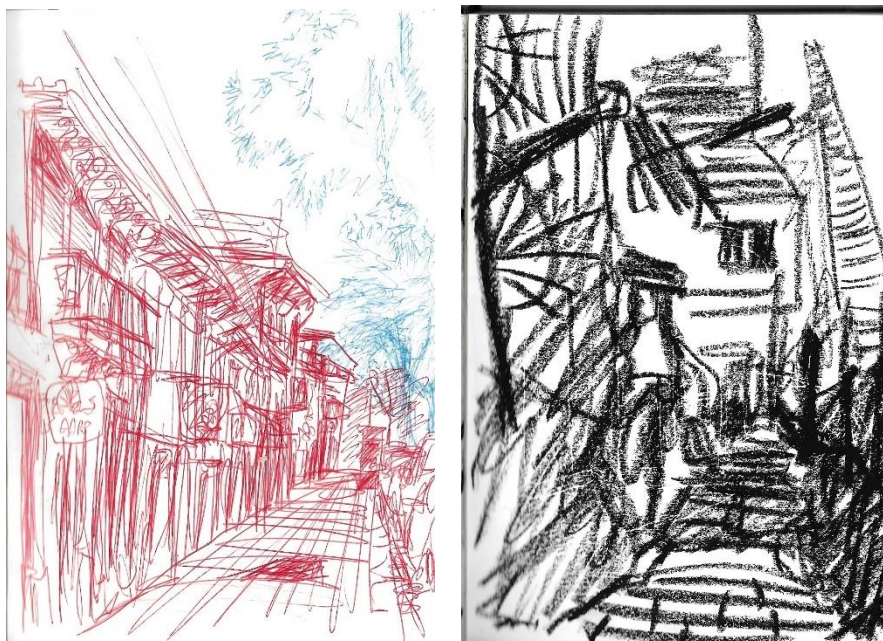
³⁵ N.T.: [No original] “To walk is to journey in the mind as much as on the land: it is a deeply meditative practice. And to read is to journey on the page as much as in the mind. Far from being rigidly partitioned, there is constant traffic between these terrains, respectively mental and material, through the gateways of the senses.”

³⁶ N.T.: [No original] “(...) draws attention to significant sites along the way, the events that happened there, and the vistas they afford, almost as though he were presenting a guidebook.”

2.2) O guião gráfico na construção das paisagens e de *metacomics*

Para ter referências sobre o que apreendia através do caminhar, precisava de registos. Esses registos surgiram sob variadas formas experimentais, como esboços *in situ*, memórias visuais ou fotografias.

Os esboços *in situ*, realizados quando queria registar qualquer elemento ou evento da caminhada, tinham a qualidade de seleccionar e filtrar a paisagem que observava, pelo desenho. Devido às condições da rua, que não permitem grandes elaborações de apontamentos morosos, os desenhos apresentavam rapidez, seleção de informação e registo do essencial, como nos esboços da figura 15 e 16.



Figuras 15 e 16: Esboços *In situ* da caminhada nº 16

A memória visual foi também posta à prova, principalmente ao fazer a caminhada nº 11, cujos desenhos dos espaços por onde caminhei, foram realizados a partir das imagens que tinha na mente, ao chegar a casa depois do passeio (figura 17).

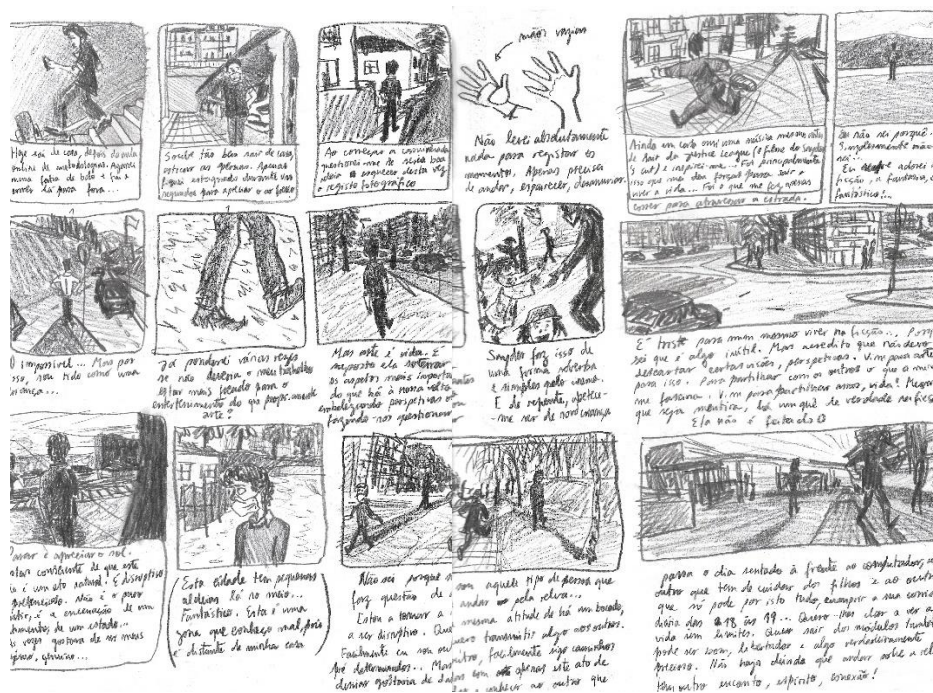


Figura 17: Primeira prancha da página nº11 dos *Walking Diaries*

Os exemplos dos desenhos da figura 17 ofereceram-me uma grande liberdade para representar os espaços percorridos no papel.

A memória visual ativa durante estas caminhadas permitiu recolher o essencial das mesmas e descartar os seus pormenores menos relevantes, reconstruindo-os posteriormente, através de um desenho de memória.

Mas os registos fotográficos dos espaços percorridos funcionam espontaneamente perante o que é observado e são mais fiéis ao olhar, acabando por ser o método eleito para ter os espaços que queria representar como referência visual.

Apesar disso, a fotografia nunca transmitirá as mesmas sensações que são evocadas pelas vivências diretas no espaço, porque funcionam como um filtro ótico que condensará e alterará sempre a luz das imagens, a amplitude do olhar e o tempo.

Foi por isso, encarada como um escopo da percepção do mundo e a melhor forma de conseguir um registo rápido dos sítios para posteriormente sofrerem uma construção sob uma segunda camada de pensamento.

Essa mesma camada era exercida tendo em conta a conversão da imagem distorcida pela câmara de lente grande angular, que utilizava durante os passeios pela sua facilidade no transporte, em desenhos, cuja representação do espaço obedece às leis da perspetiva linear.

O exemplo das figuras 17 e 18 mostra um guia que compila as fotografias escolhidas da caminhada nº 1 dos *Walking Diaries* (figura 17 e 18), com uma série de notas e considerações sobre questões que cada imagem levanta, sobre o passeio dado.



Os guiões são a parte que nos permite chegar à finalidade que queremos com uma liberdade para errar, rasurar, imaginar, pensar e esquisar ideias sobre os objetos recolhidos.

37

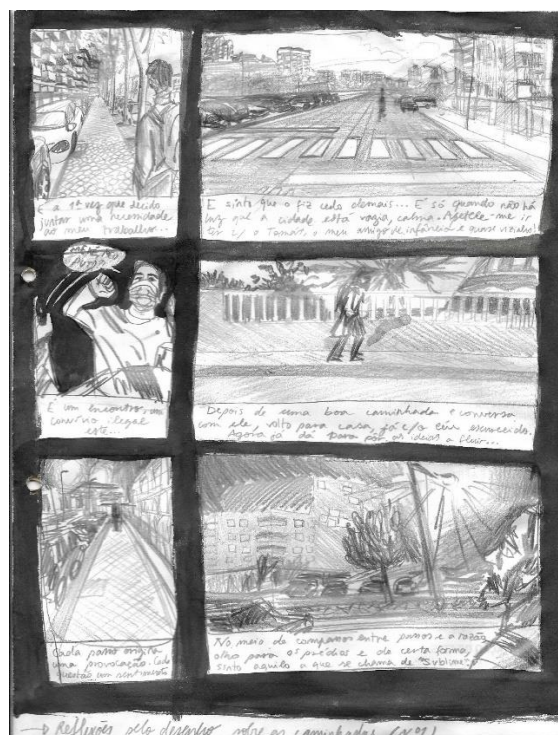


Figura 20 –Banda desenhada (página nº 1) dos *Walking Diaries*

À medida que o projeto foi avançando e os *Walking Diaries* começaram a formar um corpo de ensaios em banda desenhada sobre as caminhadas, o desafio começou a ser o de tentar conjugar as extrapolações que levantava a partir dos seus guiões, com a realização de narrativas gráficas formalmente coesas.

Esta metodologia pode ser associada ao subgénero de banda desenhada jornalística que é “(...) um género recentemente estabelecido que tende em prática a sobrepor tais categorias mais conhecidas como banda desenhada histórica, travelogues e política”³⁷, que “(...) aparece com crescente frequência em jornais, revistas, antologias, livros e online.”³⁸ (Worcester, 2017, pp.138, 143)

A BD jornalística assume diferentes suportes e formatos e é inquisitiva, investigativa, documental e de reportagem e normalmente mistura componentes autobiográfica e política. (Worcester, 2017, p.143)

³⁷ N.T. [No original] “As we have seen, journalistic comics is a recently established genre that tends in practice to overlap with such better-known categories as historical, travelogue, and political comics.”

³⁸ N.T. [No original] “(...) shows up with increasing frequency in newspapers, magazines, anthologies, books, and online.”

Este recente género literário, que se associa à corrente do “novo jornalismo” (nome atribuído a tipos de jornalismo que se adequam de novos formatos para além dos tradicionais), ‘(...) tipicamente toma a forma de “formas longas de não ficção” que situa “o autor no centro da história”, canaliza “os pensamentos da personagem”, usa “pontuações diferentes do normal” (...), e explode com “formas de narrativa tradicionais”.’³⁹ (Worcester, 2017, p.140)

O desenho e os recursos narrativos da banda desenhada permitiram utilizar toda a documentação para fins não jornalísticos nem documentais.

Como já foi indicado no capítulo 1 do Relatório, o intuito da criação das bandas desenhadas apenas se adequa de metodologias de documentação associadas a este género de banda desenhada.

Porém, a conversão das caminhadas em atos de desenho e todo esse processo que passa pela formulação dos guiões é o que gera uma segunda camada de pensamento, a qual se pode associar às *metacomics*.

Metacomic é uma designação que se dá a uma parte da categoria literária, mais geral, de metaficção, que é um tipo de ficção que explicita intencionalmente a própria narrativa como ela é: um ato de storytelling, não tendo obrigatoriamente de englobar apenas histórias ficcionais.

A metaficção “(...) tem um duplo conteúdo, sendo tanto sobre a história e sobre o processo de storytelling – em termos da metaficção ter uma dupla ontologia, misturando dois mundos (o mundo atual e o mundo da história) numa coexistência impossível.”⁴⁰ (Cook, 2017, p.257)

Logo,

(...) uma metacomic é uma banda desenhada que é “sobre” bandas desenhadas num sentido ou outro, onde o aspeto “meta” da narrativa é entendido não só para alongar a narrativa, mas também para comentar sobre a natureza da narrativa em si.⁴¹ (Cook, 2017, p.258)

Roy T. Cook (2017) oferece-nos uma taxonomia de possíveis formas de criação de *metacomics*.

Ao longo dos próximos subcapítulos a lógica do projeto vai sendo desenrolada cronologicamente, apresentando diferentes formas de produzir metanarrativas e interligando os exemplos de efeitos que compõem uma *metacomic*, oferecidos por Cook.

³⁹ N.T. [No original] ‘(...) the work of self-described comics journalists, like that of the new journalists, typically takes the form of “long-form nonfiction” that places “the author at the centre of the story,” channels “a character’s thoughts,” uses “nonstandard punctuation” (...), and explodes “traditional narrative forms”.’

⁴⁰ N.T. [No original] (...) metafiction has a double content, being both about the story and being about the process of storytelling—in terms of metafiction having a double ontology, mixing two worlds (the actual world and the storyworld) into an impossible coexistence.

⁴¹ N.T. [No original] (...) a metacomic is a comic that is “about” comics in one sense or another, where this “meta” aspect of the narrative is intended not only to further the narrative, but also to comment on the nature of narrative itself.

2.3) A metalinguagem ontológica do desenho

Os guiões dos *walking diaries* podem-se designar como primeiras instâncias da criação de *metacomics*, pois a maior parte do pensamento explícito neles, através do texto, começou a ser permeado progressivamente para os textos das bandas desenhadas.

Este efeito começou a ser impulsionado, principalmente pela sobreposição de desenhos sobre as fotografias dos guiões (exemplo da figura 21).



Figuras 21 e 22: Guião e prancha da página nº 2 dos Walking Diaries, respetivamente

Esta ação baseou-se nos desenhos *Untitled from Rehearsal I (Ensayo I)* de Francis Alÿs e + - de Joseph Beuys (figuras 23 e 24).



Figuras 23 e 24: + - de Joseph Beuys e *Untitled from Rehearsal I (Ensayo I)* de Francis Alÿs, respetivamente

Os próprios materiais e técnicas do desenho podem jogar com o nível percebido e o nível concebido das imagens, através de atos fingidos, que são encenações feitas na criação das imagens e que espelham as intenções (autorais) através de metáforas e distinções dentro da lógica do enunciado, de uma forma imediata e criando um *tropo projetado*. (Almeida, 2009)

Esse era o poder do desenho para Beuys e no exemplo da figura 23, ao utilizar os símbolos “+” e “-”, que estão relacionados com a ideia de “(...) equilíbrio igual de positivo e negativo, sugere que a energia é presente mas segura – contida, tal como está numa bateria.”⁴² (Straine, 2011)

Beuys desenharia em qualquer coisa que lhe viesse à mão e desse modo, o trabalho ‘+ -’ (figura 22) e todo o conjunto de desenhos que criou tinham para ele o poder transcendente e espiritual de catalisar significados, sentidos, conceitos e metáforas simbólicas que faziam parte da sua obra de arte total, cujo “(...) último objetivo [era] (...) alcançar uma síntese de vida e trabalho.”⁴³ (Straine, 2011)

No caso dos desenhos de Alÿs, formado em arquitetura, o uso da fita cola e papel vegetal advém de procedimentos do projeto arquitetónico, de trabalhar com camadas e por montagem.

