como falar do que dói?

TRÊS PROTÓTIPOS, TRÊS ESTADOS: O ÁLBUM ILUSTRADO COMO LINGUAGEM DO LUTO POR ANIMAIS DE ESTIMAÇÃO

Beatriz Machado
N.º 3230018

Orientadores
Luísa Pires Barreto
e Nuno Fragata Marques

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha
Instituto Politécnico de Leiria

MESTRADO EM DESIGN GRÁFICO
2025/2026



como falar do que dói?

TRÊS PROTÓTIPOS, TRÊS ESTADOS:
O ÁLBUM ILUSTRADO COMO LINGUAGEM DO LUTO POR ANIMAIS DE ESTIMAÇÃO

Projecto final desenvolvido para obtenção do Grau de Mestre, no âmbito do Mestrado em Design Gráfico da Escola Superior de Artes e Design (Caldas da Rainha) do Instituto Politécnico de Leiria.

Agradecimentos

À Meggy, *cãopanheira* de dezassete anos, por ter sido uma presença constante ao longo de toda a minha infância e da minha entrada na vida adulta. Muito do que sou hoje existe porque pude crescer ao seu lado. Perdê-la foi como perder uma irmã.

Através deste projeto, espero ter conseguido fixar algumas das nossas memórias, de modo a que a saudade não seja apenas um lugar de sofrimento, mas também o lugar onde o meu amor por ela foi viver.

Aos meus outros bichinhos, Lazuli, Lápis e Lila, que não substituem a Meggy, mas atenuam um pouco o vazio, e que espero um dia puder também encontrar forma de contar as suas histórias, quando já cá não estiverem.

Ao meu pai, por me ter dado o espaço necessário para executar e desenvolver este projeto.

À minha mãe, professora e mãe, as duas coisas ao mesmo tempo, com a exigência e a visão de uma, e o colo e carinho da outra. Que sempre quis que eu atingisse o meu potencial, apoiou as minhas ambições artísticas, me encorajou a sair da zona de conforto e a falar do que dói. Que me acompanhou em todos os momentos deste projeto com palavras de apoio, críticas construtivas e a teimosia necessária para não me deixar desistir.

Ao António, pelo *feedback* generoso e pelo apoio nos momentos em que eu própria não via o valor do que tinha produzido.



À Madalena, minha irmã humana, que viveu comigo tudo o que está narrado nestes protótipos e que também perdeu uma irmã.

Ao Diogo, pelo apoio contínuo ao longo do Mestrado, da tese e de tudo o que os contextualiza.

À Isabela e à sua *cãopanheira* Shelly, com quem cresci e partilhei todas as coisas maravilhosas de crescer com um cão, e que partilhou comigo não só a dor de perder a sua Shelly, mas também a de perder a Meggy, e que esteve comigo e me segurou a mão no momento mais triste da minha vida.

À Luana, à Ângela, à Inês e à Mariana, amigas e fruto desta aventura, que estiveram no mesmo barco e serviram de guia, de apoio e de espaço de reforço positivo para levar isto avante.

Aos orientadores, Professora Luísa Barreto e Professor Nuno Fragata, que desde o início abraçaram esta ideia ainda meio esquisita e estiveram presentes em todas as etapas do processo. Em especial à Professora Luísa, que viu o potencial desta questão antes de eu sequer a ter formulado, e que soube dar, quando necessário, tanto *tough* como *soft* love.



Resumo

"Como Falar do Que Dói?" é uma investigação em design gráfico sobre a não-neutralidade das variáveis formais do álbum ilustrado face ao estado emocional do seu autor, partindo da questão: *o que pode o design gráfico fazer com a dor?*

Através do modelo metodológico de *research through design*, foram desenvolvidos três protótipos de álbuns ilustrados, todos intitulados *"Meggy."*, que exploram o mesmo material autobiográfico a partir de três estados distintos de processamento do luto: rutura, reorganização e integração.

Não se procura a melhor forma, mas sim perceber se há mais do que uma, e o que cada uma revela que as outras não alcançam.

O material autobiográfico que sustenta a investigação é a morte da Meggy, cadela que partilhou dezassete anos de vida com a autora.

Este luto insere-se no contexto do luto não reconhecido, conceito introduzido por Doka (1989) que designa perdas desprovidas de validação pública e de rituais sociais partilhados. A *adultez emergente* opera na investigação como ponto de vista, pois é a fase em que a perda ocorre e em que os protótipos foram produzidos.

A investigação situa-se no cruzamento da psicologia do desenvolvimento, dos estudos do luto, da semiótica multimodal e do design gráfico, mobilizando o álbum ilustrado como dispositivo de mediação de experiências de perda que carecem de representação que as valide.

Palavras-chave: álbum ilustrado, design gráfico, luto por animais de estimação, *adultez emergente*, narrativa autobiográfica, construção de sentido.

Abstract

"Como Falar do Que Dói?" (*"How to Speak of What Hurts?"*) is a graphic design research project on the non-neutrality of the illustrated album's formal variables in relation to the emotional state of its author, departing from the question: *what can graphic design do with pain?*

Drawing on the methodological framework of *research through design*, three illustrated album prototypes were developed, all titled *Meggy.*, which explore the same autobiographical material across three distinct states of grief processing: rupture, reorganisation, and integration.

The aim is not to find the best form, but to establish whether there is more than one, and what each reveals that the others do not.

The autobiographical material underpinning the investigation is the death of Meggy, a dog who shared seventeen years of life with the author.

This grief falls within the context of disenfranchised grief, a concept introduced by Doka (1989) to designate losses deprived of public validation and of shared social rituals. Emerging adulthood functions in the investigation as a point of view: it is the phase in which the loss occurs and in which the prototypes are produced.

The investigation sits at the intersection of developmental psychology, grief studies, multimodal semiotics, and graphic design, mobilising the picturebook as a device for mediating experiences of loss that lack the representation needed to validate them.

Keywords: picturebook, graphic design, pet loss, *emerging adulthood*, autobiographical narrative, meaning-making.

Índice de Figuras

Fig. 1 — Diagrama da fase de adultez emergente (18–25 anos): marcos e oportunidades acima do arco; riscos e desafios abaixo do arco. Elaboração própria.

Fig. 2 — Capa de *Emerging Adulthood: The Winding Road from the Late Teens Through the Twenties* (2.ª ed.). Fonte: Arnett, J. J. (2014). Oxford University Press.

Fig. 3 — Idade média de saída de casa dos pais, países seleccionados da UE-27 (2023). Elaboração própria com base em Eurostat (2023), dataset yth_demo_030. *Portugal: estimativa com base em dados Eurostat 2019–2023.

Fig. 4 — Boy with a Dog (c. 1650–1660), Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre tela. Hermitage Museum, São Petersburgo. Domínio público. Wikimedia Commons.

Fig. 5 — Variação esquemática de oxitocina e cortisol durante a interacção humano-animal. Representação esquemática com base em Handlin et al. (2011), citado em Beetz et al. (2012). Interacção iniciada aos 0 min (contacto físico durante 0–3 min). * p < 0,05.

Fig. 6 — Taxa de Perturbação de Luto Prolongado (PGD) por tipo de perda. Elaboração própria com base em Hyland (2024). Amostra representativa do Reino Unido (n=975). PGD avaliado segundo critérios ICD-11.

Fig. 7 — Dois modos de pensamento segundo Bruner (1986). Elaboração própria com base em Bruner, J. S. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press.

Fig. 8 — Capa de *The Year of Magical Thinking* (1.ª ed.). Fonte: Didion, J. (2005). Alfred A. Knopf. Imagem: The First Edition Rare Books.

Fig. 9 — Capa de *A Grief Observed*. Fonte: Lewis, C. S. (1961). Faber & Faber. Imagem: Goodreads.

Fig. 10 — Capa de *O Pai da Menina Morta*. Fonte: Ferro, T. (2018). Tinta-da-china. Imagem: Tinta-da-china.

Fig. 11 — Cartaz de *Heart of a Dog*. Fonte: Anderson, L. (Realizadora). (2015). Canal Street Communications. Imagem: FilmAffinity.

Fig. 12 — Capa de *Jim*. Fonte: Schuiten, F. (2024). Edições Asa. Imagem: Fnac.pt.

Fig. 13 — Interior de *Jim*. Fotografia da autora. Fonte: Schuiten, F. (2024). Edições Asa.

Fig. 14 — Capa de *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Imagem: Planeta Tangerina.

Fig. 15 — Interior de *Gato Comum*. Fotografia da autora. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina.

Fig. 16 — Página de *Orbis Sensualium Pictus* ('Birds that haunt the Fields and Woods', XXII). Fonte: Comenius, J. A. (1658). Michael Endter. Digitalização: Internet Archive (1887).

Fig. 17 — Iconotexto e funções semióticas no álbum ilustrado. Elaboração própria com base em Nikolajeva & Scott (2001) e Kress & van Leeuwen (2006).

Fig. 18 — Simetria: *Sam's Cookie* (Lindgren & Eriksson). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 14.

Fig. 19 — Complementaridade: *The Tale of Peter Rabbit* (Beatrix Potter). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 31.

Fig. 20 — Amplificação: *I Don't Want to Go to Bed* (Ilon Wikland). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 53.