A utilização destes materiais foi a referência adotada diretamente para dar uso das qualidades performativas do desenho neste trabalho.

Em *Untitled from Rehearsal I (Ensayo I)* (figura 24), os próprios materiais do suporte enunciam uma ação que envolveu a sua conceção e que faz parte da própria narrativa contida na imagem. A fita cola, neste caso, desempenha o papel de explicitação de uma segunda camada de pensamento autoral.

Estes exemplos demonstram a importância que o desenho teve ao longo do trabalho ao ser apresentado pelos materiais e técnicas, assinalando a própria ação que foi envolvida na sua conceção.

⁴² N.T.: [No original] “(...) equal balance of positive and negative, suggests energy is present but held in check – contained, as it is in a battery (...)”

⁴³ N.T.: [No original] “(...) with the ultimate aim of achieving a synthesis of life and work.”

Esta ideia explorada pode ser comparada com as *metaimagens*, ou *metapictures*, conceito criado e desenvolvido por W. J. T. Mitchell.

As *metaimagens* são imagens que contêm uma circularidade metanarrativa explícita no seu enunciado, de forma retórica.

Para o autor, as *metaimagens* são imagens que falam por si só, utilizadas para refletir sobre o próprio estatuto que têm enquanto imagens: 'As *metaimagens* são imagens que se mostram a elas mesmo para se compreenderem a si mesmas: elas encenam o "auto-conhecimento" das imagens.' ⁴⁴ (Mitchell, 1995, p.48).

A designação daquilo que é uma *metaimagem* possui certas qualidades de independência sobre um discurso que as descreva (ou ekphrasis), podendo-as comparar a organismos vivos, possuindo quase uma inteligência própria imanente.

A metaimagem é (...) um instrumento cultural, que pode servir um papel marginal de dispositivo ilustrativo ou um papel central enquanto tipo de imagem sumária, a qual chamei de "hypericon" que encapsula uma episteme inteira, uma teoria do conhecimento. ⁴⁵ (Mitchell, 1995, p.49)

Para Mitchell (1995), uma *metaimagem* ilustra uma teoria, questionando a autoridade do assunto que apresenta e a posição do observador enquanto tal, provocando "(...) não só uma visão dupla, mas uma voz dupla, e uma dupla relação entre linguagem e experiência visual." (p.68)⁴⁶ através de um enredo que reflita sobre ele mesmo, nela contido, criando

(...) espaços e níveis concêntricos e nidificados [e] é requerida a estabilizar uma metaimagem, ou qualquer discurso de segunda ordem, a separar-se bem do objeto-linguagem de primeira ordem que descreve. Portanto, a maioria das metaimagens descreve uma imagem-dentro-de-uma-imagem que é simplesmente uma no meio de vários objetos representados. ⁴⁷ (Mitchell, 1995, p.42)

Neste projeto, o desenho, tal como as *metaimagens*, só pôde solicitar interpretações através de formas intencionalmente ambíguas, graças à sua retórica performativa, cujos modos agem sobre e descrevem a realidade, através de litígios entre campos de significação.

⁴⁴ N.T.: [No original] "Metapictures are pictures that show themselves in order to know themselves: they stage the "self-knowledge" of pictures."

⁴⁵ N.T.: [No original] "The metapicture is a (...) cultural apparatus, one which may serve a marginal role as illustrative device or a central role as a kind of summary image, what I have called a "hypericon" that encapsulates an entire episteme, a theory of knowledge."

⁴⁶ N.T.: [No original] "(...) not just a double vision, but a double voice, and a double relation between language and visual experience."

⁴⁷ N.T.: [No original] "(...) concentric spaces and levels is required to stabilize a metapicture, or any second-order discourse, to separate it cleanly from the first-order object-language it describes. Thus, most metapictures depict a picture-within-a-picture that is simply one among the many objects represented."

Estas operações existem para gerar novos esquemas de interpretação, a partir de expressões hipercodificadas e geradas previamente (que constituem semioticamente o chamado grau 0), pondo-as em causa e jogando com elas, acabando por gerar mutações de códigos entre campos semânticos.

Ainda que os fenómenos da hipercodificação sejam entendidos como casos deteriorados da retórica – associados ao ornamento e ao controlo do discurso – é justamente neles que se formula um dos aspetos mais singulares da condição performativa do desenho: a capacidade de interrogar a hipercodificação dos gestos e imagens, cujas conotações se tornaram fixas ou cujo sentido é já depositário de um valor emocional predeterminado. (Almeida, 2009, p.10)

A interrogação da hipercodificação pode ser feita no exemplo da figura 25, na qual a personagem principal, ao andar pela rua dá uma volta de 360º sobre si próprio, num gesto que pode ser considerado absurdo, pois não apresenta qualquer finalidade em concreto no desenvolvimento da história.



Figura 25: Close-up de uma vinheta da história “Percursos à volta de uma canja de galinha”.

Este ato só é absurdo, tendo em conta a ideia que esta banda desenhada propôs relativamente ao *loop* da repetição monótona da ação de caminhar, que acontece em vinhetas anteriores, por parte da mesma personagem sobre o mesmo espaço (ver figura 26, 27, 28 e 29).





Figuras 26, 27, 28 e 29: *Close-ups* de diferentes vinhetas da história “Percursos à volta de uma canja de galinha”.

Ao quebrar a redundância da isotopia proposta pela repetição do enunciado, onde existia uma probabilidade pré-concebida, foi criada uma alotopia no mesmo, utilizando assim a retórica como uma

(...) transformação do uso estabelecido, o espaço expandido de uma inadequação: entre o sentido literal e o sentido figurado; entre a imagem e o dispositivo que a apresenta; entre a imagem e as condições da sua visibilidade; entre o objeto e o processo que o configura.
(Almeida, 2009, p.12)

Na representação do ato de caminhar, a relação entre a norma e o desvio (a isotopia e a alotopia) pode ser entendida como uma técnica do desenho, na aceção do sociólogo Marcel Mauss, que via os gestos humanos como formas técnicas apreendidas ou “(...) hábitos [que] variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios (...)”. (2003, p.404)

Qualquer ato, para Mauss (2003), é ‘adquirido’, uma amálgama de estímulos referenciais recebidos e passados a outros, por parte de qualquer executante ao longo da vida, aos quais por isso, se referia a ‘técnicas do corpo’.

Na prática, a representação da personagem (mesmo que feita de uma forma não consciente sobre estes assuntos) reflete um *habitus*, um conjunto de predisposições influenciada por uma cultura visual como por exemplo, a silhueta do detetive, do viandante solitário, a forma como caminha, como acende um cigarro ou se encontra emocionalmente. (Mauss, 2003, p.404)

Por isso, é sobre as ‘técnicas do corpo’ e os seus códigos convencionais, como por exemplo o andar, que o desenho pode criar estas reestruturações e desvios “impertinentes” a partir de operações cognitivas de transferências-de-uso ou substituições, na “Estrutura [d]o pensamento e [d]os gestos ao nível mais profundo das relações com que se definem.” (Almeida, 2009, p.14)

Sobre esta lógica desdobraram-se vários processos mediáticos ao longo deste projeto, visto que “(...) a retórica é a metalinguagem onde o desenho se define como um erro categorial (...) que põe em causa o quadro de inteligibilidade que o suporta” (Almeida, 2009, p.44), e criando enunciados.

Neste projeto, o “(...) propósito da arte não é mediar um vaivém para trás e para a frente entre domínios radicalmente opostos e mutuamente exclusivos da mente e do mundo, (...), mas invés disso ligar a mente e o mundo num movimento contínuo.”⁴⁸ (Ingold, 2011, p.178)

Desse modo, o desenho é o meio que melhor resumiu e exerceu esta ideia, pois é uma forma de recolção, que permite “(...) os praticantes (...) [ligarem] os seus próprios caminhos ou linhas (...) [para] se tornarem na textura do mundo.”⁴⁹ (Ingold, 2011, p.178), mais do que resumir o que se apreende através desse meio em imagens.

Ao ligar a observação com a descrição do que é visto, pelo desenho, é possível “(...) intervir nos campos de força e fluxos do material de onde as formas das coisas surgem e são sustentadas.”⁵⁰ (Ingold, 2011, p.178)

O desenho permitiu ir para além da mera representação mimética dos espaços, através de referências fotográficas e fomentou um pensamento autoral, que ia sendo refletido de forma cada vez mais distinta e consciente.

⁴⁸ N.T.: [No original] “(...) purpose of art is not to mediate a shuttling back and forth between radically opposed and mutually exclusive domains of mind and world, (...), but rather to bind mind and world in an ongoing movement.”

⁴⁹ N.T.: [No original] “(...) practitioners bind their own pathways or lines of becoming into the texture of the world.”

⁵⁰ N.T.: [No original] “(...) intervening in the fields of force and flows of material wherein the forms of things arise and are sustained.”

2.4) A criação das “Meta caminhadas” e a casuística do desenho em narrativas gráficas

A banda desenhada é um tipo de cronótopo, cuja definição do termo é:

Compost[a] pelas palavras gregas *cronos*: tempo e *topos*: lugar, por ele se enfatiza a indissociabilidade destes dois elementos tal como se manifesta nas representações literárias. (...) [e] sugere a importância que o autor atribui ao papel do cronótopo como operador da assimilação pela literatura do tempo e do espaço históricos. (Fernandes, 2009)

Um cronótopo como a banda desenhada pode incorporar mais do que um só desenho, desdobrando a multiplicidade de espaços e ações invocadas nas imagens, através do tempo gerado pela sua sequência e disposição nas páginas.

O uso do tempo pela simulação de uma sequência é por isso, o fator que proporciona uma complexidade e um número maior de soluções sequenciais, transportando processos retóricos aplicados a imagens singulares desde então, para a narrativa enquanto um todo.

Ao querer trabalhar a partir de formatos narrativos e gráficos, as vantagens da metalinguagem que o desenho proporciona começaram a ser exploradas ao longo da narrativa das sequências de imagens produzidas nos *Walking diaries*, sob a forma de bandas desenhadas às quais foi atribuído o nome de “Meta caminhadas”.

Alguns exemplos ilustrativos podem ser verificados no exemplo da página nº 4 dos *Walking diaries* (figuras 30, 31 e 32).



Figura 30, 31 e 32: Desenhos da página nº 4 dos *Walking diaries*

No exemplo desta “Meta caminhada” há uma mudança nos meios do desenho que cria, com as mesmas imagens, três narrativas possíveis.

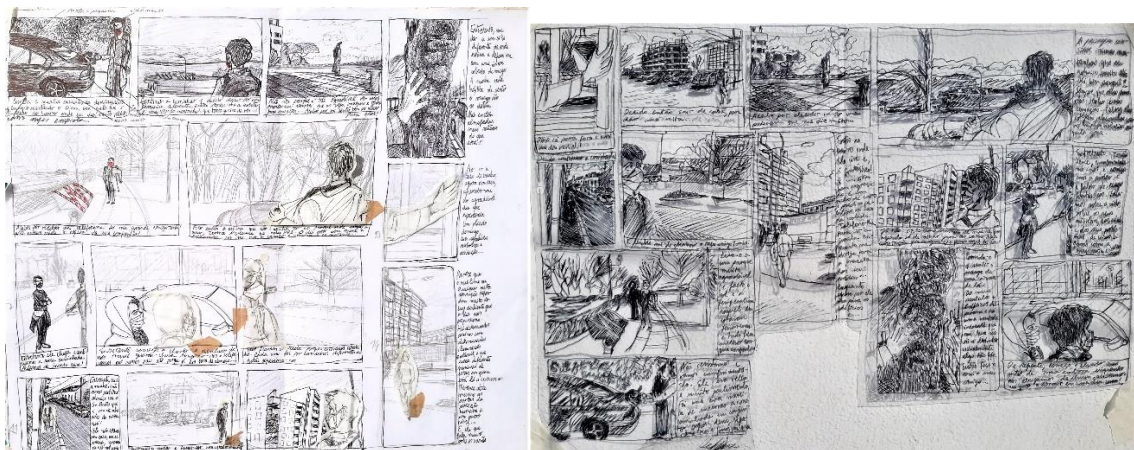
A primeira imagem narra uma caminhada em que a personagem principal das histórias vai ao mercado com a família, narrando o que se está a passar em 1ª pessoa.

A segunda utiliza as mesmas imagens, mas numa ordem diferente da primeira, narrando uma história com uma sequência totalmente diferente.

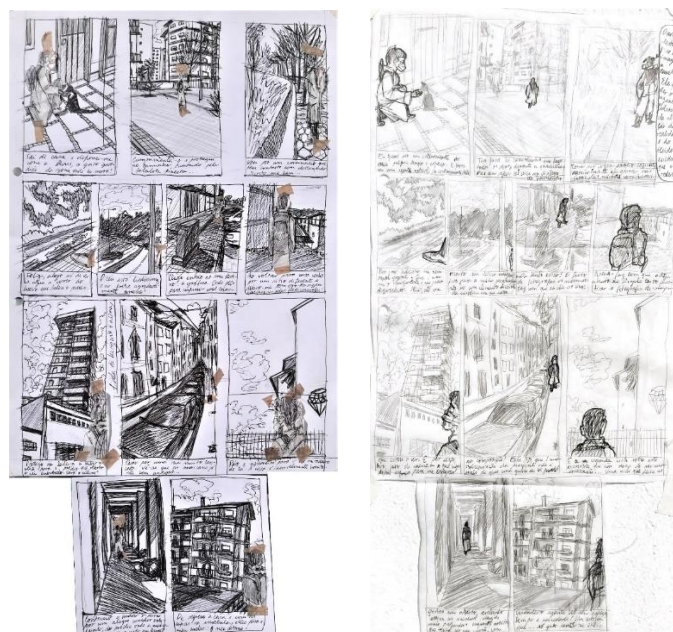
A terceira utiliza as mesmas imagens que a primeira sequência, mas desenhadas a caneta sobre acetato.

Ao aproveitar a mudança dos meios do desenho, na terceira tira foi contada uma outra história através do ponto de vista do narrador, em 3ª pessoa, que aparece agora distanciado das cenas representadas, refletindo sobre elas enquanto desenha pelo texto.

O mesmo exercício de mudança de suportes e meios foi feito ao longo das páginas do diário, como o exemplo da página nº 5 (figuras 33 e 34) e nº7 (figuras 35 e 36) dos *Walking diaries*.



Figuras 33 e 34: Página nº5 dos *Walking diaries* (parte 1 e 2)



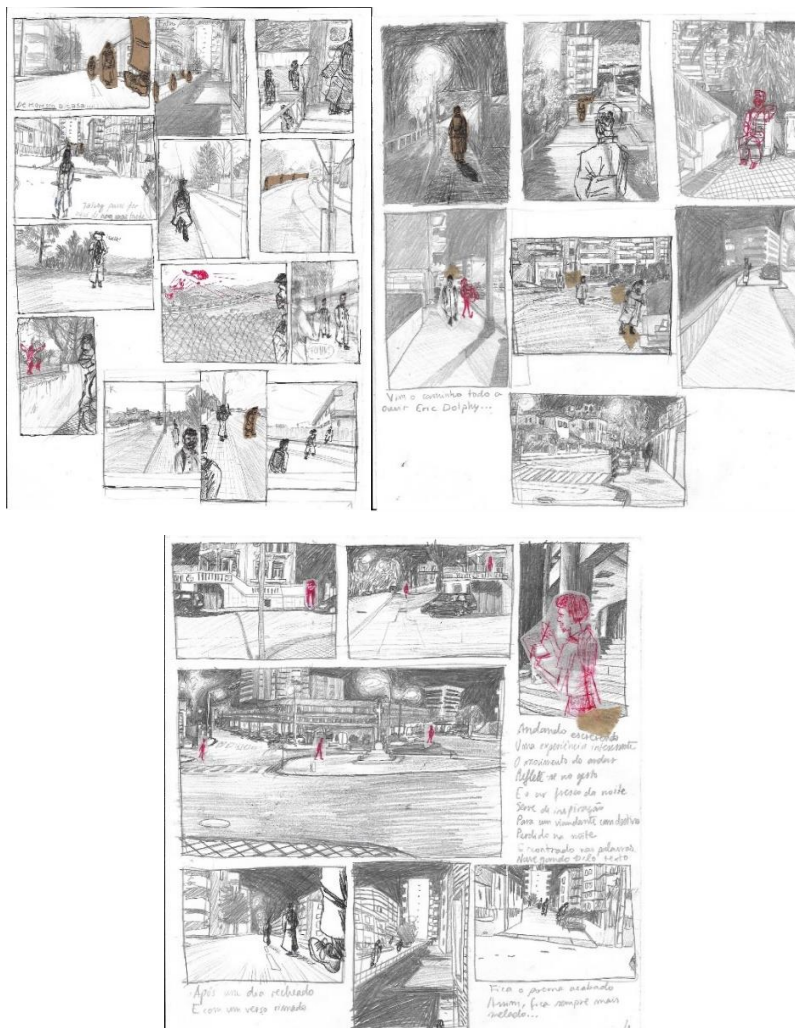
Figuras 35 e 36: Página nº 7 dos Walking diaries (parte 1 e 2)

Em ambos os casos, numa das pranchas era narrado o que era visto e o que era vivido nos locais representados em cada vinheta. Na outra, a mesma sequência de imagens era feita com outro tipo de material ou suporte e revelavam uma narrativa autoral sobre a concepção dos próprios desenhos.

O uso do texto narrativo em 3ª pessoa (que advém dos guiões gráficos, como exemplificado no subcapítulo 2.2) é o que produz uma metanarrativa ou, uma narrativa sobre uma narrativa.

Porém, as fórmulas metanarrativas das “Meta caminhadas” progrediram através da mudança dos meios do desenho, privilegiando as qualidades auto enunciativas e retóricas do desenho narrativo relativamente ao uso do texto, que tornava o pensamento autoral demasiado explícito.

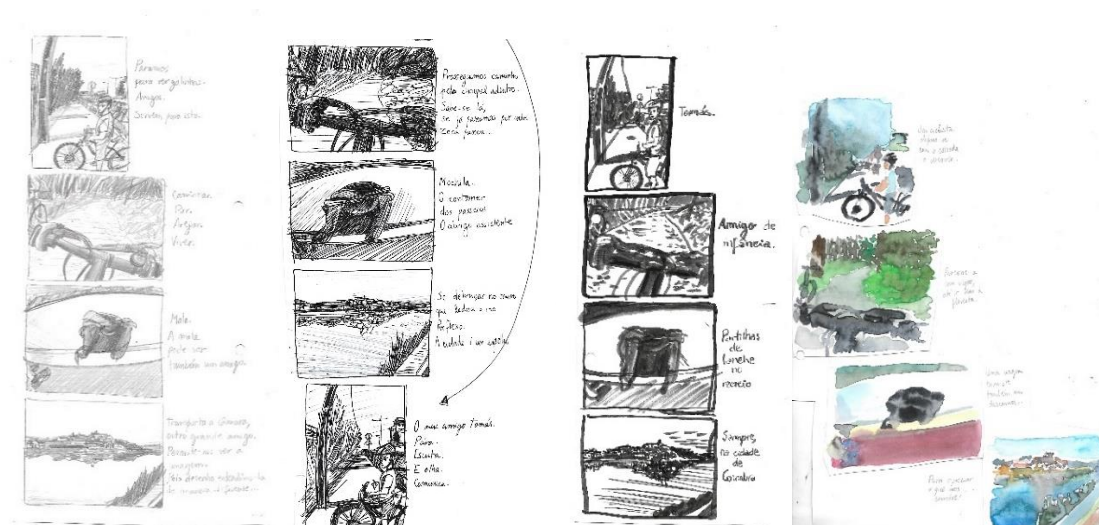
A exploração do potencial da casuística do desenho, ou seja, da adequação de diferentes abordagens e regimes gráficos, consoante diferentes intenções a serem narradas nas histórias, adquiriu uma maior importância no projeto, a partir da página 9 dos diários (figura 37, 38 e 39).



No exemplo das figuras 37, 38 e 39, a casuística dos meios do desenho tomou um peso diferente ao falar por si, sem ter de ter uma legenda, em que o autor estivesse em solilóquio a explicitar a conceção das imagens da narrativa gráfica.

Cada desenho, ao utilizar diferentes materiais em si, transmitia mensagens diferentes e abertas ao leitor.

A caminhada nº 10 levou esta exploração casuística mais a fundo. A partir das mesmas imagens da caminhada foi possível criar diferentes narrativas, com diferentes conteúdos e intenções, através de materiais e técnicas do desenho (e da pintura) díspares. Os exemplos das figuras 40, 41, 42 e 43 são alguns exemplos dessa exploração feita nessa página.



A sequência em aguarela (imagem 43) pretende deixar mais espaço para a imaginação por não haver uma grande definição como há nos desenhos a lápis (figura 40) e despertar os sentidos pelo uso da cor.

O texto escrito tendeu a ser, portanto, mais poético, menos descritivo e mais vago do que o que aparece nos desenhos a esferográfica.

Apesar disso, a conjugação das imagens com cada texto que as acompanha oferece múltiplos caminhos e possibilidades narrativas. Ambos os elementos da narrativa visual se influenciam um ao outro, podendo criar enunciados díspares, complementares, sugestivos ou explicativos.

Um dos melhores exemplos práticos desta heterogeneidade gráfica do desenho na banda desenhada encontra-se no livro *Unastoria*, do ilustrador e cartoonista italiano Gipi (2014), que nos conta a história de um escritor, Silvano Landi, cujo estado psicológico se encontra degradado.

À medida que a história vai avançando, os desenhos que fazem parte da narrativa vão mudando as suas técnicas, materiais e apresentação (figura 44).



Figura 44: Página de *Unahistoria*, de Gipi (2014)

As escolhas da apresentação dos desenhos ao longo da história refletem a condição mental de Landi, transitando entre vivências do seu avô na primeira guerra, sobre as quais reflete através de cartas deixadas por ele, vivências do seu passado pessoal e vivências no seu estado presente, como por exemplo a apresentação de vinhetas feitas com aguarela (mancha) e/ou caneta (linha) na figura 44.

2.5) *Metacomics* e as diferentes soluções da ficção metanarrativa

O regime casuístico e retórico de *Unastoria* (Gipi, 2014) funciona através da substituição, figura que “(...) é concebida como um operador retórico que quebra a linearidade do processo, afetando os objetos e meios que definem o decurso normal da ação.” (Almeida, 2009, p.22)

As designações deste tipo de *metacomic* enquanto “reflexividade intermodal”, dada por Matthew Jones e “*metacomic formal*”, por Roy T. Cook, relacionam-se com este uso retórico da substituição casuística numa banda desenhada, à qual M. Thomas Inge associa a uma utilização das

(...) convenções técnicas do meio em si (...) – os materiais de produção como lápis, canetas, tinta, e papel; os limites ou painéis e a disposição de diálogo nos balões; onomatopeias e símbolos que sugerem sons ou emoções; e assim sucessivamente: tais tiras de banda desenhada exploram os processos da sua própria conceção.⁵¹ (Cook, 2017, p.258)

Existem várias fórmulas que permitem a criação de *metacomics*. Segundo Jesus Gonzalez (2014, citado em Cook, 2017) o cruzamento de referências exteriores a uma narrativa gráfica no seu próprio enredo é o que cria uma intertextualidade, que constitui um primeiro grau de metaficcionalidade (p.259).

O segundo grau, para Gonzalez, possui uma extensão maior na atenção que cria sobre o seu estatuto ou artificialidade ficcional ao criar uma dupla referencialidade com a realidade exterior e com o texto que quebra o “contrato realístico” criado entre o autor e o leitor. (Cook, 2017, p.259)

Jesus Gonzalez divide este segundo nível de possível metaficcionalidade em “*metacomics narrativas*” (narrative metacomics), que se relaciona com as mesmas designações de Cook e com a de Matthew Jones, a que chama de “desmistificação” (Cook, 2017, p.259).

⁵¹ N.T.: [No original] “(...) technical conventions of the medium itself – the materials of production such as pencils, pens, ink, and paper; the borders or panels and the placement of dialogue within balloons; onomatopoeia and symbols suggesting sounds or emotion; and so forth: such comic strips explore the process of their own making.”

Nele existe um desvendamento da concepção da própria história, dentro dela ou o enredo fala da produção, consumo ou coleção de bandas desenhadas, como o exemplo das figuras 45 e 46.



Figura 45: 1ª prancha da Banda desenhada “O Repórter Viandante”



Figura 46: Prancha nº 15 da página nº14 dos *Walking diaries* (parte 2)

Não tendo em conta uma apresentação que siga a cronologia do projeto, as figuras 45 e 46 são exemplos de produção de imagens no seu âmbito, que revelam momentos de concepção dos próprios desenhos, nas narrativas em que se encontram inseridos.

Os “metacomics discursivos” (discursive metacomics) constituem outra parte do segundo nível da criação de efeitos metaficcionais onde

A quebra metaficcional acontece na dimensão do discurso, pela forma como a história é contada [...] quando (...) as convenções são quebradas para mostrar os “blocos construtivos” a partir dos quais o meio é feito.⁵² (Gonzalez, 2014, citado em Cook, 2017, p.259)

⁵² N.T.: [No original] “. . . the metafictional break happens in the realm of the discourse, the way the story is told [. . .] when, for example, the author appears as a character, or the conventions are broken to show the “building blocks” from which the medium is made.”

Diferentes exemplos ilustrativos deste tipo de efeito é demonstrado a partir das figuras 47 à 50.



Figura 47: Página nº 7 dos Meta-diaries



Figura 48: Vinheta da prancha nº2 da caminhada nº 14 dos Walking diaries (parte 2)



Figuras 49 e 50: Excertos da página nº 8 dos Meta-diaries

A esta quebra de convenções pode-se relacionar com um tipo de *metacomíc*, designada por “consciência do leitor” segundo Matthew Jones (2005, citado em Cook, 2017, pp.258-259), que explicita e relembra o leitor do seu papel enquanto tal.



Figura 51: Prancha nº 3 da página 14 dos *Walking diaries*

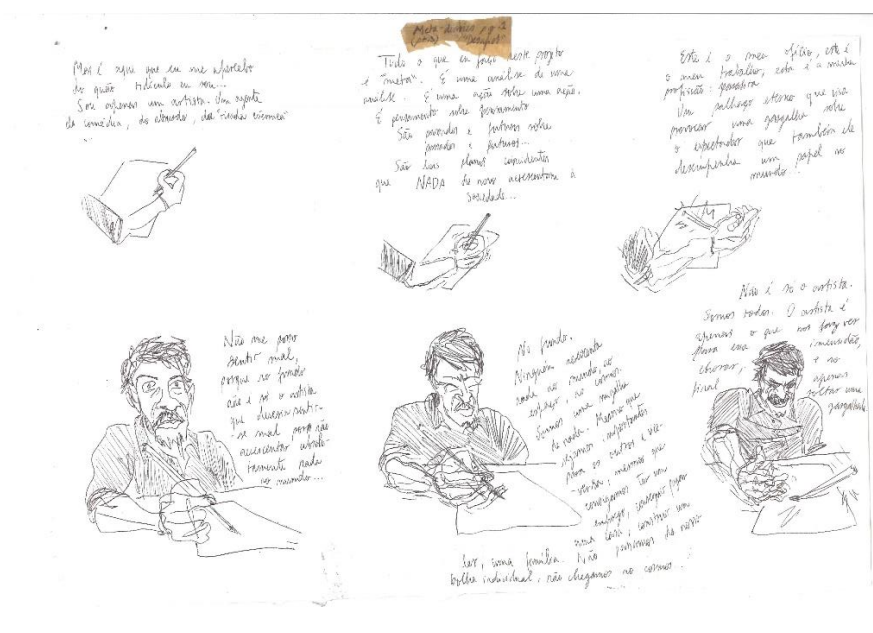


Figura 52: Excerto da página nº 1 dos Meta diaries

Segundo Roy Cook (Cook, 2012b, citado em Cook, 2017, p.259), o caso das figuras 51 e 52 podem ser designados de “*metacomics* autorais”, cujo enredo envolve a aparição do próprio artista e criador, de forma direta.

Dentro da designação de “*metacomics* discursivas” existem dois tipos de desvios na retórica das imagens: os relacionais, que são relativos ao conteúdo e significado do enunciado apenas; e os substanciais, ligados aos próprios materiais e técnicas do desenho.

O exemplo do desenho das figuras 47, 48, 49 e 50 são claramente substanciais, pois utilizam os próprios materiais do seu suporte e a sua condição (a fita-cola e os rasgos), para permutar e criar significações dentro da imagem contida nela.