Fig. 21 — Contraponto: *Looking for Atlantis* (Colin Thompson). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 22.

Fig. 22 — Siléptica: *The Red Thread* (Tord Nygren). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 11.

Fig. 23 — Spread de *Garmann's Summer* (Stian Hole). Fonte: Hole, S. (2006). Cappelen Damm. Imagem: Earth and Living Blogspot (2008).

Fig. 24 — Spread de *Fox* (Ron Brooks, il.): tipografia manuscrita integrada na composição visual. Fonte: Wild, M. & Brooks, R. (2000). Allen & Unwin. Imagem: YouTube/@Ms. Byrns.

Fig. 25 — Spread de *The Three Pigs* (David Wiesner): personagens saem do espaço da narrativa. Fonte: Wiesner, D. (2001). Clarion Books. Imagem: YouTube/@Hart County Public Library Outreach.

Fig. 26 e 27 — Spread de *Willy the Dreamer* (Anthony Browne): citações visuais a Dalí e Magritte. Fonte: Browne, A. (1997). Walker Books.

Imagem: Pinterest.

Fig. 28 — Spread de *Black and White*: quatro narrativas simultâneas com estilos visuais e tipográficos distintos. Fonte: Macaulay, D. (1990). Houghton Mifflin. Imagem: Picturing Books (picturingbooks.com).

Fig. 29 — Spread de *Wave*: a calha central como fronteira física entre a menina e a onda. Fonte: Lee, S. (2008). Chronicle Books. Imagem: © Suzy Lee. The Argus (theargus.org).

Fig. 30 — *Parklands* (2005) e *Street life* (2004–2005), grafite e cor digital, 60 × 40 cm. Imagens preparatórias para *The Arrival*. Fonte: Tan, S. (2006). Hodder Children's Books. Imagem: © Shaun Tan (shauntan.net).

Fig. 31 — Quatro formatos do álbum ilustrado e respectivas implicações narrativas. Elaboração própria com base em Linden, S. (2007). *Para ler o álbum ilustrado*. Cosac Naify.

Fig. 32 — Paratextos do álbum ilustrado: anatomia do livro-objecto. Elaboração própria com base em Haslam (2006) e Linden (2007).

Fig. 33 — Sistemas compositivos de valor informativo segundo Kress & van Leeuwen (2006): eixos Dado/Novo, Ideal/Real e Centro/Margem. Elaboração própria com base em Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, pp. 184–194.

Fig. 34 — Diagrama da elipse narrativa no álbum ilustrado. Elaboração própria com base em McCloud (1993) e Nikolajeva & Scott (2001).

Fig. 35 — Elipse temporal entre dois spreads de *The Wild Baby* (versão árabe). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 158.

Fig. 36 — Vista omnisciente (perspectiva percetual adulta) em *Look There, Dusty Said*. Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 122.

Fig. 37 — Vista limitada (perspectiva percetual da criança) em *Dusty Said*. Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 123.

Fig. 38 — Três modos de relação entre tipografia e imagem no álbum ilustrado contemporâneo. Elaboração própria com base em Kress & van Leeuwen (2006) e Nikolajeva & Scott (2001).

Fig. 39 — Páginas de abertura das quatro vozes narrativas em *Voices in the Park*: variação tipográfica como distinção de perspetiva individual. Fonte: Browne, A. (1998). Walker Books. Imagem: frontieribela.wordpress.com.

Fig. 40 — Spread de *O Mundo num Segundo*: disposição gráfica do texto acompanha o fluxo temporal e a espacialidade das imagens. Fonte: Martins, I. M. & Carvalho, B. P. (2008). Planeta Tangerina. Imagem: Planeta Tangerina.

Fig. 41 — Sistemas denotativo e conotativo da cor no álbum ilustrado. Elaboração própria com base em Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge, p. 229.

Fig. 42 — *Reflection* (2000), acrílico e óleo sobre papel, 70 × 50 cm; *Darkness* (pormenor, 2000), acrílico e óleo sobre papel, 50 × 45 cm. Fonte: Tan, S. (2001). *The Red Tree*. Lothian Books. Imagem: © Shaun Tan (shauntan.net).

Fig. 43 — Capa de *Camera Lucida*. Fonte: Barthes, R. (1981). Hill and Wang. Imagem: TALLIS PHOTOGRAPHY.

Fig. 44 — Três fases de elaboração do luto e correspondência com os protótipos da dissertação. Elaboração própria com base em Tedeschi, R. G. & Calhoun, L. G. (2004) e Neimeyer, R. A. (2001).

Fig. 45 — Três modalidades de investigação em design segundo Frayling (1993). Elaboração própria com base em Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. *Royal College of Art Research Papers*, 1(1).

Fig. 46 — Estrutura metodológica da investigação. Elaboração própria com base em Frayling (1993), Zimmerman, Forlizzi & Evenson (2007), Redström (2021) e Godin & Zahedi (2014).

Fig. 47 — *Still* de *Heart of a Dog*. Fonte: Anderson, L. (dir.) (2015). Heart of a Dog. Abramorama. Imagem: © Laurie Anderson (squarespace.com).
Fig. 48 — Still de Heart of a Dog. Fonte: Anderson, L. (dir.) (2015). *Heart of a Dog*. Abramorama. Imagem: © Laurie Anderson (Criterion Channel).

Fig. 49 — Capa de *Era Uma Vez (e muitas outras serão)*. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 50 — Variação dimensional das páginas em *Era Uma Vez*: as

ÍNDICE DE FIGURAS

folhas encolhem progressivamente até ao presente e crescem em direção ao futuro. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 51 — Técnica de colagem pictórica com manchas de cor em *Era Uma Vez*. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 52 — Abertura e fecho no escuro em *Era Uma Vez*: sequência circular. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 53 — Relação texto-imagem em contraponto em *Era Uma Vez*: o texto interroga, a imagem evoca. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 54 — Capa de *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 55 — Páginas de floresta em *El Bosque*: tinta acrílica sobre papel, saturação botânica densa. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 56 — Páginas brancas com figuras humanas gravadas em relevo seco em *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 57 — Pormenor do *debossing* nas páginas humanas de *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 58 — Pormenor dos *die-cuts* nas páginas humanas de *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 59 — Relação texto-imagem de amplificação em *El Bosque*: tipografia serifada ensaística. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 60 — Gatefold desdobrável em *El Bosque*: revelação de espaço ampliado da floresta. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Fig. 61 — Capa de *Jim*. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Fig. 62 — Técnica de desenho a lápis e tinta monocromático em *Jim*.

Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Fig. 63 — Tipografia serifada justificada em *Jim*: hierarquia tranquila com espaços em branco generosos. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Fig. 64 — Spread pp. 14–15 de *Jim*: inversão de escala entre o autor e o Jim como formalização da magnitude da perda. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Fig. 65 — Jim em diferentes poses ao longo do volume: registo visual da memória. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Fig. 66 — Justaposição de duas vinhetas comparativas em *Jim*: sofá com o Jim e o mesmo espaço vazio. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Fig. 67 — Capa de *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 68 — Técnica de tinta preta sobre papel amarelo com aguada cinzenta em *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 69 — Páginas amarelas da narrativa principal em *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 70 — Páginas brancas da narrativa secundária em *Gato Comum*: diferenciação cromática como marcador de nível narrativo. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 71 — Tipografia manuscrita integrada em vinhetas em *Gato Comum*: momentos de ironia visual. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 72 — Grelha de vinhetas de dimensões variáveis em *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 73 — *Spread* final de *Gato Comum*: caixa aberta e vazia no centro da composição. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 74 — Capa e contracapa de *Gato Comum*: dispositivo de dupla perspetiva entre o ponto de vista do gato e o da família. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Fig. 75 — Capa de *Duck, Death and the Tulip*. Fonte: Erlbruch, W.

(2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Fig. 76 — Técnica de desenho, aguarela, gravura e colagem em *Duck, Death and the Tulip*: qualidade frágil das figuras. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Fig. 77 — Paleta dessaturada em *Duck, Death and the Tulip*. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Fig. 78 — Relação texto-imagem de complementaridade em *Duck, Death and the Tulip*: tipografia serifada discreta integrada na composição. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Fig. 79 — Espaço negativo do fundo branco em *Duck, Death and the Tulip*: coexistência das duas figuras sem hierarquia visual entre vida e morte. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Fig. 80 — Capa de *Eu Sou um Cão*. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Fig. 81 — Técnica de fotografia de figuras tridimensionais construídas em argila em *Eu Sou um Cão*. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Fig. 82 — Paleta saturada, com fundos brancos, em *Eu Sou um Cão*. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Fig. 83 — Narração em primeira pessoa pelo cão em *Eu Sou um Cão*: tipografia sem serifa de composição tranquila. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Fig. 84 — Focalização não humana em *Eu Sou um Cão*: figura humana em segundo plano como elemento do ambiente observado pelo Pintas. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Fig. 85 — Capa e contracapa de *Eu Sou um Cão*: o Pintas em vista frontal na capa e visto de costas na contracapa, na mesma posição. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Fig. 86 — Capa de *A Cor do Vazio*. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Fig. 87 — Técnica de aguarela e tinta com figuras de expressividade cartoon em *A Cor do Vazio*. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Fig. 88 — Paleta vibrante e quente com campos de cor delimitando os espaços habitados pelas personagens em *A Cor do Vazio*. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Fig. 89 — Relação texto-imagem de complementaridade em *A Cor do Vazio*: texto em verso rimado com tipografia serifada de corpo generoso. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Fig. 90 — Mancha escura com o contorno exato do ausente em *A Cor do Vazio*: formalização da ausência como presença negativa reconhecível. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Fig. 91 — Tabela comparativa das obras de referência analisadas segundo os parâmetros formais. Elaboração própria.