As permutações tornam a segunda camada de pensamento autoral, através de mecanismos meta-modais, mais evidente, ao desenrolarem-se sobre desvios substanciais ao criar transferências-de-lugar.

Nos exemplos das figuras 51 e 52, a metalinguagem da retórica performativa do desenho é menos evidente do que noutros, pois não existe uma extravasão entre o campo narrativo e autoral tão literal.

É preciso ter em conta a narrativa em que estão inseridas, lendo o texto que as acompanha, para perceber que a personagem representada é o autor do texto e só assim o seu enunciado extravasar qualidades metanarrativas.

Mas mesmo o texto, na banda desenhada possui uma “(...) não invisibilidade, [que] em contraste à invisibilidade do texto na literatura, força o leitor a ter em conta a forma do texto, invés de apenas atentar no seu conteúdo.”⁵³ (Cook, 2017, p.260)

Isto deve-se ao facto de possui especificidades mecánísticas e elementos que oferecem vários tipos de fórmulas narrativas que mais nenhum outro meio apresenta, como por exemplo os limites da página, a esquadria, os painéis, as vinhetas, as tiras, a sua disposição ao longo do suporte, a utilização de balões de fala e pensamento, as onomatopeias, as emanatas, etc. (Cook, 2017, p.264)

A multimodalidade é a qualidade que refere à sua qualidade de poder apresentar uma história, por mais do que um meio, através de texto e imagens, através destes elementos exemplificados.

A mesma atribui à banda desenhada qualidades únicas, que fazem com que

(...) o leitor est[re]ja sempre (metaficcionalmente) consciente destas linhas enquanto “marcas” ou “pistas” da atividade criativa do autor. Resumidamente, as características formais da banda desenhada, (...), forçam o leitor a adotar a perspetiva em que estiverem metaficcionalmente conscientes do processo creativo (ex. o desenho) envolvido no meio.⁵⁴ (Cook, 2017, p.261)

⁵³ N.T.: [No original] “(...) non-invisibility of text in comics, in contrast to text’s invisibility in prose literature, forces the reader to take the form of the text into account, rather than merely attending to the content.”

⁵⁴ N.T.: [No original] “(...) the reader is always (metafictionally) aware of these lines as “marks” or “traces” of the author’s creative activity. In short, the formal features of comics, (...), force the reader to adopt a perspective whereby they are metafictionally aware of the creative processes (i.e. drawing) involved in the medium”

Ao incluir um elemento que ative uma ou mais convenções conflituosas pelo facto de instanciar dois ou mais modos de narração distintos, assim se produz “(...) uma subcategoria de metaficção formal—metaficção multimodal: (...) [que] requiere que a ficção em questão ocorra dentro de uma forma de arte multimodal (...)”⁵⁵ (Cook, 2017, p. 263)

Devido à sua qualidade multimodal, uma banda desenhada terá sempre um grau de metaficção ou artificialidade, na encenação narrativa transparecida.

Mas, será que só por ser um meio que revele facilmente a sua conceção, a banda desenhada é sempre fictícia nas histórias que pretende contar?

Até que ponto, este projeto adotou dimensões ficcionais e verídicas nas histórias que apresenta e de que modo?

⁵⁵ N.T.: [No original] “(...) a subcategory of formal metafiction—multimodal metafiction: (...) requires that the fiction in question occurs within a multimodal art form (...)”

CAPÍTULO III

A autoficção

3.1) A ficção a nível formal e discursivo na banda desenhada

Flaubert, autor francês que se enquadrava na narração Moderna Realista, escrevia sob o ponto de vista de um *flâneur*, ou viandante, personagem que funciona como um substituto do autor e que também narra histórias que relacionam passeios pela cidade numa época em que o urbanismo estava em ascensão.

James Wood (2008, pp. 75-77) fala na importância do uso do detalhe no romance, graças a Flaubert, que assinalou uma mudança estilística entre o Realismo moderado e os Romancistas modernos, que começavam progressivamente a adotar o detalhe, como parte essencial na escrita.

Segundo Wood (2008, pp.55-56), nos seus textos, Flaubert exibe um detalhe brilhante, um registo visual, pose medida e controlada sem comentários supérfluos que tornam as pegadas do autor invisíveis e ao mesmo tempo, identificáveis.

Flaubert transformava a prosa em poesia, ao alternar entre uma descrição das coisas tal como são e uma estilização sobre o que via detalhadamente, misturando detalhes dinâmicos com detalhes habituais. (Wood, 2008, pp.50-51)

A partir deste exemplo, a adoção de diferentes tempos é feita, organizando os detalhes ou sendo mais caótico na apresentação de informação.

Isto relaciona-se com a câmara da narrativa da qual Wood (2010) fala, que é uma câmara diferente da que está em questão, pois passa por uma seleção de conteúdos apresentados apenas em texto. (pp. 46, 49, 57)

Na banda desenhada os mecanismos são diferentes dos do romance. Toda esta seleção de informação não envolve apenas o texto, mas também imagens, que possuem uma informação mais imediata e poderosa.

O uso da imagem torna a veracidade da ação numa história mais real e permeia mais facilmente o estilo da/o artista, mas ao mesmo tempo, funciona como um indicador de autenticidade, ao qual se pode aplicar

(...) o termo “modalidade visual” dos semióticos sociais, que se refere à “extensão na qual uma imagem se assemelha ao seu objeto de representação”, com modos visuais ou não-linguísticos a servirem “a mesma função comunicativa enquanto linguagem, mas nas suas formas distintas”. Estes “marcos de modalidade” podem incluir precisamente detalhe, fundo, cor, luz, e assim em diante. O “valor de verdade” destes modos varia, mas as culturas ocidentais em particular valorizam um tipo de realismo fotográfico ou naturalismo. ⁵⁶ (Kunka, 2018, p.71)

⁵⁶ N.T.: [No original] ‘(...) the term “visual modality” from social semioticians, which refers to “the extent to which an image resembles its objects of representation,” with visual or non-linguistic modes serving “the same communicative function as language, but in their own distinctive forms”. These “modality markers” can include precise detail, background, color, lighting, and so on. The “truth value” of these modes vary, but Western cultures in particular value a kind of photographic realism or naturalism.’

A prosa, fotografia ou filme possuem uma evidência documentária pela veracidade mimética que apresentam, diferente da banda desenhada.

A sua combinação do texto e de imagens e o envolvimento do desenho na construção de ambos faz também com que este meio nunca consiga descrever um mundo fictício coerente, sem que não nos possamos aperceber da sua artificialidade gráfica.

A banda desenhada terá por estes motivos, sempre, um grau de metaficção evidente (“metaficção multimodal”), cujo grau de realismo que o desenho proporciona, pode criar diferentes camadas de veracidade.

Sendo assim, “(...) se a presença de “marcas” ou “rastros” do artista é suficiente para [criar] um conteúdo a nível meta, então é difícil ver como evitar as conclusões extremas de que a maioria das pinturas, desenhos e esculturas são meta-representacionais.” ⁵⁷ (Cook, 2017)

Tim Ingold (2011) acredita que o “(...) propósito da arte não é mediar um vaivém para trás e para a frente entre domínios radicalmente opostos e mutuamente exclusivos da mente e do mundo, (...), mas invés disso ligar a mente e o mundo num movimento contínuo.” ⁵⁸ (p.178)

A arte permite que os artistas liguem os seus próprios caminhos ou linhas para se tornarem na textura do mundo, mais do que resumir o que se apreende através desse meio em imagens. Ao ligar a observação com a descrição do que é visto, pelo desenho, é possível intervir nos campos de força e fluxos do material de onde as formas das coisas surgem e são sustentadas. (Ingold, 2011, p. 178)

Apesar do estilo visual de um/[a] artista de banda desenhada ser uma estratégia de autenticação importante, frequentemente retira menos o seu poder da sua semelhança icónica com a realidade do que as pistas indexais que parece oferecer sobre as características e intenções genuínas de um/[a] artista ⁵⁹ (El Refaie, 2012a, citado em Kunka, 2018)

Porém, a veracidade do que é narrado tomará mais peso se a narrativa em questão tomar um sentido autobiográfico, que foi o que aconteceu com a criação dos «Meta-diaries».

Os *Meta-diaries* fizeram parte de uma instância do trabalho que surgiu depois da criação dos *walking diaries* e impulsionaram uma mudança no tema do projeto com um foco exclusivamente autobiográfico.

A sua criação foi impulsionada pela mudança do espaço da cidade, de Coimbra para o Porto, proporcionada pelo final do isolamento profilático.

⁵⁷ “(...) if the presence of “marks” or “traces” of the artist is sufficient for meta-level content, then it is hard to see how to avoid the rather extreme conclusion that most paintings, drawings, and sculptures are meta-representational.”

⁵⁸ “(...) purpose of art is not to mediate a shuttling back and forth between radically opposed and mutually exclusive domains of mind and world, (...), but rather to bind mind and world in an ongoing movement.”

⁵⁹ Although the visual style of a comics artist is an important authentication strategy, it often draws its power less from its iconic resemblance to reality than from the indexical clues it seems to offer about the artist’s genuine characteristics and intentions.

Os novos diários não transmitiam preocupações em organizar a informação em esquadras pelas páginas (ver exemplo da imagem 53, 54, 55 e 56).



Imagem 53, 54, 55 e 56: Excertos da página 2, 3 e 5 dos *Meta-diaries*.

Deste modo, surgiu um corpo de metanarrativas visuais que deu lugar à criação de um outro tipo de diário que não abordou questões relacionadas com as caminhadas, mas sim com problemas, dilemas e questões levantadas a partir de vivências íntimas e pessoais do dia-a-dia, de quem os criava diariamente.

3.2) Os *meta-diaries* e os limites do género autobiográfico

Visto que analisamos os níveis e formas de ficção possíveis de utilizar na banda desenhada, utilizaremos a obra *O Pacto autobiográfico* (Lejeune, 2008), frequentemente utilizada para analisar os limites da autobiografia e percebamos até onde tange a sua veracidade.

Lejeune atribui importância ao “pacto autobiográfico” enquanto fator definidor de uma autobiografia.

Nesse género literário deve existir a enunciação de um nome próprio (da personagem) a cargo do autor, sendo essa uma marca extratextual indubitável remetendo a uma pessoa real que solicita que lhe seja atribuída a responsabilidade total da enunciação do texto escrito. (Lejeune, 2008, p.23)

A autobiografia propõe que exista uma identidade de nome partilhada entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala. (Lejeune, 2008, p.26)

O autor é por isso alguém que existe no texto e no extratexto, sendo a linha de contacto entre esses dois mundos e estabelecendo um contrato entre autor e leitor. (Lejeune, 2008, pp.23-24, 27, 29)

Portanto, a autobiografia pressupõe e cria a expectativa de que haja um plano de veracidade confirmado na narrativa contada. (Lejeune, 2008, pp.25-26)

Mas como já foi anteriormente concluído, as bandas desenhadas já desafiam a conexão entre o texto autobiográfico e a noção ideal de realidade, pelas suas qualidades gráficas.

Como é que então os criadores de banda desenhada podem ultrapassar os desafios que o meio apresenta face à sua veracidade?

Ao contrário da aposta num desenho foto realista, “(...) Na maior parte das autobiografias no geral, os autores estabelecem uma autenticidade pela virtude de provarem, de alguma forma através de evidência, que estiveram presentes nos eventos que são descritos.”⁶⁰ (Kunka, 2018, p.70)

Por isso, a aposta numa arte mais estilizada é geralmente utilizada para criar efeitos que tornem o que uma história conta, mais fidedigno e autêntico relativamente ao que aconteceu e está a ser narrado.

Alguns chegam ao ponto de alternarem entre soluções formais, adicionando fotografias ou desenhos realistas, mesmo que isso possa criar ruídos metafictícios na veracidade que se pretende transmitir. (Kunka, 2018, p.72)

Outra forma de criar algum grau de autenticidade é através da criação de *metaimagens* com um efeito mîse-en-abyme, como nos exemplos das figuras 45 e 49 já apresentadas, em que o autor aparece na história a criar a própria história.

⁶⁰ N.T.: [No original] “(...) In most general autobiographies, the authors establish authenticity by virtue of proving, in some way through evidence, that they were present at the events being described.”

Michael Chaney fala do uso desse efeito para criar uma hipostetização de verdades subjetivas e autobiográficas, materializadas em “memória finalizada”, através da metaficção. (Kunka, 2018, p.75)

Concluindo, a única forma de criar uma veracidade pelo do meio da banda desenhada é através daquilo a que Charles Hatfield chama de “autenticação irónica”, que é uma possível “verdade” criada dentro da impossibilidade de chegar a uma verdade total. (Kunka, 2018, p. 10)

Portanto, a conclusão às quais os académicos chegam a maioria das vezes é reduzida a isto: a verdade revelada pelas bandas desenhadas autobiográficas é que a “verdade” é sempre mediada e não fidedigna e nunca pode ser absoluta.⁶¹ (Kunka, 2018, p.10)

A autobiografia é “porosa” e permite que se possa brincar com as suas gafes, portanto, até onde pode ser violado o “pacto autobiográfico” de Lejeune (2008) para uma banda desenhada deixar de ser autobiográfica?

Apesar da maioria dos artistas querer encorajar os leitores a acreditarem na verdade das histórias, existem algumas instâncias de criadores que jogam com as expectativas da autobiografia.

Existe para esse efeito a designação mais ampla de *autographics*, que pode englobar derivações do género autobiográfico e é designada como ‘(...) “Narrativa de vida fabricada no e pelo desenho e design utilizando várias tecnologias, modos e materiais.”’⁶² (Kunka, 2018, p.13)

No caso deste projeto, a explicitação da verdade sobre o que aconteceu e a pretensão em ser transmitida nunca existiu na totalidade.

Para a criação de efeitos de conservação da ambiguidade a nível autobiográfico, intencionais, o projeto assumiu o género literário de autoficção.

No caso da autoficção, pressupõe-se desde logo que haja uma dimensão autobiográfica na sua composição (relativo ao sufixo “auto-”), onde o autor deve partilhar algo com a personagem principal (explícita ou implicitamente).

Contudo, há uma delegação da responsabilidade por parte do autor a uma personagem que se sabe que vive num universo parcialmente fictício, ambos partilhando ao mesmo tempo, vivências e/ou semelhanças.

⁶¹ N.T.: [No original] “Therefore, the conclusion scholars arrive at so often is reduced to this: the truth that autobiographical comics reveal is that “truth” is always mediated and unreliable and can never be absolute.”