Fig. 92 — Três vistas gerais do Protótipo 1. Elaboração própria.

Fig. 93 — Esquema da vista superior do Protótipo 1 em posição aberta, evidenciando o sistema de encaixe concêntrico dos dez *spreads* e a localização central do corte tipográfico (*die-cut* quadrado). A capa (145 × 190 mm) delimita o contorno exterior; o *spread* interior (100 × 100 mm) ocupa o centro. Elaboração própria.

Fig. 94 — Tabela de medidas do Protótipo 1: dimensões da folha aberta e da página dobrada para cada um dos dez *spreads*, com indicação das páginas correspondentes em face externa e face interna e do sentido de dobra. Elaboração própria.

Fig. 95 — Esquema de paginação para impressão do Protótipo 1. Elaboração própria.

Fig. 96 — Esquema de paginação das páginas e *spreads* do Protótipo 1: visualização da sequência completa das quarenta páginas, organizadas por *spread* e representadas com a miniatura da folha física correspondente, incluindo a posição relativa do corte central. Elaboração própria.

Fig. 97 — Capa e contracapa do Protótipo 1 em abertura total: a justaposição das duas metades forma um único *close-up* do focinho da Meggy, legível apenas quando o objeto está completamente aberto. Elaboração própria.

Fig. 98 — Pormenor de *spread* do Protótipo 1: texto datilografado com

ÍNDICE DE FIGURAS

rasuras, sobreposições de letras e irregularidades do tipo como registos do gesto de produção. Elaboração própria.

Fig. 99 — Texto datilografado digitalizado, e o mesmo texto após tratamento digital em Photoshop e composição em *InDesign* e *Procreate*. Elaboração própria.

Fig. 100 — *Spread* do Protótipo 1 com fundo branco: voz narrativa sobre a Meggy, textos de rememoração escritos na segunda pessoa. Elaboração própria.

Fig. 101 — *Spread* do Protótipo 1 com fundo em gradiente cinzento e preto: voz dos aforismos, tipografia carimbada a branco. Elaboração própria.

Fig. 102 — Acento cromático vermelho no Protótipo 1: ginja, coração e coleira da Meggy, texto datilografado e título. Elaboração própria.

Fig. 103 — Página de título do Protótipo 1: tipografia do nome da Meggy no registo datilografado e tipografia do nome da autora no registo de carimbo. Elaboração própria.

Fig. 104 — *Spread* do Protótipo 1: "TODAS as BEATRIZES de que me lembro tinham a MEGGY / eu sou a primeira que não a tem." Elaboração própria.

Fig. 105 — "Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre." *Spread* de fecho do Protótipo 1. Elaboração própria.

Fig. 106 — Títulos dos três protótipos: tipografia datilografada (Protótipo 1), manuscrita cursiva (Protótipo 2) e *Unna* serifada (Protótipo 3). Elaboração própria.

Fig. 107 — Fotografias de várias vistas gerais do Protótipo 2. Fotografia da autora.

Fig. 108 — Texto original do Protótipo 2 em regime de *stream of consciousness*: manuscrito em papel, anterior à redução e edição. Digitalização executada pela autora.

Fig. 109 — Citações de Laurie Anderson anotadas directamente no papel durante a visualização de *Heart of a Dog* (2015), utilizadas na construção da Parte 2. Digitalização executada pela autora.

Fig. 110 — *Storyboard* inicial do Protótipo 2: esboços em caderno com a estrutura narrativa e compositiva dos *spreads*. Digitalização executada pela autora.

Fig. 111 — Imagens do ambiente de trabalho no contexto de produção do Protótipo 2. Fotografia da autora.

Fig. 112 — Fotomontagem e esboço digital em *Procreate*: definição da composição de cada *spread* antes da execução a pastel seco. Elaboração própria.

Fig. 113 — Ilustrações do Protótipo 2 executadas a pastel seco: correspondência entre o esboço digital e a composição final pintada sobre papel kraft (Parte 1) e papel branco (Parte 2). Elaboração própria.

Fig. 114 — Texto manuscrito em *Procreate*: tipografia cursiva manuscrita com o pincel *Round Felt Tip*. Elaboração própria.

Fig. 115 — Sequência completa dos vinte e oito *spreads* do Protótipo 2: estrutura bipartida com indicação das guardas, paratextos e divisão entre Parte 1 (papel kraft) e Parte 2 (papel branco). Elaboração própria.

Fig. 116 — Vistas gerais do Protótipo 3. Fotografia da autora.

Fig. 117 — *Storyboard* inicial do Protótipo 3 desenvolvido em *Procreate*: estrutura narrativa e compositiva dos spreads. Elaboração própria.

Fig. 118 — Ilustrações do Protótipo 3 executadas e coloridas digitalmente em Procreate com o pincel *fine tip smooth* do conjunto *Kolor Marc*. Elaboração própria.

Fig. 119 — Progressão temporal no Protótipo 3: grisalho gradual do pelo da Meggy e crescimento da figura do melro na composição ao longo da sequência. Elaboração própria.

Fig. 120 — Capa do Protótipo 3: "Meggy." em *Unna* regular com ponto final. Elaboração própria.

Fig. 121 — *Spread* do tapete no Protótipo 3: "MEGGY !!!??" em maiúsculas de corpo máximo com pontuação dispersa. Elaboração própria.

Fig. 122 — *Spread* do furto à mesa no Protótipo 3: "Meggy…" em itálico de corpo pequeno. Elaboração própria.

Fig. 123 — *Spread* da travessia da rua no Protótipo 3: "MEEEEEGGYYYYYYY!!" em curva ao longo da composição; melro em grande destaque. Elaboração própria.

Fig. 124 — *Spread* da Meggy idosa ao sol no Protótipo 3: "Meeeeeeeggy" em itálico cursivo e corpo médio. Elaboração própria.

Fig. 125 — *Spread* do cartaz "Procura-se" no Protótipo 3: "MEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEGGY??????????????????" em tipo condensado em curva ascendente; melro distante com aura laranja. Elaboração própria.

Fig. 126 — *Spread* do passeio com a Shelly no Protótipo 3: "Meggy!" como chamada para que a Meggy abrande o passo enquanto puxa a trela. Elaboração própria.

Fig. 127 — *Spread* da Meggy deitada no Protótipo 3: "...Meggy?" em corpo discreto com reticências de abertura. Elaboração própria.

Fig. 128 — Retrato da Meggy executado pela autora aos dez anos a pastel de óleo: referência estilística central do Protótipo 3. Fotografia da autora.

Fig. 129 — Pormenor do fundo salmão com textura de papel digitalizado no Protótipo 3: grão que cria uma superfície visual próxima do pelo. Elaboração própria.

Fig. 130 — Figura humana reduzida a elementos parciais no Protótipo 3: pernas, mãos e tronco sem rosto nem atributos identitários fixos. Elaboração própria.

Fig. 131 — Guardas de abertura do Protótipo 3: ambiente laranja com variações de contraste como representação de um pré-nascimento. Elaboração própria.

Fig. 132 — Guardas de fecho do Protótipo 3: melro em escala próxima ao olhar do leitor, guiando a Meggy num pós-vida. Elaboração própria.

Fig. 133 — Capa e contracapa do Protótipo 3: a Meggy de frente na capa e de costas na contracapa, inspirado em *Eu Sou um Cão* (Baek, 2019). Elaboração própria.

Fig. 134 — *Spread* de fecho do Protótipo 3: "Vi a sua vida toda diante dos meus olhos. / Todas as Beatrizes de que me lembro tinham a Meggy. / Eu sou a primeira que a recorda. / Eu amo-te Meggy. / Para todo o sempre." Elaboração própria.

Fig. 135 — Tabela comparativa dos três protótipos segundo os parâmetros analíticos. Elaboração própria.

Fig. 136 — O momento da morte nos três protótipos: Protótipo 1; Protótipo 2; Protótipo 3. Elaboração própria.

Fig. 137 — A tendência fugitiva da Meggy nos três protótipos: Protótipo 1; Protótipo 2; Protótipo 3. Elaboração própria.

Fig. 138 — Os três protótipos impressos lado a lado. Elaboração própria.



Glossário

***Adultez emergente*:** fase de desenvolvimento proposta por Arnett (2000) para descrever o período entre os 18 e os 29 anos, marcado pela exploração identitária, instabilidade relacional e profissional e ausência de compromissos duradouros. Nesta investigação, é o ponto de vista a partir do qual a investigação é conduzida, não o seu objeto de estudo.

Álbum ilustrado: objeto gráfico multimodal em que texto, imagem, tipografia, cor e materialidade constroem sentido em articulação. A unidade narrativa central é o *spread*.