⁶² N.T.: [No original] ‘(...) “Life narrative fabricated in and through drawing and design using various technologies, modes, and materials.”’

Porém, aquilo a que Lejeune (2008, pp. 36-37) chama de “pacto referencial” (coextensivo ao pacto autobiográfico) não existe numa autobiografia. Utilizando o exemplo da biografia, nela existe um quarto referente: o modelo existente numa realidade externa ao texto com a qual aspira a criar uma relação de verosimilhança.

A autobiografia pressupõe não uma relação de verosimilhança, mas sim uma relação de identidade da personagem principal com o modelo verdadeiro, uma narração fiel e assente na ausência de partes fictícias ou pequenas alterações: “A autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso.” (Lejeune, 2008, pp. 25-26)

O resultado do pacto referencial não tem de ter uma estrita semelhança com o real e através do mesmo, a autoficção permite que haja espaço para que os eventos que definam o Universo da personagem possam alterar essa mesma relação de identidade com o autor e até mesmo a credibilidade da sua história.

Como refere Christian Lorentzen: “Há certas coisas que queremos das memórias e de ensaios que a ficção nos proporciona sem se comprometer [com o real].”⁶³ (Lorentzen, C., 2018)

É aqui que entra o termo “autoficção”, que é um neologismo que pode ser contraditório ao misturar estas duas naturezas, visto que uma autobiografia pressupõe que a vida que é narrada na sua história, tenha de facto, existido.

⁶³ N.T.: [No original] “There are certain things we want from memoirs and from essays that fiction can indulge in without committing to”

3.3) Autoficção: A ambiguidade da identidade autoral e o caso de Joseph Beuys

No 1º ano de Mestrado (2021), o projeto culminou na formulação de uma banda desenhada intitulada de «O repórter viandante» (imagem 57), que acabou por adaptar as bandas desenhadas da página nº 9 dos *Walking diaries* e criar um modelo narrativo que resumisse a experiência da criação dos diários.

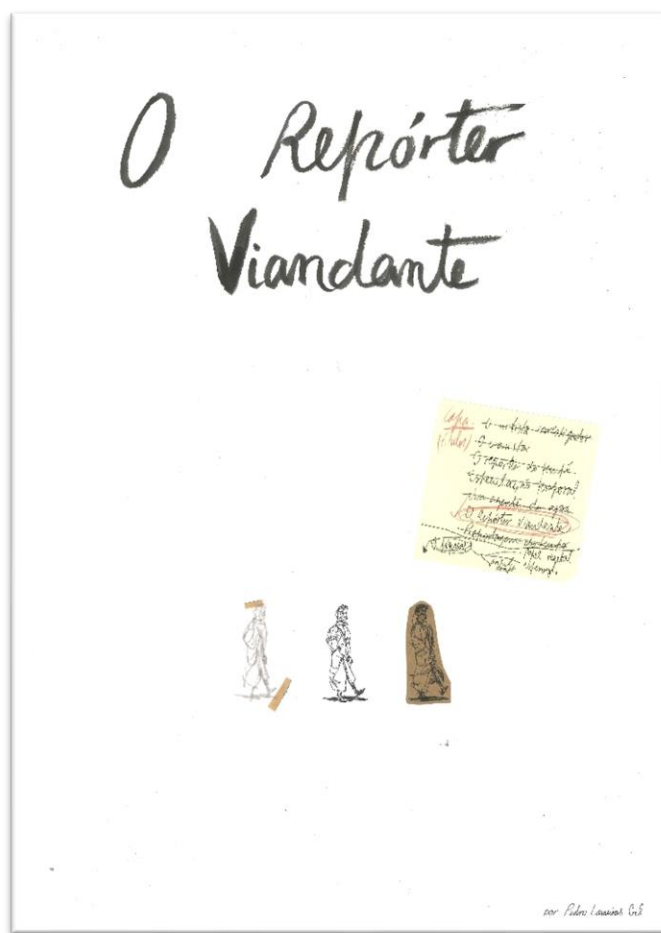


Figura 57: Capa de «O Repórter viandante»

Na prancha da figura 58, a mesma personagem aparece representada na mesma vinheta várias vezes e desenhada sobre suportes diferentes.



Figura 58: Página nº 2 de «O Repórter viandante»

Na figura 59, a mesma personagem chega até a cruzar-se com personagens idênticas, mas desenhadas com outros materiais.

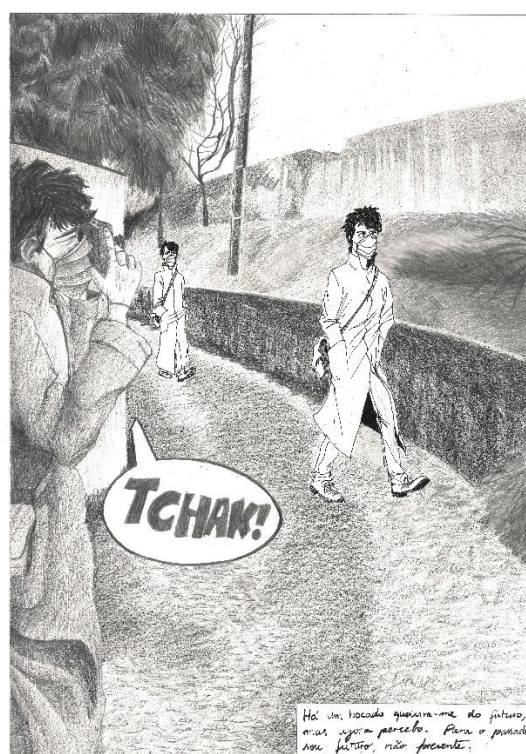


Figura 59: Página nº 6 de «O Repórter viandante» ⁶⁴

⁶⁴ A Caixa do texto narrativo da prancha diz: “Há um bocado queixava-me do futuro, mas agora percebo. Para o passado, sou futuro, não presente.”

A ambiguidade no paradoxo do cruzamento da personagem consigo mesma ou com os seus duplos da figura 59, existe no questionamento por parte da personagem, da sua própria ontologia e condição enquanto tal, enquanto o narrador questiona o tempo da ação.



Figura 60: Página nº 13 de «O Repórter viandante»

O caso da sequência da figura 60 levanta ainda mais questões relativamente à identidade narrativa, ao apresentar um desenho a papel vegetal colado com fita cola a sobrepor o desenho original e a completar o espaço de uma laranjeira, ao qual o texto que acompanha a imagem refere.

Para além disso, apresenta também um post-it com comentários extratextuais.⁶⁵

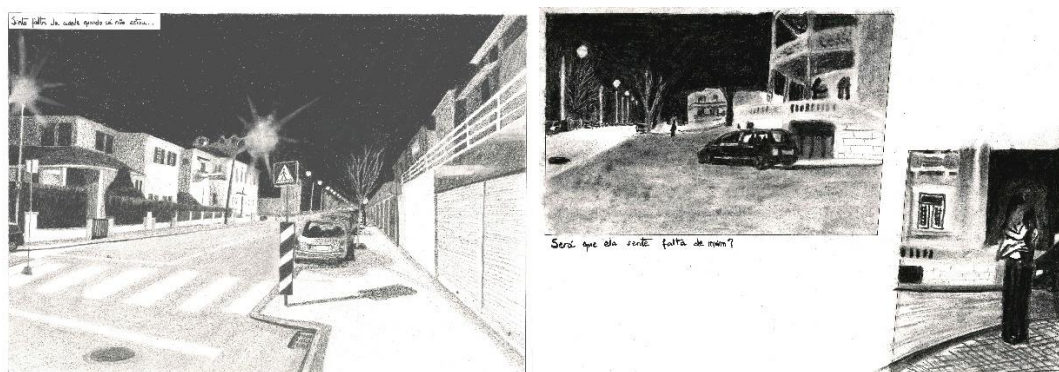


Figura 61 e 62: Páginas 16 e 17 de «O Repórter viandante»⁶⁶

⁶⁵ O post-it na figura 57 diz, referindo-se à árvore desenhada na vinheta abaixo: “Vou desenhá-la com papel vegetal, pois faz parte do passado, apenas das minhas memórias! NOTA!”

⁶⁶ O texto das duas páginas diz, respetivamente, por ordem: “Sinto falta da cidade quando cá não estou” e “Será que ela sente falta de mim?”

Nas figuras 61 e 62, a ambiguidade relativamente ao narrador ser fiável ou não fiável reside na alternância entre a projeção em 3ª pessoa da personagem principal e do uso do texto narrativo, que fala em 1ª pessoa.

A '(...) "focalização" [da narrativa] refere à consciência através da qual a narrativa é filtrada; isto pode ter tanto funções verbais ou visuais.' ⁶⁷ (Kunka, 2018, p.63), o que neste caso fez com que o «eu» narrativo se confundisse com o «eu» experienciador.

Por outro lado, a história também mostra desenhos que revelam diferentes processos metanarrativos pelo aparecimento de elementos extratextuais alotópicos às imagens, como post-its (figura 57 e 60), pela casuística do desenho (figura 58) ou o uso do efeito mîse-en-abyme (figura 45).

Estes elementos e mecanismos narrativos formais permitem causar paradoxos, que pretendem fazer o leitor questionar-se sobre quem é o autor, quem é o narrador e quem é a personagem.

Para além disso, a personagem principal (o viandante) aparece sempre com o rosto omitido, suprimido ou ausentando, através de elipses (figuras 63 e 64), seja desenhando-o com uma máscara cirúrgica, esborratando-o ou tapando-o consoante o enquadramento da personagem.



Figura 63 e 64: Fragmento das páginas 4 e 18 de «O Repórter viandante»

Desta forma, o pretendido neste projeto era extrair do chamado «pacto referencial» (Lejeune, 2008) as vantagens do espaço de ambiguidade identitária que ele oferece, entre a personagem que se assemelha, mas não afirma partilhar a identidade com o autor da obra onde está inserida.

⁶⁷ N.T. [No original] '(...) "focalization" refers to the consciousness through which the narrative is filtered; this can have either a verbal or visual function.'

Um dos exemplos deste tipo de criação de ambiguidade autoral é o caso do artista alemão do século XX, Joseph Beuys, que criou um mito em torno da sua pessoa:

Beuys foi um operador de radio aeronáutico e voou com a Luftwaffe. (...) mais tarde contou que o seu avião se despenhou na Crimeia em 1943 e que foi resgatado às portas da morte por um grupo de tártaros nómadas. Este episódio tornou-se o aspeto mais conhecido do mito de Beuys, (...) ⁶⁸ (Temkin & Rose, 1993- p.12)

Afirmações autobiográficas como esta conseguiram fazer com que Beuys recriasse a sua própria persona e desenvolvesse a sua prática de *Gesamkunstwerk* (ou “obra de arte total”) ao articular a sua alegada biografia, com o seu trabalho artístico.

Um dos exemplos mais conhecidos para esse efeito foi o uso de materiais como a gordura e o feltro, que foram supostamente utilizados por uma tribo de tártaros para conservar e manter o calor do seu corpo depois da queda do avião.

Beuys integrou em obras como *Fat Chair* (figura 65) e *Felt Suit* (figura 66) esses mesmos materiais que o definem a ele, enquanto autor e que funcionavam desse modo, como catalisadores de significados inerentes ao seu corpo de trabalho.



Figura 65: *Fat Chair* de Joseph Beuys

⁶⁸ N.T.: [No original] “Beuys served as na aircraft radio operator and flew with the Luftwaffe. (...) Beuys later told of having been shot down in the Crimea in 1943 and saved from near death by a group of sympathetic Tatar nomads. This anedocte became best-known aspect of Beuys’s myth, (...)”



Figura 66: *Felt Suit* de Joseph Beuys

Mas esta história, apesar de ser basilar na obra de Beuys, é considerada por muitos uma ficção contada pelo próprio artista.

Peter Nisbet (2001) refere o facto de que a história não conseguiu estruturar a sua própria ambiguidade e criou dúvidas por parte das audiências, revelando algumas possíveis falhas, sendo uma delas a sua natureza vaga.

Um dos exemplos dessa ambiguidade é o facto de

“(...) Beuys [ter] nitidamente dificuldades em determinar que a sua ocorrência não é necessariamente e factualmente verdadeira, que as experiências chave podem ser compostas em parte por elementos subconscientes imaginados, intuídos -neste caso, as suas experiências de imagens enquanto inconsciente.”⁶⁹ (Nisbet, 2001, p.10)

A ambiguidade também reflete incongruências pelo uso de feltro e gordura em tratamentos físicos, na experiência com os Tártaros ou a qualquer outra, funcionando para Peter Nisbet (2001) apenas como um pretexto para dar asas ao seu trabalho, de uma forma simbólica e interpretativa.

Para além disso, também repara em certas incoerências na narrativa autobiográfica de Beuys, que foi mudando subtilmente ao longo dos tempos, em diferentes alturas na sua carreira.

Para isso, dá um exemplo concreto da ironia autobiográfica de Beuys, a partir de um trabalho pouco conhecido dele, feito em 1970.

O trabalho inserido na exposição intitulada de *3 --> ∞: New Multiple Art*, que ocorreu na Grã-Bretanha, consistiu num catálogo da exposição impresso com as obras nela presentes.

⁶⁹ N.T.: [No original] “(...) Beuys is clearly at pains to establish that his account is not necessarily factually true, that key experiences can be composed in part of imagined, intuited, subconscious elements-in this case, his experiences of images while unconscious.”

Este catálogo foi uma compilação textual de todo o seu Curso de Vida/ Trabalho e foi publicado em 1964, expandindo o seu conteúdo em subsequentes reimpressões, permitindo-lhe ir adicionando dados até chegar ao seu formato final em 1970.

O Curso de Vida/ Curso de Trabalho é uma sequência brincalhona e pessoal de eventos transformados maioritariamente em “exposições” como uma paródia da biografia tradicional do artista. Por exemplo, ao longo de 1921, o ano do seu aniversário, Beuys lista “Exposição de uma ferida desenhada juntamente com gesso”, para a “Exhibition of a stagleader” de 1926, e por aí em diante, durante os anos de guerra até às suas atividades atuais. Este documento é uma “demonstração ponto a ponto da sua estetização do eu, conseguida ao tornar a sua vida numa alegoria para a sua produção de arte.”⁷⁰ (Nisbet, 2001, p.15)

Para rematar esta auto enunciação de uma paródia, adiciona ainda no próprio catálogo uma legenda, como o mesmo de tratasse de uma obra de arte⁷¹ e ainda o texto: “O artista autorizou aqui a publicação da sua biografia ‘oficial’ como uma obra de arte múltipla originalmente impressa.”⁷² (Nisbet, 2001, p.16)

Para além da ausência do que ocorreu na Crimeia, nas menções desta obra é explícita uma mudança na estratégia autobiográfica de Beuys, ao estetizá-la anedoticamente.

Numa nota de rodapé, Nisbet cita informações de Pamela Kort (1993) sobre o Curso de Vida/trabalho de Beuys que:

É na verdade uma narrativa quasi-ficcional que dilui as fronteiras entre realidade e a sua abstração. A *Lebenslauf* [(o currículo)] é manifesto de estilo de Beuys. É uma demonstração ponto a ponto da estetização do eu, conseguida ao tornar a sua vida numa alegoria para a sua produção de arte. ... Estava em jogo a ordenação da vida de Beuys e a fixação de si próprio. Esta é a agenda escondida do *Lebenslauf* de Beuys, implícita na sua construção e sugerida pelos seus ajustes contínuos entre 1964 e 1970⁷³ (citada em Nisbet, 2001, p.16)

⁷⁰ N.T.: [No original] “The Life Course/Work Course is a playful and personal sequence of events transformed mostly into “exhibitions” as a parody of the traditional artist’s biography. For instance, alongside 1921, the year of his birth, Beuys lists “Exhibition of a wound drawn together with plaster,” for 1926 “Exhibition of a stagleader,” and so on , through the war years and up to his current activities. This document is a “point by point demonstration of his aesthetisation of the self, accomplished by turning his life into an allegory for his production of art.”

⁷¹ A legenda consistia no texto: “50 Curriculum vitae and list of works 1964/70 Letterpress 46x Scm /18 X 2 in Edition of 4,000 Free with this catalogue Arts Council of Great Britain, London” (Nisbet, 2001)

⁷² N.T.: [No original] “The artist has authorized publication here of this 'official' biography as an original printed multiple art work.”

⁷³ N.T.: [No original] “(It) is actually a quasi-fictional narrative that blurs the borders between reality and its abstraction. The *Lebenslauf* is Beuys' manifesto of style. It is a point by point demonstration of his aesthetisation of the self, accomplished by turning his life into an allegory for his production of art. ... At stake was the ordering of Beuys' life and the fixing of himself. This is the hidden agenda of Beuys' *Lebenslauf*, implicit in its construction and suggested by his continual adjustments to it between 1964 and 1970 (...)”

Ao dar este exemplo fundamentado, conclui que Beuys, depois de 1970, renegociou a relação do seu eu e da sua obra com a audiência ao mudar de estratégia, movendo-se então, “(...) conscientemente em direção a uma versão da sua história de vida que seria mais firmemente fundamentada em factos históricos reconhecíveis” que se ligava a realidades mais concretas, à sua própria subjetividade e à envolvimento na política.

Pode-se concluir, portanto, que o lado fictício na história de Beuys não estava apenas contida na sua obra em si, mas sim na sua afirmação enquanto autor, no exterior da própria formulação do “pacto autobiográfico”: “Beuys (...) orquestrou precisamente a sua persona pública. (...) criou um mito pessoal que teve o poder de unir toda a sua obra, de forma inédita. (...) A sua vida assumiu uma dimensão heroica.” ⁷⁴ (Temkin & Rose, 1993, p.11)

Ao criar todos os mitos e encenações através de uma narrativa parcialmente ficcional e fundadora da sua obra, Beuys acabou por criar um espaço especulativo e de ambiguidade autobiográfica, cuja capacidade é a de gerar novas possibilidades narrativas não apenas na história contada, mas também na própria história vivida, no mundo real, estabelecendo essa ponte entre a obra e a vida do autor, diluindo fronteiras entre a verdade e a fantasia.

Apesar de envolver efeitos claramente metafictícios e impossíveis de acontecer na vida real, o nível discursivo da narrativa de «O Repórter viandante» não clarifica ao certo, se o que é ilustrado efetivamente aconteceu ou não, porque este projeto se identifica como autoficção.

Serge Doubrovsky, criador do género artístico-literário da autoficção, tinha o intuito de contornar a impossibilidade e o fracasso de fazer o seu romance *Fils* (1977).

A autoficção permitiu-lhe encenar o que poderia hipoteticamente acontecer, a partir do que aconteceu realmente e dar liberdade à criação, a partir e dentro das regras proporcionadas pelo jogo da autobiografia, que delimitam o espaço de um determinado número de ações.

A banda desenhada pode funcionar deste modo, como um meio para realizar desejos e vontades através do desenho e criar, a partir dos seus mecanismos, histórias com efeitos paradoxais que nunca conseguiríamos obter na vida real, através dos seus mecanismos metamodais.

⁷⁴ N.T.: [No original] “Beuys (...) precisely orchestrated their public personae. Beuys, to an unprecedented extent, crafted a personal myth that has a power to bind together his entire oeuvre. (...) Beuys’s life assumed heroic dimension.” (...)”

O uso da ficção, neste sentido, amplia as possibilidades dentro dos limites do possível, criando jogos de significação no conteúdo das imagens e enriquecendo as possibilidades narrativas.

O leitor tem consciência de que apenas alguns fragmentos de informação são fiéis ao real, que se refletem no facto de que o autor (a entidade extratextual implícita na história) teve efetivamente de passar por certos sítios para recolher vivências e informações visuais e narrá-las.

A ficção da narrativa autobiográfica, deste modo, pode proporcionar um espaço de especulação em torno da identidade autoral.

Concluindo com um excerto de uma entrevista de Phoebe Gloeckner, artista de bandas desenhadas autobiográficas:

A banda desenhada é uma forma narrativa, ela possui uma estrutura narrativa, que é um artifício na totalidade. A vida não é assim. Por isso tens de fazer muita manipulação de qualquer conjunto de factos ou experiências para torná-las interessantes ou para fazer sentido até para ti. Aquilo de que estás à procura não é um conjunto de factos verídicos.⁷⁵
(Gloeckner, 2012, citada em Kunka, 2018, p.219)

⁷⁵ N.T.: [No original] “(...) comics are a narrative form, they have a narrative structure, which is all artifice. Life isn’t like that. So you have to do so much manipulation of any set of facts or experiences to make them interesting or to make sense even to yourself. What you’re after is not a set of true facts.”

3.4) A narrativa autofictícia expandida através do espaço expositivo

A banda desenhada «O Repórter viandante» foi exposta no espaço do desenho da Fundação Júlio Resende em Gondomar, dentro do âmbito da exposição *O Direito às Histórias: Novas perspectivas em desenho e gravura 2021*, do final do 1º semestre do Mestrado.

A dimensão gráfica da narrativa gráfica foi expandida através de soluções instalativas.

Algumas das pranchas originais da banda desenhada foram afixadas à parede, juntamente com a gabardina e a máquina fotográfica utilizadas nas caminhadas (figura 67 e 68).



Figura 67 e 68: Gabardine, câmara fotográfica e pranchas da banda desenhada «O Repórter viandante» afixadas à parede

Um segundo conjunto, constituído pela edição final *O Repórter Viandante* e algumas páginas dos *walking diaries* a partir da qual a mesma foi criada, e ainda mapas e papéis com anotações variadas afixadas na parede foram expostas sobre uma secretária no espaço expositivo. (figura 69 e 70).



Figura 69 e 70: Secretária com a edição final de «O Repórter viandante» e algumas páginas da caminhada nº 9 dos *walking diaries*.

A edição da banda desenhada final foi apresentada com páginas abertas específicas, onde a personagem principal (desenhada a tinta-da-china) se cruza com o autor da história (desenhado a guache) (figuras 71 e 72).

O papel de cada uma das personagens não é explícito, mas ambas possuem algumas semelhanças que permitem levantar questões sobre a sua relação.



Figura 71 e 72: Pranchas 21 e 22 de «O Repórter Viandante»

A secretária do quarto do autor que aparece nas páginas abertas (figura 71 e 72) é a própria secretária onde o livro está exposto. A gabardine da personagem principal, que é mencionada nas páginas (figura 72), aparece já pendurada no mesmo espaço.

O intuito da exposição desta cena narrativa em *mîse-en-abyme* foi o de prolongar o seu efeito através do espaço expositivo, onde ela é encenada (figura 73).



Figura 73: Espaço expositivo de *O Direito às Histórias: Novas perspetivas em desenho e gravura 2021*

Este projeto teve uma segunda exposição, intitulada de *Memórias narradas: uma viagem pelo desenho* e que ocorreu no 2º ano de Mestrado, desde o dia 21 de janeiro a fevereiro do mesmo dia, no *Espaço AL859*, no Porto.

O intuito de expandir a narrativa pelo e através do espaço expositivo ocorreu de novo, ao apresentar o conjunto *Canjotopia*, constituído por uma taça e uma colher (Figura 74).



Figura 74: *Canjotopia*

Tal como a gabardine, a máquina fotográfica e a secretária (figura 73), o conjunto *canjotopia* funciona como um elemento extensivo à narrativa da história *O Repórter Viandante: Percursos à volta de uma canja de galinha* (figura 80), trabalho exposto de forma complementar a este.

A taça e a colher onde a canja foi consumida tanto apareceram na narrativa visual, como no espaço da exposição.

Todos estes objetos de encenação tentaram estender as narrativas gráficas complementarmente expostas, com o intuito de dar à ficção ponderada das mesmas um espaço de credibilidade.

O intuito destas soluções expositivas foi o de fazer com que o espectador questionasse até que ponto aquilo que é narrado nas bandas desenhadas aconteceu ou é encenado.

Uma das referências artísticas neste âmbito foi o trabalho do artista belga Rinus Van de Velde, conhecido pelos seus desenhos de grande escala em carvão.

A partir do seu arquivo fotográfico, imaginação, bandas desenhadas, artigos de jornal, documentários, biografias de artistas e livros de filosofia e história de Arte, o seu trabalho explora as tensões entre realidade e ficção

Van de Velde utiliza a autoficção para criar cenários que nunca aconteceram, cruzando narrativas da sua vida e projetando-se em alter-egos heroicos ou trágicos, inspirados tanto na vida real como nas suas referências pessoais e artísticas.

Para estas séries, Van de Velde encena um número de situações em decorações elaboradas, que fotografa extensivamente antes de as desenhar em grande formato. [figura 73] (...) Todos os elementos dos seus conjuntos (...) são feitos de cartão, enfatizando o seu carácter fictício e irreal destes cenários.⁷⁶ (Artlead, n.d.).

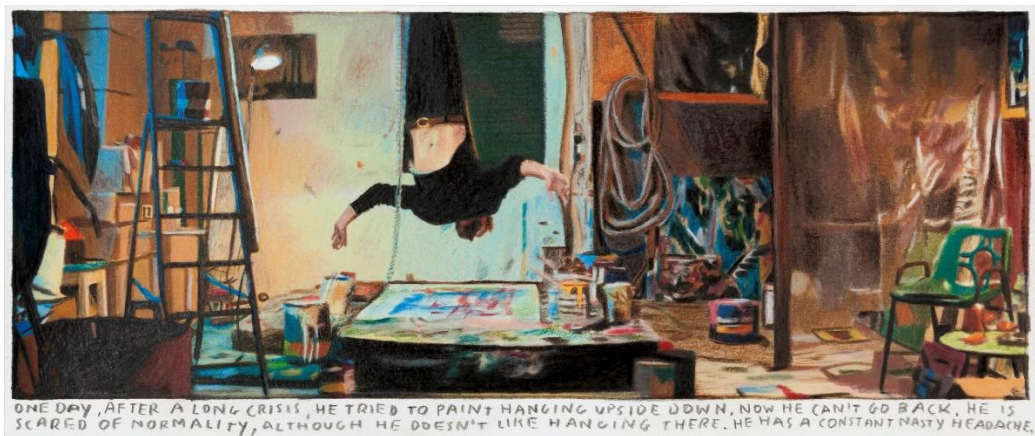


Figura 75: *One day, after a long crisis...* de Rinus Van de Velde



Figura 76: Frame do filme *The Villagers*, de Rinus Van de Velde

Os elementos construídos em cartão ou madeira para criar estes cenários são normalmente integrados na exposição em conjunto com os desenhos dos quais fazem parte, como o exemplo da carrinha que desenha e ao mesmo tempo, integra na exposição (figura 77 e 78).

⁷⁶ N.T.: [No original] "For this series, Van de Velde stages a number of situations in elaborate decors, that he photographs extensively before drawing in large format. (...) Every element in these sets (...) is from cardboard, emphasising the fictional and unreal character of these sets."



Figura 77: *And I am disappearing slowly.*, de Rinus Van de Velde



Figura 78: *I was a detective appointed to a task he didn't know*, de Rinus Van de Velde

Rinus Van de Velde também produz filmes a partir dos cenários que constrói (figura 78) e utiliza efeitos sonoros na sua concepção para torná-los credíveis.

As possibilidades narrativas são ampliadas deste modo, ao confundir a ficção com a realidade e ao concretizar histórias absurdas e provenientes da sua imaginação.

No trabalho de Rinus

O domínio da autoficção não pressupõe uma autobiografia fragmentada, na qual o autor cria uma imagem coerente de si próprio ou da sua história. É o género pelo qual o autor se desdobra ou move a sua identidade para um duplo mediante um processo que situa a ficção na realidade para recriar essa mesma realidade.⁷⁷ (Almeida, 2005, p.63)

Para além de permitir criar situações, ações ou cenários outrora impossíveis, a utilização de duplos na autoficção também pode funcionar como uma defesa que permita que o autor proteja a sua identidade ou integridade.

Sousa Lobo (2018), autor português de banda desenhada, cria histórias de autoficção a partir das quais narra sobre o seu quotidiano, memórias do passado, traumas, infância e inquietações pessoais.

Para o autor, estas histórias são “(...) receptáculo, mas também lugar de questionamento, inquietação e, timidamente, resolução – narrativa, mas também emocional, por vezes.” (Costa, 2012, citada em Sousa Lobo, 2018)

Na sua história “Inauguração”, Sousa Lobo (2018) narra a exposição de uma Banda desenhada que fez anteriormente, comissariada pela Fundação Gulbenkian e os riscos associados a expor esse trabalho de natureza confessional, ao público (figura 79).