Álbum *crossover*: álbum ilustrado que articula diferentes níveis de leitura numa mesma estrutura, convocando simultaneamente leitores de diferentes faixas etárias (Beckett, 2012).

Amplificação: categoria de relação texto-imagem em que os dois modos acrescentam camadas de sentido que nenhum continha isoladamente (Nikolajeva & Scott, 2001).

***Bardo Thodol*:** texto sagrado tibetano que descreve os estados da consciência no intervalo de 49 dias entre a morte e a renascença. Nesta investigação, referencial estrutural da Parte 2 do Protótipo 2, convocado através da descrição de Laurie Anderson em *Heart of a Dog* (2015).

***Color script*:** esquema cromático que representa o arco emocional de uma narrativa por meio de progressões moduladas pela cor (Painter et al., 2013).



Complementaridade: categoria de relação texto-imagem em que cada modo fornece informação distinta, mas que em conjunto, se tornam mutuamente dependentes (Nikolajeva & Scott, 2001).

Contraponto: categoria de relação texto-imagem em que os dois modos divergem ou contradizem-se, criando tensão interpretativa que o leitor é chamado a resolver (Nikolajeva & Scott, 2001).

***Continuing bonds*:** modelo proposto por Klass et al. (1996) segundo o qual o luto adaptativo não passa pela rutura do vínculo com o ausente, mas pela sua reconfiguração numa forma habitável.

***Design precedents*:** obras que documentam soluções formais a problemas projetuais semelhantes e que informam, de forma verificável, decisões específicas de um projeto.

Focalização narrativa: ponto de vista a partir do qual os eventos são apresentados, analisado em duas dimensões: percetual (através dos olhos de quem) e conceptual (ideologia ou visão do mundo transmitida) (Nikolajeva & Scott, 2001, a partir de Genette, 1980).

***Iconotexto*:** conceito cunhado por Hallberg (1982) para designar não a soma de texto e imagem,
mas a unidade de sentido que emerge do espaço relacional entre eles.

Integração: terceiro estado de elaboração do luto formalizado nesta investigação, em que a perda já não domina a narrativa, mas está inscrita nela.

Luto não reconhecido: conceito de Doka (1989) que designa perdas desprovidas de validação pública, rituais de luto ou redes de apoio estruturadas. Inclui o luto por animais de estimação.

PTG (Crescimento pós-traumático): transformação positiva que pode ocorrer após experiências profundamente desafiantes, proposta por Tedeschi e Calhoun (2004).

***Recoverability*:** critério de validade no RtD proposto por Godin e Zahedi (2014): a capacidade de qualquer investigador reconstituir a cadeia de raciocínio que conduziu às decisões projetuais e avaliar a sua coerência.

***Research through design* (RtD):** metodologia proposta por Frayling (1993) em que o processo projetual é simultaneamente meio de produção de conhecimento e objeto de análise.

Reorganização: segundo estado de elaboração do luto formalizado nesta investigação, em que o *self* enlutado constrói uma estrutura narrativa para a perda, ainda com tensão visível entre a dor e a necessidade de integrar o acontecido.

Rutura: primeiro estado de elaboração do luto formalizado nesta investigação, em que o luto é imediato,
a coerência biográfica se fragmenta e a capacidade de integrar a experiência numa linha de sentido está comprometida.



GLOSSÁRIO

***Self*:** construção dinâmica que emerge da capacidade de organizar a experiência em narrativa. Ricoeur (1992) distingue *idem* (continuidade estática, "o que sou") e *ipse* (continuidade narrativa, "quem sou").

Silenciamento: retirada deliberada de um dos modos semióticos como gesto expressivo, em que a ausência é ela própria significante, legível apenas no contexto da sequência em que ocorre.

***Spread*:** dupla página do álbum ilustrado, unidade narrativa e compositiva fundamental, onde as duas páginas são experienciadas em simultâneo pelo leitor.

***Die-cut*:** corte de precisão aplicado ao papel ou cartão que cria uma abertura ou forma específica no suporte, integrando a materialidade do objeto-livro como elemento semântico activo.

Elipse narrativa: intervalo entre dois momentos consecutivos de uma narrativa visual em que o que aconteceu entre eles não é representado, exigindo que o leitor o construa a partir das pistas de ambos os lados. Quanto maior a elipse, maior a participação interpretativa exigida (McCloud, 1993; Nikolajeva & Scott, 2001).

Nidificação: sistema de encaixe progressivo em que elementos de dimensões crescentes se encaixam uns nos outros a partir de um núcleo central. No Protótipo 1, designa o sistema de dez folhas encaixadas que vai da menor (*spread* interior) para a maior (capa).

Paratexto: conjunto de elementos que enquadram o texto principal sem fazer parte dele, capa, contracapa, lombada, guardas, folha de rosto, ficha técnica, e que constroem o primeiro impacto e as expectativas de leitura (Haslam, 2006; Linden, 2007).

Psicopompo: figura mítica ou simbólica que acompanha a alma do morto na transição entre a vida e a morte sem a precipitar nem a declarar. Nesta investigação, o termo é aplicado à função do melro no Protótipo 3 e, por analogia, à figura da Morte em *Duck, Death and the Tulip* (Erlbruch, 2007).

***Stream of consciousness*:** técnica narrativa que reproduz o fluxo contínuo e não filtrado de pensamentos de um sujeito, sem seleção ou ordenação lógica prévia.





AGRADECIMENTOS 4
RESUMO 6
ABSTRACT 7

INTRODUÇÃO 30
Enquadramento e Relevância da Investigação 32
Motivação 34
Objetivos da Investigação 36
Âmbito e Delimitações 38
Estrutura do Documento 40

CAPÍTULO 2
***O QUE DÓI* – Identidade, Perda e Luto** 42

2.1 *Adultez Emergente* como contexto 45
2.1.1 O que é a *Adultez Emergente*? 45
2.2 O *Self* como Categoria Analítica 48
2.3 A Relação Humano-Animal e o Significado dos Animais de Estimação 49
2.4 A Perda, o Luto e a Vulnerabilidade na *Adultez Emergente* 51
2.5 O Luto por Animais de Estimação como Luto Não Reconhecido 54

CAPÍTULO 3
***COMO* – Narrativa, Design Gráfico e Álbum Ilustrado** **56**

3.1 A Narrativa como Construção de Sentido **59**
3.2 Álbum Ilustrado: Definição, História e Potencialidades **62**
3.3 Princípios de Design Gráfico na Construção do Álbum Ilustrado **66**
3.3.1 Formato, Materialidade e Paratextos 66
3.3.2 Organização Espacial e Sequência Narrativa 70
3.3.3 Tipografia como Modo Narrativo 73
3.3.4 Cor como Linguagem Visual 76
3.4 A Forma e o Luto **78**

CAPÍTULO 4
***FALAR* do Que Dói** **80**

4.1 Fundamentos Metodológicos **85**
4.2 Enquadramento Analítico **89**
4.3 Obras de Referência **93**
4.3.1 *Heart of a Dog* — Laurie Anderson (2015) 94
4.3.2 *Era Uma Vez (e muitas outras serão)* — Johanna Schaible (2021) 96
4.3.3 *El Bosque* — Bozzi, Lopiz e Vidali (2019) 100
4.3.4 *Jim* — François Schuiten (2024) 100

4.3.5 *Gato Comum* — Joana Estrela (2024) 108
4.3.6 D*uck, Death and the Tulip* — Wolf Erlbruch (2007) 113
4.3.7 *Eu Sou um Cão* — Heena Baek (2019) 117
4.3.8 *A Cor do Vazio* — Thomas Docherty e John Dougherty (2023) 121
4.3.9 Tabela Comparativa 125
4.4 Desenvolvimento dos Protótipos **126**
4.4.1 Protótipo 1: Rutura 127
4.4.2 Protótipo 2: Reorganização 140
4.4.3 Protótipo 3: Integração 149
4.5 Análise Comparativa **160**

Capítulo 5
Considerações Finais **170**

UMA ÚLTIMA NOTA **178**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **180**

ANEXOS **186**



Intro
dução

Enquadramento e Relevância da Investigação

O âmago da investigação e do projeto "Como Falar do Que Dói?" parte da pergunta: ***o que pode o design gráfico fazer com a dor?***

O álbum ilustrado foi o dispositivo escolhido, porque é um objeto gráfico multimodal em que texto, imagem, tipografia, cor e materialidade constroem sentido em articulação, e cujas possibilidades formais oferecem um espaço para testar múltiplas abordagens ao mesmo material.

A investigação testa se o mesmo material autobiográfico pode ser contado de formas visualmente distintas consoante o estado de elaboração do luto de quem o produz. Procura-se perceber se há mais do que uma forma, e de que modo cada abordagem abre possibilidades que as outras fecham.

O luto que serve de material à investigação é o luto por um animal de estimação, uma das formas de perda mais frequentes na vida de um jovem adulto e simultaneamente uma das mais sistematicamente invisibilizadas. A ausência de rituais, de linguagem partilhada e de reconhecimento social intensifica a sensação de isolamento e afeta diretamente a forma como o luto é

processado, inscrevendo-o no conceito de luto não reconhecido proposto por Doka (1989). Este problema adquire uma dimensão particular na *adultez emergente*: fase em que a identidade ainda está em construção, as redes de apoio estão em reconfiguração, e o animal perdido foi frequentemente uma figura de continuidade ao longo de toda a infância, contribuindo para que a sua perda seja sentida como uma rutura afetiva e como uma fratura no fio biográfico do *self* (Neimeyer, 2001).