Figura 79: 1ª página da banda desenhada “Inauguração”, de Francisco Sousa Lobo (2018)

⁷⁷ N.T.: [No original] “El dominio de la autoficción no presupone una autobiografía fragmentada, en la cual el autor crea una imagen coherente de sí propio o de su historia. Es el género por el cual el autor se desdobra o desplaza su identidad hacia un doble mediante un proceso que sitúa la ficción en la realidad para recrear esa misma realidad.”

O artista questiona na própria narrativa até onde é seguro expor um trabalho, sendo que este revela sempre uma porção de quem é o autor.

No meio do desamparo das suas histórias, Sousa Lobo projeta-se nelas através de um personagem homónimo a si, pelo desenho, utilizando a autoficção como encenação das suas vivências.

Deste modo,

A personagem converte-se num alter ego – a mesma pessoa, mas refletida no espelho da ficção, possibilitando a experiência de uma ação penosa sem que isso suponha consequências.⁷⁸
(Almeida, 2005, p.61)

Sousa Lobo (2018) consegue assim, utilizar a banda desenhada como espaço para desabafar sobre situações que o marcaram no passado, cruzando-as com o seu estado atual e destruindo as clássicas convenções da narrativa linear, questionando também, a sua própria condição enquanto autor de banda desenhada.

O seu trabalho influenciou o projeto pelas suas soluções formais e narrativas, que possuem espaço e liberdade para explorar um lado autobiográfico, com elementos fictícios, de forma descontraída.

⁷⁸ N.T.: [No original] “El personaje se convierte en un alter ego – la misma persona, pero reflejada en el espejo de la ficción, posibilitando la experiencia de una acción penosa sin que eso suponga consecuencias.”

CONCLUSÕES

Respondendo à primeira questão orientadora do projeto “De que forma consegue a prática de caminhar originar histórias?”, podemos concluir que essa mesma prática permite relacionar as experiências vividas num determinado espaço, obtidas a partir de uma atenção livre e de um pensamento que relacione o que é apreendido com o que foi e é nele vivido.

Essas experiências estarão sempre sujeitas à “constelação de trajetórias sempre em mudança” (Massey, 2005) inerentes ao espaço urbano e podem-se relacionar com as vivências de um ponto de vista fenomenológico e individual ou de um ponto de vista espacial e urbano, englobando a cidade e o todo que a constitui, incluindo problemas ou questões de ordem coletiva e social de segunda ordem.

A primeira parte do relatório descreve o processo que as caminhadas originaram até à criação de um método que as usa como fonte de informações a serem trabalhadas e que foi sendo construído ao longo da investigação, o que levou à formulação da segunda questão orientadora, trabalhada na segunda parte do relatório: “Como construir uma paisagem enquanto narrativa gráfica passando da experiência vivida para a sua representação?”

Respondendo à segunda questão orientadora, o método projetual de criação de narrativas gráficas começou a ser construído a partir de várias formas de registar imagens, utilizadas nos locais mais pertinentes para o projeto, sendo a forma eleita a da fotografia.

A partir das imagens fotográficas, os diários que as compilavam (os “walking diaries”) funcionaram como uma segunda camada de pensamento, que foi sendo aplicada através do desenho das mesmas e utilizando processos gráficos retóricos que foram sendo testados ao longo de narrativas.

Neste caso em concreto, as paisagens foram geradas de um ponto de vista prático sobre vários materiais e técnicas que deram origem a diferentes resultados gráficos, visuais e narrativos (descritos no capítulo II) que começaram a ser adotados e filtrados para cada situação, dependendo da intenção a ser transmitida.

Assim é exposto o método de criação de histórias que surgiu a partir da ação de caminhar e que poderá ser adotado por outros artistas para dar origem a narrativas com diferentes soluções e resultados possíveis.

De um ponto de vista narrativo, as histórias feitas a partir das caminhadas inicialmente acabavam por mudar de foco constantemente, sendo que uma caminhada equivalia a um registo de vários estímulos sobre o ponto de vista de alguém que queria perceber a cidade onde mora e as suas implicações sociais, urbanísticas e políticas.

A partir do momento em que o paradigma inicial do projeto que dependia da situação de isolamento profilático mudou, fez com que a cidade a ser explorada passasse de ser a de Coimbra a ser a do Porto e por isso, as narrativas gráficas mudaram de prioridade relativamente ao foco do enredo (como referido no Subcapítulo 3.1).

O trabalho foi assumindo um foco mais autobiográfico e menos ligado ao tema da deriva exploratória, e a dimensão metanarrativa tomou uma importância maior através dos Meta-diários, priorizando o registo de vivências pessoais que se relacionavam com caminhos concretos.

Porém, as histórias que foram criadas ao longo do projeto contavam as narrativas sob o ponto de vista do autor, tornando-o numa personagem ambígua e cuja identidade se pretendia confundir com a da personagem principal e narrador (intenção principalmente presente na maquete d’*O repórter viandante*).

Esta ambiguidade acabou por fazer com que a identidade do autor se desdobrasse sobre uma personagem que funciona como seu duplo e que não revela a face tornando a dimensão do projeto autobiográfica ainda mais ambígua.

A terceira parte do relatório responde à última questão orientadora “Como poderá ser alterada a percepção e a realidade narrativa das caminhadas a partir da autoficção?”, ao misturar o que efetivamente acontecia nos percursos pela cidade com ações impossíveis de acontecer na vida real.

A partir das relações e significados vivenciados, pode-se criar novas histórias, apenas possíveis graças à ficção que o desenho permite utilizar e às qualidades multimodais que a banda desenhada oferece.

Ao narrar esses eventos ocultando ou expondo de forma metanarrativa as informações específicas do que está por trás da sua conceção, as histórias demonstram uma dimensão que visa fazer questionar o leitor sobre a sua veracidade parcial e ambígua.

Outros resultados que visaram atingir essas mesmas intenções, passaram também pela exposição do projeto em espaços expositivos, que prolongam e aumentam o seu poder especulativo para as três dimensões.

Apesar de ser algo assumidamente encenado, as instalações que acompanham os desenhos pretendem fazer com que o espectador se confronte com os objetos que aparecem nas histórias e imaginem sobre o seu papel e envolvimento nelas.

Este projeto foi concluído com um corpo de desenhos que pretendem fazer parte de uma edição a publicar.

A banda desenhada *O Repórter viandante: Percursos à volta de uma canja de galinha*, feita para ser exposta na segunda exposição no âmbito do Mestrado *Memórias narradas: uma viagem pelo desenho*, foi o seguimento da segunda parte dos *walking diaries* que impulsionou as narrativas visuais a assumirem um aspeto mais finalizado.

Essa narrativa visual mais outras três, independentes umas das outras e cujo enredo tratava de diferentes percursos e peripécias ligadas a determinadas vivências autobiográficas na cidade do Porto, foram unidas de forma contínua num só corpo de trabalho e intercaladas com histórias com uma dimensão metanarrativa, inspiradas nos *Meta-diaries*.

Uma edição apresentará sempre condicionalismos comparativamente aos suportes e seus formatos utilizados de forma experimental, neste caso relativamente aos que foram testados ao longo dos *Walking diaries*, que apresentaram desde o início um aspeto intencionalmente exploratório e que foram compilados em dossier.

A tensão entre o que se pretende de um formato finalizado específico e a liberdade das soluções obtidas com improvisos técnicos e materiais é nítida, não obstante, foi possível

compilar e adaptar toda a exploração desenvolvida de maneira a não perder o essencial daquilo que foi tratado ao longo do projeto.

O nome do livro a publicar chamar-se-á *O Repórter viandante – Ciclos viciosos* e pretende funcionar como um culminar desta investigação, utilizando e integrando os seus três eixos principais expostos no relatório.

As histórias geradas daqui em diante pretendem levantar novos problemas e questões que se desdobrem a partir desta investigação projetual, em histórias sucessivas, dando origem a uma sequência criada sobre as soluções gráficas e narrativas aqui apresentadas, mas expandida.

No essencial, o desenho satisfaz a necessidade humana de criar histórias onde nos possamos rever nas personagens, nos cenários e imagens que nelas se inserem ou nos caminhos traçados narrativamente e é por isso uma ferramenta de criação que pode criar associações através da ficção, preenchendo-nos a vida com o que é inalcançável materialmente, mas possível no papel.

BIBLIOGRAFIA / WEBGRAFIA

- Almeida, P. L. (2005). *A extensão somática do performativo*. in La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica - Análisis de los mecanismos de transferencia de uso entre distintos campos performativos. Tesis Doctoral. UPV/EHU.
- Almeida, P. L. (2009). *Retórica Performativa do Desenho*. In La Dimensión performativa de la práctica pictórica –Transferencia de uso entre campos performativos. Tesis Doctoral. UPV/EHU.
- Artlead (n.d.). *Rinus Van de Velde*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://artlead.net/artist/rinus-van-de-velde/>
- Careri, F. (2009). *Walkscapes – Walking as an aesthetic practice*. (1ª edn). Editorial Gustavo Gili
- Cook, R. T. (2017). *Metacomics*. In Bramlet, F.; Cook, R.T. & Meskin A. (Ed.), *The Routledge Companion to Comics* (pp. 257-266). Routledge
- Debord, G. (1955a). *Introduction to a Critique of Urban Geography*. In Knabb, K. (Ed.), *Situationiste International Anthology: Revised and expanded edition* (pp. 29-43). Bureau of Public Secrets
- Debord, G. (1955b). *Proposals for Rationally Improving the City of Paris*. In Knabb, K. (Ed.), *Situationiste International Anthology: Revised and expanded edition* (pp. 12-14). Bureau of Public Secrets
- Debord, G. (1955c). *Theory of the Derive*. In Knabb, K. (Ed.), *Situationiste International Anthology: Revised and expanded edition* (pp. 62-66). Bureau of Public Secrets
- Doubrovsky, S. (2001). *Fils*. Éditions Gallimard (publicado originalmente em: 2001)
- Dyrssen, C. (2011). *Navigating in Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research*. In Biggs, M. & Karlsson, H. (Ed.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp.223-239). Routledge.
- Fernandes, I. (2009). *CRONÓTOPO*. Disponível no sítio web do Dicionário E-Dicionário de Termos Literários do professor universitário Carlos Ceia: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cronotopo>
- Foucault, M. (1984). *Des autres espaces*, French jornal Architecture-Mouvement-Continuité
- Foucault, M. (1998). *De outros espaços* (P. Moura, Trans.). Disponível em: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html ; consultado no dia 16/09/22 (publicado originalmente em 1984).
- Geoff, N. (2008). *GEOFF NICHOLSON & WILL SELF DISCUSS THE JOYS OF WALKING* [Blog post]. Consultado no dia 16/09/22 e disponível em: <http://joysofpedestrianism.blogspot.com/>
- Gibbons, D.; Moore, A. (2014) *Watchmen*. DC Comics
- Gil, P. L. (2020). *The wandering reporter*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://pedrotlsgil.wixsite.com/pedrogil/master-s-degree>
- Gipi (2014). *Unahistoria*. Salamandra Publicacions Y Edicions
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.

- Kunka, A. J. (2018). *Autobiographical Comics*. Bloomsbury Publishing Plc
- Kunstmuseum Den Haag (n.d.). *Rinus Van de Velde*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://www.kunstmuseum.nl/en/exhibitions/rinus-van-de-velde>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of Space*. (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell Publishing
- Lejeune, P. (2008). *O pacto Autobiográfico, de Rousseau à Internet*. Editora UFMG
- Lorentzen, C. (18/4/2018). *Sheila Heti, Ben Lerner, Tao Lin: How 'Auto' Is 'Autofiction'?*. Consultado em Abril de 2021, disponível em <https://www.vulture.com/2018/05/how-auto-is-autofiction.html> ; consultado no dia 16/09/22
- Massey, D. (2005). Thrown-togetherness: the politics of the event of place. *For Space*. (pp.149-162) SAGE Publications
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. (P. Neves, Trans.) Cosac Naify (Texto original publicado em 1950).
- Mitchell, W. J. T (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Metapictures* (pp. 35–82). The University of Chicago Press
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want: The lives and loves of images*. The University of Chicago Press
- MoMA (2011) *FRANCIS ALÿS A STORY OF DECEPTION – Rehearsal I (Ensayo I)*. Consultado a 11 de junho de 2023, disponível em [MoMA / MoMA PS1 | Francis Alÿs: A Story of Deception](#)
- Nisbet, P. (2001), CRASH COURSE: Remarks on a Beuys Story. In R. Gene (Ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy* (pp. 5-18), D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc.
- Paik S. (2020). *Rinus Van de Velde biography*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://ocula.com/artists/rinus-van-de-velde/>
- Rainbird, S., Rosenthal, M., Schmuckli, C. (2004) *Joseph Beuys: actions, vitrines, environments*. Tate Publishing
- Schön, D. (2016). *The Reflective Practitioner: How professionals think in action*. (pp. 21-69) Routledge.
- Silvestre, R. (novembro 26, 2014). *Unahistoria* [Blog post]. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://www.zonanegativa.com/unahistoria/>
- Sousa Lobo, F. (2018). *Pequenos problemas*. Associação Chili com carne
- Spiegelman, A. (1986-1991). Maus. Bertrand Editora
- Beyst, S. (2016). *rinus van de velde: a wonder boy as an appearance in the image – and as a performer in the real world...* [Blog post]. Consultado no dia 31/7/23 e disponível em: ['Rinus Van de Velde: a wonderboy as an appearance in the image - and as a performer in the real world ...' by Stefan Beyst \(d-sites.net\)](#)
- Straine, S. (2011). *Joseph Beuys + - (Summary)*. Disponível no sítio web do Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-ar00699>

- Taggers, C. M. (2021). *Watchmen: The 9 Best Quotes From The Graphic Novel*. Consultado a 11 de junho de 2023, disponível em [Watchmen: The 9 Best Quotes From The Graphic Novel \(screenrant.com\)](https://screenrant.com/watchmen-the-9-best-quotes-from-the-graphic-novel/)
- Taniguchi, J. (2019). *The Walking Man*. Ponent Mon Ltd.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do Corpo e da Imaginação*, 1ª edn. Editorial Caminho
- Temkin, A.; Rose, B. (1993) *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, Thames and Hudson Inc.
- Tim Van Laere Gallery (n.d.). *RINUS VAN DE VELDE*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://timvanlaeregalerie.com/rinus-van-de-velde-works>
- Virilio, P. (1997). *The Lost Dimension*, Semiotext(e).
- Voorlinden (2023). *Rinus Van de Velde*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://www.voorlinden.nl/exhibition/rinus-van-de-velde/?lang=en>
- Ware, C. (2012). *Building Stories* (2nd ed.). Pantheon Graphic Library
- Wood, J. (2008). *How fiction works*, 1ª edn. Douglas & McIntyre Ltd.
- Wood, J. (2010). *A mecânica da ficção*. (R. Casanova, Trad.). Quetzal Editores
- Worcester, K. (2017). *Journalistic Comics*. In Bramlet, F.; Cook, R.T. & Meskin A. (Ed.), *The Routledge Companion to Comics* (pp. 257-266), Routledge

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig.1

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante (página 19), 2021

Grafite, tinta-da-china e papel vegetal sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.2

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries - página 9 (excerto), 2021

Fotografia impressa e grafite sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.3

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries - página 9 (excerto), 2021

Fotografia impressa e grafite sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.4

Pedro Lameiras Gil

Percurso da caminhada nº 9 dos *walking diaries* inscrito sobre o mapa de Coimbra, 2021

Grafite sobre papel vegetal e mapa de Coimbra

46 x 33,2 cm

Arquivo do autor

Fig.5

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021

Grafite, esferográfica e papel de embrulho sobre folha de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.6

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021

Grafite, tinta-da-china, papel vegetal e fita cola de papel sobre folha de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.7

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021

Grafite, esferográfica, papel de embrulho, papel vegetal e fita cola de papel sobre folha de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.8

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021

Grafite, esferográfica, papel vegetal e fita cola de papel sobre folha de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.9

Dave Gibbons

Watchmen [vinheta], 1986-1987

Fonte: Taggers, C. M. (2021). *Watchmen: The 9 Best Quotes From The Graphic Novel*.