A *adultez emergente* é o ponto de vista a partir do qual esta investigação é conduzida. A autora situava-se nessa fase quando a perda ocorreu e quando os protótipos foram produzidos.

A literatura sobre o luto por animais de estimação é predominantemente clínica e psicológica, e as abordagens visuais existentes inscrevem-se na arte-terapia ou na bibliodidática infantil. A sua exploração no contexto do design gráfico, como prática autoral dirigida a um público adulto, permanece por fazer no contexto académico.

O projeto "Como Falar do Que Dói?" propõe uma alternativa: três protótipos de álbuns ilustrados que tratam o formato como objeto de design com autonomia semiótica, e não como ferramenta de mediação educativa ou terapêutica.

O projeto centra-se em três componentes estruturantes: o **Como**, no qual o design gráfico e o álbum ilustrado assumem papéis formais e epistémicos; o **Falar**, que remete à comunicação multimodal por meio do *iconotexto*, da expressão gráfica e da narrativa autobiográfica; e *o* **Que Dói**, relativo ao luto pela perda do animal de estimação no contexto da *adultez emergente*.



Motivação

A motivação central desta investigação é de natureza autobiográfica. Em 2024, faleceu a Meggy, a cadela que acompanhou a autora ao longo da sua infância até à *adultez emergente*.

A escolha da autobiografia como ponto de partida é a condição de possibilidade da investigação, pois só é possível estudar de que forma as variáveis formais respondem a diferentes estados de luto porque a investigadora estava, em momentos distintos, nesses estados. A autobiografia é o que torna o *research through design* verificável neste contexto. A *adultez emergente* é o lugar de onde se investiga.

O projeto nasceu da vontade de preservar as memórias desse vínculo e encontrar uma linguagem para essa perda. No contexto da morte de um animal de estimação, a solidão e a tristeza são as primeiras a chegar, como em qualquer luto, mas o que o diferencia de outros tipos de luto mais institucionalmente reconhecidos é que vive numa espécie de clandestinidade. Há um estigma de que o animal de estimação ocupa na vida do seu tutor um papel menor, mesmo estando profundamente integrado no quotidiano e na sua construção identitária.

Esta motivação pessoal converteu-se numa questão de investigação quando ficou claro que esta experiência individual correspondia a um padrão mais amplo, e que o design gráfico poderia ser o meio para a explorar.



Objetivos da Investigação

Esta investigação tem dois objetivos.
O primeiro é de natureza projetual, consistindo no desenvolvimento de três protótipos de álbuns ilustrados que testem diferentes abordagens do design gráfico ao mesmo material autobiográfico, explorando a estrutura editorial, a materialidade, a focalização narrativa e a relação texto-imagem como variáveis formais e semânticas.

O segundo é de natureza analítica, examinando de que modo essas decisões formais diferem em cada protótipo em função do estado de elaboração do luto que cada um representa.

A questão que orienta esta investigação é:

O mesmo material autobiográfico pode ser contado de formas visualmente distintas consoante o estado de elaboração do luto de quem o produz?



E desdobra-se em duas subquestões:

1. ***O que revela a comparação entre os três protótipos sobre a relação entre o estado de elaboração do luto e as decisões formais adotadas, nomeadamente nas escolhas de focalização, estrutura editorial e relação texto-imagem?***

2. ***Em que medida as variáveis formais do álbum ilustrado são determinadas pelo estado emocional de quem produz, e o que isso revela sobre o papel do design gráfico na formalização de experiências de perda?***

Âmbito e Delimitações

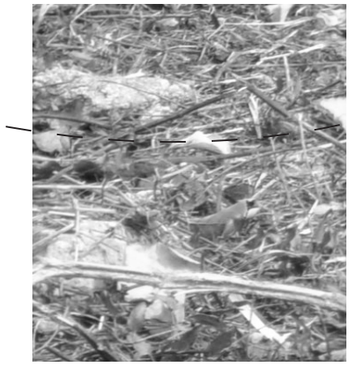
O ponto de partida de carácter autobiográfico, é simultaneamente o ponto de força e o principal limite desta investigação. As conclusões não são generalizáveis, mas os princípios formais identificados têm potencial de aplicação noutros contextos de design editorial sobre luto.

O conceito de *adultez emergente* é usado aqui como enquadramento de uma vulnerabilidade específica, não como modelo universal. No contexto português, esta fase é muitas vezes menos uma escolha do que uma resposta a constrangimentos estruturais, como a precariedade e a dependência familiar prolongada, o que reforça, em vez de contradizer, o argumento da investigação.

Numa primeira etapa, foi realizada uma revisão de literatura nas áreas da psicologia do desenvolvimento, dos estudos do luto, da semiótica multimodal e do design gráfico, que orientam e sustentam as decisões projetuais.

Seguiu-se uma análise de oito obras de referência de álbuns ilustrados e um ensaio cinematográfico, selecionados pela sua relevância direta para as decisões formais de cada protótipo em termos de materialidade, focalização narrativa e relação texto-imagem.

Por fim, foram desenvolvidos três protótipos que, partindo da mesma narrativa autobiográfica, exploram o tema da perda a partir de três estados distintos de elaboração do luto: **rutura**, **reorganização** e **integração**.



Estrutura do Documento



INTRODUÇÃO

A estrutura desta dissertação reflete o percurso da investigação e a forma como as suas diferentes componentes se articulam.

Divide-se em cinco partes, cada uma com uma função específica no desenvolvimento do argumento central.

A **Introdução** expõe a questão de investigação, a sua motivação autobiográfica e a sua relevância no contexto académico. Apresenta os objetivos, as subquestões que orientam a análise e o âmbito e delimitações do trabalho, situando o leitor face ao que a investigação se propõe fazer e ao que deliberadamente deixa de fora.

O **Capítulo 2: *O QUE DÓI* - Identidade, Perda e Luto**, constrói o enquadramento contextual a partir do qual os três protótipos foram produzidos. Começa por descrever a *adultez emergente* como fase de desenvolvimento com características específicas, examina o papel do animal de estimação na construção do *self* e na continuidade biográfica, e enquadra o luto por animais de estimação no conceito de luto não reconhecido. Este capítulo descreve as condições em que a investigadora se encontrava quando a perda ocorreu e quando os protótipos foram produzidos.

O **Capítulo 3: *COMO* - Narrativa, Design Gráfico e Álbum Ilustrado**, constrói o enquadramento formal da investigação. Examina a narração autobiográfica como mecanismo de construção de sentido na elaboração do luto, define o álbum ilustrado como objeto gráfico multimodal e percorre os princípios formais que organizam a sua produção de significado: o formato e a materialidade, a organização espacial e a sequência narrativa, a tipografia como modo narrativo e a cor como linguagem visual. É este enquadramento que fornece as categorias analíticas aplicadas no capítulo seguinte.

O **Capítulo 4: *FALAR* do Que Dói**, constitui o núcleo da investigação. Apresenta os fundamentos metodológicos do *research through design* e o enquadramento analítico, seguidos da análise de oito obras de referência selecionadas como *design precedents*. O capítulo desenvolve depois os três protótipos, descrevendo as condições de produção de cada um, as decisões formais adotadas e a sua relação com o estado de elaboração do luto que cada objeto formaliza. Fecha com a análise comparativa entre os três protótipos, que é onde o argumento central da investigação se torna visível: as mesmas variáveis formais, trabalhadas a partir do mesmo material autobiográfico, produzem objetos formalmente diferentes entre si porque foram produzidos em momentos e estados distintos, mas que em conjunto formam um arco narrativo da vivência de uma perda.

O **Capítulo 5: Considerações Finais**, reflete sobre o percurso da investigação e sobre o que ele revelou, responde às questões formuladas na introdução, discute os limites do trabalho e aponta as direções de investigação futura que este processo abriu e deixou por responder.



Capítulo 2:

O QUE DÓI – Identidade, Perda e Luto

O design gráfico não opera no vazio. As decisões formais de quem produz são sempre situadas num contexto biográfico, social e emocional. Para chegar aos três protótipos desta investigação, é necessário enquadrar as condições em que foram produzidos.

Este capítulo descreve a fase de desenvolvimento em que a autora se situava quando a perda ocorreu, o significado do vínculo com o animal de estimação na construção do *self* e a forma como esse luto é sistematicamente invisibilizado.

Não se trata de estudar a *adultez emergente* como fenómeno, mas de perceber o que ela implica para quem está nela quando perde um animal que foi figura de continuidade ao longo de toda a infância.

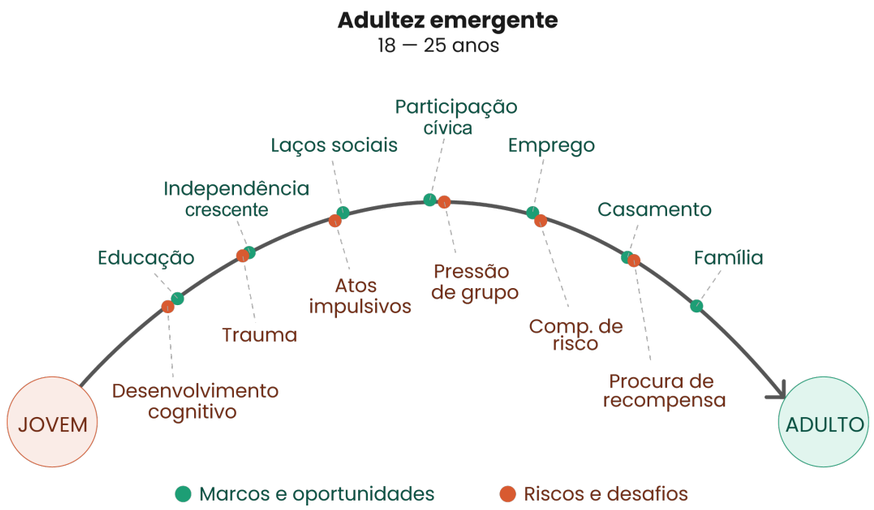


Fig. 1 — Diagrama da fase de adultez emergente (18–25 anos): marcos e oportunidades acima do arco; riscos e desafios abaixo do arco. Elaboração própria.

2.1 *Adultez Emergente* como contexto

A transição para a vida adulta nas sociedades ocidentais contemporâneas tem sido reconfigurada por fatores socioeconómicos e culturais: a instabilidade do mercado de trabalho, a extensão dos percursos formativos e a emergência de novos valores ligados à autonomia pessoal tornaram mais fluidos os marcos tradicionais associados à entrada na vida adulta (Arnett, 2014; Côté & Bynner, 2008; Mendonça et al., 2009) (**Fig.1**).

2.1.1 O que é a *adultez emergente*?

Arnett (2000) propõe o conceito de *adultez emergente* para descrever a fase entre os 18 e os 29 anos, marcada pela instabilidade, pela exploração identitária e pela ausência de compromissos duradouros, consolidada em 2014 como etapa própria do desenvolvimento humano.

A *adultez emergente*, conforme proposta por Arnett (2000) e desenvolvida em *Emerging Adulthood: The Winding Road from the Late Teens Through the Twenties* (Arnett, 2014; **Fig. 2**), caracteriza-se pela exploração da identidade. Os jovens tendem a explorar de forma mais

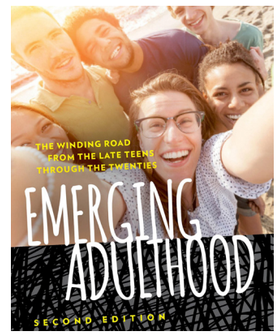


Fig. 2 — Capa de *Emerging Adulthood: The Winding Road from the Late Teens Through the Twenties* (2.ª ed.). Fonte: Arnett, J. J. (2014). Oxford University Press.

intensa as várias dimensões da sua identidade, particularmente no âmbito das relações românticas, do trabalho e da ideologia, num contexto prévio à assunção de compromissos duradouros (Arnett, 2006).

Relativamente à instabilidade relacional e profissional, constata-se uma elevada mobilidade residencial e sucessão de vínculos afetivos e ocupacionais, que pode favorecer o autoconhecimento, mas também gerar sentimento de insegurança e sobrecarga emocional (Arnett, 2014). O foco no desenvolvimento pessoal e na autonomia pode ser interpretado como individualismo, mas Arnett (2014) compreende-o como um processo necessário à aquisição das competências características desta fase.

A sensação de estar entre fases, já não adolescente, mas ainda não plenamente adulto, traduz-se numa transição prolongada influenciada pela dependência económica ocasional e pelo adiamento de compromissos (Arnett, 2015). O otimismo em relação às possibilidades futuras funciona como fator de resiliência: apesar das dificuldades do presente, muitos jovens mantêm a convicção de que alcançarão os seus objetivos (Arnett, 2014).

Em Portugal, a combinação de desemprego jovem elevado, precariedade laboral e dependência familiar prolongada, com uma das médias europeias mais tardias de saída de casa dos pais (Eurostat, 2023; **Fig.3**), faz com que a *adultez emergente* seja menos uma fase de exploração deliberada do que uma resposta adaptativa a constrangimentos estruturais (Mendonça et al., 2009; Arnett, 2014).

CAPÍTULO 2: O QUE DÓI - IDENTIDADE, PERDA E LUTO

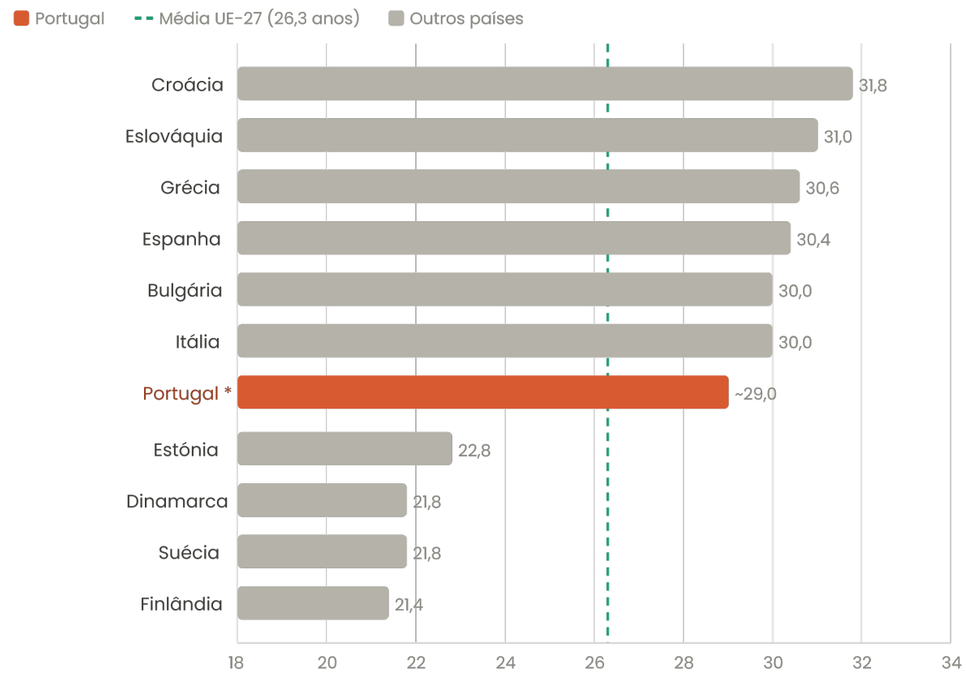


Fig. 3 — Idade média de saída de casa dos pais, países seleccionados da UE-27 (2023). Elaboração própria com base em Eurostat (2023), dataset yth_demo_030. *Portugal: estimativa com base em dados Eurostat 2019–2023.

Hendry e Kloep (2007) defendem que o desenvolvimento neste período é mais adequadamente descrito em termos de desafios e recursos do que em fases etárias distintas, sublinhando a variabilidade do conceito e a insuficiência de modelos universais.

No contexto da psicologia narrativa, o *self* não é uma entidade fixa, mas uma construção dinâmica que emerge da capacidade de organizar a experiência em narrativa. Neimeyer (2001) defende que o *self* é constituído por histórias que integram passado, presente e projeções futuras numa cadeia coerente de significado.

2.2 O *self* como Categoria Analítica

Ricoeur (1992) apresenta dois conceitos distintos: *idem* e *ipse*. *Idem* designa a continuidade estática: os traços de carácter, os hábitos e as rotinas que permitem identificar alguém como a mesma pessoa ao longo do tempo, e responde à pergunta «o que sou eu?». *Ipse* é a continuidade narrativa: a capacidade de manter uma história coerente sobre si próprio e de cumprir as promessas que se faz a si mesmo, e responde à pergunta «quem sou eu?».

Se o *self* é construído pelas histórias que organiza sobre si próprio, importa analisar que relações sustentam essa organização e que perdas a podem fragmentar.

A relação com os animais de estimação emerge, neste enquadramento, como um caso particular: um vínculo que estrutura rotinas, afetos e formas de autoexpressão (**Fig. 4**).



Fig. 4 — *Boy with a Dog* (c. 1650–1660), Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre tela. Hermitage Museum, São Petersburgo. Domínio público. Wikimedia Commons.

2.3 A Relação Humano-Animal *e o Significado dos Animais de Estimação*

Os animais de estimação têm vindo a ser percecionados e tratados como elementos da família. Cain (1983), Voith (1985) e Gee, Mueller e Curl (2017) confirmaram este padrão em diversos contextos, demonstrando que se intensificou nas gerações mais jovens.

O impacto desta relação na saúde mental foi documentado por Wells (2009), que registou efeitos reguladores sobre o bem-estar emocional e a redução do stress; Beetz et al. (2012) identificaram mecanismos fisiológicos subjacentes, medindo respostas hormonais durante a interação humano-animal (**Fig. 5**).