Consultado a 11 de junho de 2023, disponível em [Watchmen: The 9 Best Quotes From The Graphic Novel \(screenrant.com\)](https://screenrant.com/watchmen-the-9-best-quotes-from-the-graphic-novel/)

Fig.10

Pedro Lameiras Gil

Excerto fotográfico dos *walking diaries* – página 2, 2021

Fotografia impressa sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.11

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 12 [excerto]

Papel de jornal e aguarela sobre papel Canson

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.12

Jiro Taniguchi

Aruku Hito – capítulo 18, 2019

210 x 297 mm [A4]

Fonte: Taniguchi, G. (2019). *The Walking Man*. Reino Unido, Ponent Mon Ltd.

Fig.13

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 12 (excerto), 2021

Tinta-da-china sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.14

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 12 (excerto), 2021

Tinta-da-china sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.15

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 16 (excerto), 2021

Esferográfica sobre papel

148 x 210 mm [A5]

Arquivo do autor

Fig.16

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 16 (excerto), 2021

Pastél de óleo sobre papel

148 x 210 mm [A5]

Arquivo do autor

Fig.17

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 11 (excerto), 2021

Grafite sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.18

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 1 (excerto), 2021

Impressão fotográfica e esferográfica sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.19

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 1 (excerto), 2021

Impressão fotográfica e esferográfica sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.20

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 1 (banda desenhada), 2021

Tinta-da-china e grafite sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.21

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 2 (excerto), 2021

Tinta-da-china, grafite, papel vegetal, fita cola e impressão fotográfica sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.22

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 2 (banda desenhada), 2021

Tinta-da-china, grafite, papel vegetal e fita cola sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.23

Joseph Beuys

+ -, 1921–1986

Tinta de óleo sobre cartão

Esquerda): 309 x 228 mm Direita): 310 x 228 mm Moldura): 380 x 525 x 28 mm

Tate and National Galleries of Scotland

Fonte: Straine, S. (2011). *Joseph Beuys + - (Summary)*. Disponível no sítio web do Tate:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-ar00699>

Fig.24

Francis Alÿs

Untitled from Rehearsal I (Ensayo I), 1999-2001

Grafite, tinta e fita cola sobre veludo

34 x 38,7 cm

MoMA, NY

Fonte: MoMA (2011) *FRANCIS ALÿS A STORY OF DECEPTION – Rehearsal I (Ensayo I)*. Consultado a 11 de junho de 2023, disponível em [MoMA / MoMA PS1 | Francis Alÿs: A Story of Deception](#)

Fig.25

Pedro Lameiras Gil

Percursos à volta de uma canja de galinha (excerto), 2022

Grafite, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.26

Pedro Lameiras Gil

Percursos à volta de uma canja de galinha (excerto), 2022

Grafite, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.27

Pedro Lameiras Gil

Percursos à volta de uma canja de galinha (excerto), 2022

Grafite, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.28

Pedro Lameiras Gil

Percursos à volta de uma canja de galinha (excerto), 2022

Grafite, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.29

Pedro Lameiras Gil

Percursos à volta de uma canja de galinha (excerto), 2022

Grafite, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.30

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 4 (banda desenhada), 2021

Grafite e fita cola de papel sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.31

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 4 (banda desenhada), 2021

Grafite e fita cola de papel sobre papel de impressora

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.32

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 4 (banda desenhada), 2021

Caneta de acetato sobre acetato

210 x 297 mm [A4]

Arquivo do autor

Fig.33

Pedro Lameiras Gil

Walking diaries – página 5 (banda desenhada), 2021

Esferográfica, grafite, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.34
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 5 (banda desenhada), 2021
Caneta de acetato sobre acetato
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.35
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 7 (banda desenhada), 2021
Esferográfica, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.36
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 7 (banda desenhada), 2021
Grafite e esferográfica sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.37
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021
Grafite, esferográfica e papel de embrulho sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.38
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021
Grafite, esferográfica e papel de embrulho e vegetal e fita cola sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.39
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 9 (banda desenhada), 2021
Grafite, esferográfica, papel de embrulho e vegetal e fita cola sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.40
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 10 (banda desenhada), 2021
Grafite sobre papel Canson
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.41
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 10 (banda desenhada), 2021
Esferográfica sobre papel Canson
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.42
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 10 (banda desenhada), 2021
Tinta-da-china sobre papel Canson
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.43
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries – página 10 (banda desenhada), 2021
Aguarela sobre papel Canson
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.44
Gipi
Unahistoria, 2014
Aguarela e caneta sobre papel
Fonte: Silvestre, R. (novembro 26, 2014). *Unahistoria* [Blog post]. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://www.zonanegativa.com/unahistoria/>

Fig.45
Pedro Lameiras Gil
O Repórter Viandante – página 1, 2021
Tinta-da-china e guache sobre papel Canson
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.46
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries (parte 2) – página 14 (excerto), 2021
Grafite, guache, esferográfica, tinta-da-china e post-it sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.47
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 7, 2021
Pastél de óleo e fita cola de papel sobre papel de cenário
Arquivo do autor

Fig.48
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries (parte 2) – página 14 (excerto), 2021
Esferográfica sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.49
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 8, 2021
Grafite, borracha, fita cola de papel e cola de madeira sobre papel de cenário
Arquivo do autor

Fig.50
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 8, 2021
Grafite, borracha, fita cola de papel e cola de madeira sobre papel de cenário
Arquivo do autor

Fig.51
Pedro Lameiras Gil
Walking diaries (parte 2) – página 14 (excerto), 2021
Esferográfica e guache sobre papel de impressora
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.52
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 1 (excerto), 2021
Esferográfica e fita cola de papel sobre papel de impressora
Arquivo do autor

Fig.53
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 3 (excerto), 2021
Caneta de feltro sobre papel pautado
210 x 297 mm [A4]
Arquivo do autor

Fig.54
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 5 (excerto), 2021
Tinta-da-china sobre papel
Arquivo do autor

Fig.55
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 2 (excerto), 2021
Caneta de feltro
Arquivo do autor

Fig.56
Pedro Lameiras Gil
Meta-diaries – página 2 (excerto), 2021
Caneta e feltro sobre papel
Arquivo do autor

Fig.57
Pedro Lameiras Gil
O Repórter viandante – capa, 2021
Impressão sobre papel
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.58
Pedro Lameiras Gil
O Repórter viandante – página 2, 2021
Grafite, esferográfica, tinta-da-china e papel de embrulho sobre papel cavaleiro
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.59
Pedro Lameiras Gil
O Repórter viandante – página 6, 2021
Grafite e tinta-da-china sobre papel cavaleiro
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.60
Pedro Lameiras Gil
O Repórter viandante – página 13, 2021
Grafite, esferográfica, tinta-da-china, papel de embrulho e vegetal, post-it sobre papel cavaleiro
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.61
Pedro Lameiras Gil
O Repórter viandante – página 16, 2021
Grafite em barra e tinta-da-china sobre papel cavaleiro
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.62
Pedro Lameiras Gil
O Repórter viandante – página 17, 2021
Carvão e tinta-da-china sobre papel cavaleiro
420 mm x 297 mm [A3]
Arquivo do autor

Fig.63

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – página 4 [detalhe], 2021

Esferográfica, carvão, tinta-da-china sobre papel cavalinho

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.64

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – página 18 [detalhe], 2021

Carvão sobre papel cavalinho

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.65

Joseph Beuys

Fat Chair, 1963

Madeira, cera e metal

Altura: 100cm

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Fonte: Temkin A., Rose B. (1993) *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, Nova Iorque:

Thames and Hudson Inc.

Fig.66

Joseph Beuys

Felt Suit, 1970

Feltro

Comprimento: 170 cm

Philadelphia Museum of Art, Graydon Wood

Fonte: Temkin A., Rose B. (1993) *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, Nova Iorque:

Thames and Hudson Inc.

Fig.67

Pedro Lameiras Gil

Gabardine e câmara fotográfica, 2021

Grafite sobre folhas de papel vegetal, fotografias impressas em papel de impressão, câmara

fotográfica e bolsa e Gabardine

Arquivo do autor

Fig.68

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – páginas 2, 8, 14, 15 e 16; 2021

Grafite, caneta Micron, esferográfica, papel reciclado, papel vegetal, cola e fita cola de papel sobre papel cavalinho

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.69

Pedro Lameiras Gil

Espaço de criação, quarto, 2021

Mapa intervencionado, manuscritos e notas de conceito na parede. Fotografias, páginas dos *Walking diaries*, impressão a laser e objetos

Arquivo do autor

Fig.70

Pedro Lameiras Gil

Espaço de criação, quarto, 2021

Mapa intervencionado, manuscritos e notas de conceito na parede. Fotografias, páginas dos *Walking diaries*, impressão a laser e objetos

Arquivo do autor

Fig.71

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – página 21 [detalhe], 2021

Guache e tinta-da-china sobre papel cavallinho

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.72

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – página 22 [detalhe], 2021

Guache e tinta-da-china sobre papel cavallinho

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.73

Pedro Lameiras Gil

Projeto *O Repórter viandante* inserido na exposição *O Direito às Histórias: Novas perspectivas em desenho e gravura 2021*, 2021

Espaço do Desenho, Fundação Júlio Resende, Gondomar

Arquivo do autor

Fig.74

Pedro Lameiras Gil

Canjotopia, 2022

Plinto, toalha de mesa, taça, colher de inox

Espaço AL859, Porto

Arquivo do autor

Fig.75

Rinus Van de Velde

One day, after a long crisis..., 2019

Lápis de cor sobre papel, artist frame

11,5 x 27,4

Fonte: Tim Van Laere Gallery (n.d.). *RINUS VAN DE VELDE*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://timvanlaeregalleries.com/rinus-van-de-velde-works>

Fig.76

Rinus Van de Velde

The Villagers, 2017- 2019

Instalação de vídeo de canal único, cor, som

Duração: 40 minutos

Fonte: Tim Van Laere Gallery (n.d.). *RINUS VAN DE VELDE*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://timvanlaeregallery.com/rinus-van-de-velde-works>

Fig.77

Rinus Van de Velde

And I am disappearing slowly, 2015

Carvão sobre tela

300 x 600 cm

Fonte: Tim Van Laere Gallery (n.d.). *RINUS VAN DE VELDE*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://timvanlaeregallery.com/rinus-van-de-velde-works>

Fig. 78

Rinus Van de Velde

I was a detective appointed to a task he didn't know, 2015

Cartão e madeira pintado e materiais mistos

430 x 180 x 260 cm

Fonte: Tim Van Laere Gallery (n.d.). *RINUS VAN DE VELDE*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://timvanlaeregallery.com/rinus-van-de-velde-works>

Fig.79

Francisco Sousa Lobo

Inauguração – página 1, 2014

Impressão sobre papel

162 x 228 x 9 mm

Fonte: Sousa Lobo, F. (2018). *Pequenos problemas*. Lisboa, Portugal: Associação Chili com carne

Fig.80

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante: Percursos à volta de uma canja de galinha, inserida na exposição

Memórias narradas: uma viagem pelo desenho, 2022

420 mm x 297 mm [A3]

Corda de lã, guache, tinta-da-china, grafite, caneta Micron, papel vegetal e fita cola de papel sobre papel Canson

Espaço AL859, Porto

Arquivo do autor

Fig.83

Pedro Lameiras Gil

Percursos à volta de uma canja de galinha – página 3 (inserido na narrativa *O Repórter viandante – Ciclos viciosos*), 2022

Grafite, papel vegetal, fita cola de papel, tinta-da-china e caneta Micron sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.84

Pedro Lameiras Gil

Desire – página 2 (inserido na narrativa *O Repórter viandante – Ciclos viciosos*), 2022

Grafite, papel vegetal, esferográfica, tinta-da-china, carvão, guache e corretor sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.85

Pedro Lameiras Gil

Sax – página 8 (inserido na narrativa *O Repórter viandante – Ciclos viciosos*), 2022

Grafite, guache, aguarela e cola UHU sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.86

Pedro Lameiras Gil

Uma ida ao Taskão – página 4 (inserido na narrativa *O Repórter viandante – Ciclos viciosos*), 2022

Grafite, aguarela e cola UHU sobre papel Canson

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.85

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – Ciclos viciosos – página 20

Tinta-da-china e guache sobre papel cinzento

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.86

Pedro Lameiras Gil

O Repórter viandante – Ciclos viciosos – página 21

Tinta-da-china sobre papel cinzento

420 mm x 297 mm [A3]

Arquivo do autor

Fig.87

Pedro Lameiras Gil

Printscreen do site do projeto “O Repórter Viandante”

Página digital

Fonte: Lameiras Gil, P. (2020). *The wandering reporter*. Consultado a 7 de junho de 2023, disponível em <https://pedrotlsgil.wixsite.com/pedrogil/master-s-degree>