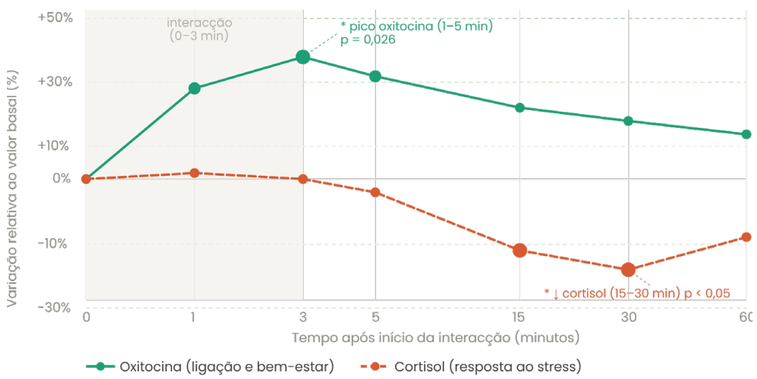


Fig. 5 — Variação esquemática de oxitocina e cortisol durante a interacção humano-animal. Representação esquemática com base em Handlin et al. (2011), citado em Beetz et al. (2012). Interacção iniciada aos 0 min (contacto físico durante 0–3 min). * p < 0,05.

Planchon & Templer (1996) e Adams et al. (2000) evidenciaram que o impacto emocional da perda de um animal de estimação pode ser tão intenso quanto a perda de um membro da família.

Na teoria do apego de Bowlby (1982), os animais podem assumir funções análogas às de um ente querido, contribuindo para a corregulação emocional e para a autoestima do tutor (Blazina et al., 2011; Brown, 2004).

Sife (2005) documenta, a partir da prática clínica, que o vínculo com o animal oferece ao sujeito uma forma de autoexpressão que raramente encontra equivalente noutras relações, pois o animal, ao não emitir julgamentos, permite ao tutor desenvolver-se emocionalmente de formas difíceis de alcançar noutras relações. O tutor torna o animal num confidente que, segundo Sife, frequentemente ultrapassa a intimidade emocional atribuída a pessoas mais próximas (2005, p. 15, tradução da autora).[1] Para Sife, o vínculo que resulta desta dinâmica é "uma parte importante de nós, que contribui para definir quem realmente somos" (2005, p. 16, tradução da autora).[2]

[1] Original: "We make our companion animals our secret sharers, often with greater intimacy and trust than that which is often given to the people who are closest to us."

[2] Original: "The bond is an important part of us, and it helps define who we actually are."

2.4 A Perda, o Luto e a Vulnerabilidade *na Adultez Emergente*

Na *adultez emergente*, o luto tem um impacto agudo, pois ocorre quando a identidade ainda está em construção e as redes de apoio social são mais frágeis (Mendonça et al., 2009; Doka, 2002). A perda, quando coincidente com fases de reorganização biográfica, perturba a coerência narrativa do *self* e desencadeia processos de reformulação identitária que envolvem dimensões cognitivas e relacionais (Neimeyer, 2001; Pals, 2006).

Neste contexto, a interrupção de planos de vida e a alteração de perspetivas futuras desorientam o sujeito face ao seu projeto identitário (King & Hicks, 2007). Esta reformulação pode revelar-se adaptativa, ao permitir a construção de uma nova narrativa, e simultaneamente gerar instabilidade (Neimeyer, 2001).

O crescimento pós-traumático (PTG, Tedeschi & Calhoun, 2004) designa a transformação positiva que pode ocorrer após experiências profundamente desafiantes. A sua aplicação ao luto por animais de estimação pressupõe o reconhecimento prévio da intensidade

desse luto: Packman et al. (2014) demonstraram que a experiência de perda de um animal não difere significativamente da perda de um humano em termos de proximidade sentida e intensidade do luto.

Esta comparabilidade é confirmada quantitativamente por Hyland (2024), que registou uma taxa de perturbação de luto prolongado de 7,5% após perda de animal de estimação, valor praticamente idêntico ao observado após perda de amigo próximo (7,8%) e inferior apenas à perda de familiares diretos (**Fig. 6**).

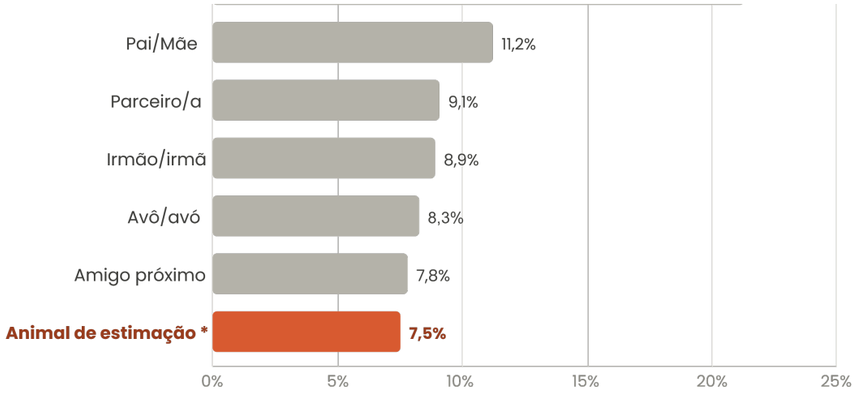


Fig. 6 — Taxa de Perturbação de Luto Prolongado (PGD) por tipo de perda. Elaboração própria com base em Hyland (2024). Amostra representativa do Reino Unido (n=975).

Porém, o PTG tem sido alvo de revisões críticas. Bonanno (2004) mostrou que a maioria dos enlutados recupera sem transformação positiva, dado que já possuem recursos suficientes para se recompor sem uma reorganização profunda da identidade. Infurna e Luthar (2018) questionaram a solidez das evidências longitudinais do PTG, argumentando que estudos retrospetivos tendem a sobrestimar a transformação.

Sife (2005) aprofunda, a partir da prática clínica, a ideia de que o luto bem-sucedido não se caracteriza como um vínculo rompido, mas como uma reconfiguração do

mesmo, propondo a substituição do conceito de *closure* pelo de *resolution*. A ideia de fecho implica um corte, e os enlutados tendem a resistir a isso. No conceito de resolução, a integração é gradual e a memória torna-se habitável sem que isso signifique rutura ou esquecimento.

Sife documenta também uma vulnerabilidade específica associada a jovens adultos, observando que este grupo tende a sentir culpa pelo aparente abandono, fruto da aquisição de autonomia e assunção de compromissos que os levam a sair de casa para a universidade, para o trabalho ou o casamento (2005, p. 142, tradução da autora),[3] sobretudo quando existiu uma relação próxima com o animal desde a infância.

A partida de casa, passo natural no contexto da *adultez emergente*, implica também o afastamento de um animal que permaneceu como figura de continuidade, e a perda dessa figura pode ressurgir associada a um sentimento de culpa retroativo.

A experiência do luto é, contudo, variável. O modo como cada indivíduo o processa, está condicionado pelo seu historial afetivo e estilo de vinculação emocional: quem tem um padrão de apego ansioso tende a manifestar respostas mais intensas e prolongadas, enquanto o estilo evitativo predispõe ao silenciamento da dor, aumentando a suscetibilidade destes sujeitos à invisibilização social do luto (Mikulincer & Shaver, 2007; Field et al., 2009).

[3]Original: "They may also have feelings of guilt for abandoning their pets when leaving home for college, work, or marriage."

2.5 O Luto por Animais de Estimação

como Luto Não Reconhecido

Os animais de companhia ocupam um lugar ambíguo na cultura contemporânea, são simultaneamente considerados e sentidos como parte da família, mas a sua perda tende a ser socialmente descredibilizada.

É neste contexto que Doka (1989, 2002) apresenta o conceito de luto não reconhecido (*disenfranchised grief*) para designar perdas não legitimadas socialmente e, por isso, desprovidas de validação pública, rituais de luto ou redes de apoio estruturadas. Neste conceito insere-se o luto por animais de estimação.

A morte de um animal de estimação é em muitos contextos percecionada como trivial ou como algo que pode ser resolvido com a substituição do animal, mesmo que a investigação na área comprove que estas perdas são sentidas de modo equivalente a outros tipos de perdas institucionalmente reconhecidas (Archer, 1997; Adams et al., 2000; Sharkin & Knox, 2003).

Pela ausência de reconhecimento e validação externa, como funerais ou espaços coletivos de homenagem, o indivíduo enlutado vive o luto desta perda num contexto de desamparo, vergonha ou ambivalência de sentimentos. A falta de recursos formais como licenças de luto, grupos de apoio específicos ou outras formas de reconhecimento institucional (Doka, 2002; Cordaro, 2012) aprofunda a solidão do enlutado.

Sife (2005) considera esta invisibilização a partir da observação clínica: "quando a vida de um animal de companhia termina, morre mais do que apenas um ser amado. Uma vez que os fazemos, subliminarmente, em símbolos vivos da nossa inocência e dos nossos sentimentos mais puros, pode parecer que também morre uma parte secreta e preciosa de cada um de nós" (2005, p. 20, tradução da autora).[4]

O conceito de luto não reconhecido, articulado à vulnerabilidade identitária no contexto da *adultez emergente*, constiui o enquadramento a partir do qual a componente prática da investigação foi produzida.

No Capítulo 3, o álbum ilustrado é apresentado como *medium* para a formalização e exploração de sentimentos decorrentes desta perda.

[4]Original: "When a pet's life ends, more dies than just a beloved companion animal. Since we subliminally make them into living symbols of our own innocence and purest feelings, it can feel as if a treasured secret part of each of us also dies."



Capítulo 3:

COMO –
Narrativa, Design Gráfico e Álbum Ilustrado

A perda introduz uma descontinuidade na perceção temporal e identitária.

Existem dois modos de organizar uma experiência na continuidade biográfica do *self*: um dos modos é o paradigmático, que opera por categorias e regularidades; e o modo narrativo, que organiza a experiência em termos de intenções e sequências temporais (**Fig.7**).

No contexto da perda, este último é o mais suscetível à disrupção: o principal instrumento que o sujeito enlutado necessita para integrar a perda é exatamente o que a perda danifica (Ricoeur, 1992; Neimeyer, 2001; Bruner, 1986; Jiménez-Alonso & Brescó de Luna, 2021).

Dois modos de pensamento (Bruner, 1986)

Dimensão	Paradigmático	Narrativo
Objectivo	Verdade demonstrável	Verosimilhança vivida
Lógica interna	Argumento e verificação	Drama e intenção
Critério de validade	Prova empírica	Plausibilidade humana
Unidade mínima	Causalidade	Sequência temporal
Orientação	Mundo físico / abstracto	Acção humana / *self*
Face à perda	Resistente	Vulnerável — danificado

Fig. 7 — Dois modos de pensamento segundo Bruner (1986). Elaboração própria com base em Bruner, J. S. (1986). Actual Minds, Possible Worlds. Harvard University Press.

3.1 A Narrativa como Construção de Sentido

Narrar é um ato que transforma a experiência.

O que a narração autobiográfica produz não é necessariamente um registo do que aconteceu, mas uma reconfiguração do seu significado. Smorti (2020, p. 206, tradução da autora) argumenta que "na narração autobiográfica, o *Self* narra-se a si próprio, mas ao narrar-se, constrói algo que não existia antes: um *Self* que, construído desta forma, por sua vez, torna-se narrador de si mesmo."[5] O mesmo autor sintetiza a consequência prática deste mecanismo: "a primeira forma de compreensão narrativa acontece quando o narrador conta, transformando os seus pensamentos em histórias. Nessa transformação, a consciência é elevada e novos significados possíveis emergem para serem atribuídos às memórias e aos eventos" (Smorti, 2020, p. 239, tradução da autora).[6]

Smorti (2020) argumenta que a memória autobiográfica, ao ser estruturada em forma narrativa, permite a reorganização dos eventos vividos, conferindo-lhes coerência, continuidade e intencionalidade.

[5]Original: "In autobiographical narration, the Self narrates itself, but by narrating itself, it constructs something that was not there before: a Self that, constructed in this way, in turn re-becomes the narrator of itself."

[6]Original: "In short, the first form of narrative comprehension takes place when the narrator tells, transforming his thoughts into stories. In this transformation both processes of autobiographical memory and playful-symbolic processes come into action. In both cases these processes acquire new dimensions linked to those constraints that characterize the narration and the story. Awareness is then raised and new possible meanings emerge to be assigned to memories and events."

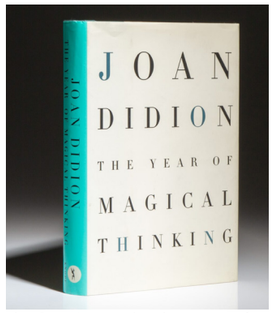


Fig. 8 — Capa de *The Year of Magical Thinking* (1.ª ed.). Fonte: Didion, J. (2005). Alfred A. Knopf. Imagem: The First Edition Rare Books.

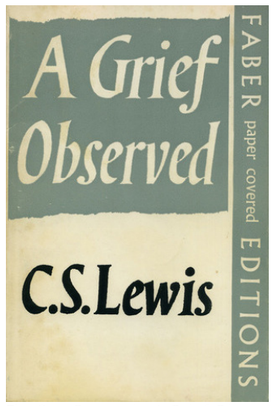


Fig. 9 — Capa de *A Grief Observed*. Fonte: Lewis, C. S. (1961). Faber & Faber. Imagem: Goodreads.



Fig. 10 — Capa de *O Pai da Menina Morta*. Fonte: Ferro, T. (2018). Tinta-da-china. Imagem: Tinta-da-china.

Para ilustrar de que modo a forma narrativa pode responder a um estado de elaboração do luto, recorre-se a três obras que documentam esta correspondência em registos distintos: em *The Year of Magical Thinking* (Didion, 2005; **Fig.8**), a fragmentação temporal e a escrita interrogativa materializam o estado de dissociação cognitiva que surge no período imediato da perda; em *A Grief Observed* (Lewis, 1961; **Fig.9**), o registo diarístico e a interrogação filosófica sobre a ausência documentam a oscilação entre lucidez e colapso identitário que caracteriza o luto em processo; em *O Pai da Menina Morta* (Ferro, 2018; **Fig.10**), a estrutura caleidoscópica recusa a narrativa de superação linear.

O filme *Heart of a Dog*, de Laurie Anderson (2015; **Fig.11**), conjuga narração autobiográfica, animação, fotografia de arquivo e composição musical para construir uma meditação poética sobre a perda da cadela Lolabelle, estruturada através do referencial simbólico do *Bardo Thodol*, texto sagrado tibetano que descreve os estados da consciência no intervalo entre a morte e a reencarnação. A articulação destes modos produz uma linguagem estética híbrida que não pertence a nenhum género fixo.

Neste contexto, o que distingue o álbum ilustrado de outros dispositivos narrativos que medeiam a elaboração do luto são as condições materiais específicas de produção de sentido que lhe são próprias. Lupton (2017) argumenta que o design editorial não é um suporte neutro, e sim um mediador da experiência narrativa em que o objeto-livro convoca a visão e o tato, e a progressão narrativa é ritmada pelo gesto físico de virar a página, gesto ativado pelo leitor.

Salisbury e Styles (2012) sublinham que a dupla página, o *spread*, constitui a unidade narrativa e compositiva fundamental do álbum ilustrado, em que cada

abertura é uma cena autónoma com ritmo, hierarquia e tensão próprias, e o virar da página funciona, também, como corte narrativo (McCloud, 1993).

Em *Jim*, de François Schuiten (2024; **Fig.12**), concebido após a morte do cão do autor, os desenhos foram produzidos diariamente a lápis e tinta, num regime de disciplina que veio substituir os passeios partilhados. A ausência de cor e a economia do traço concentram o peso expressivo na textura e no ritmo da composição (**Fig.13**).

Em *Gato Comum*, de Joana Estrela (2024; **Fig.14**), o luto por um animal de estimação é trabalhado em tinta preta sobre papel amarelo, num registo de banda desenhada com vinhetas de dimensões variáveis. O traço simples cria uma distância emocional que funciona como contrapeso à intensidade do tema (**Fig. 15**).



Fig. 15 — Interior de *Gato Comum*. Fotografia da autora. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina.



Fig. 13 — Interior de *Jim*. Fotografia da autora. Fonte: Schuiten, F. (2024). Edições Asa.



Fig. 11 — Cartaz de *Heart of a Dog*. Fonte: Anderson, L. (Realizadora). (2015). Canal Street Communications. Imagem: FilmAffinity.



Fig. 12 — Capa de *Jim*. Fonte: Schuiten, F. (2024). Edições Asa. Imagem: Fnac.pt.



Fig. 14 — Capa de *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Imagem: Planeta Tangerina.

3.2 Álbum Ilustrado:

Definição, História e Potencialidades

O álbum ilustrado é definido, quase consensualmente, como um livro que conta uma história ou transmite um significado através de imagens e pequenas linhas de texto (Bader, 1976; Salisbury, 2004; Nikolajeva & Scott, 2001; Linden, 2007).

A esta definição somam-se dimensões complementares: o formato, a relação entre capa e guarda com o seu conteúdo, a interdependência entre imagens e palavras apresentadas em simultâneo em duas páginas opostas, e uma sequência narrativa ritmada pelo virar da página (Bader, 1976; Linden, 2007).

Salisbury e Styles (2015, p. 50) acrescentam a dimensão de objeto de arte: "uma convergência entre conceito, obra de arte, design e produção que dá prazer e estimula a imaginação de crianças e adultos."[7]

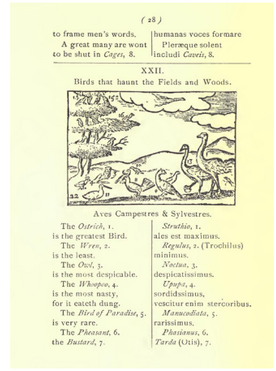
Shaun Tan (2011, citado em Evans, 2015, p. 5, tradução da autora) descreve esta convergência a partir da prática: depois de algum tempo, cada artista percebe que não está apenas a expressar uma ideia, está a engendrar uma linguagem pessoal adaptada a essa ideia; para um ilustrador, é uma linguagem que envolve vários elementos, imagem, texto, *layout* de página, tipografia, formato físico, que trabalham juntos numa gramática própria, aberta à reinvenção constante.[8]

Embora as suas raízes históricas remontem a obras de carácter pedagógico, como o *Orbis Sensualium Pictus* (Comenius, 1658; **Fig. 16**), é na segunda metade do século XX que o álbum ilustrado conquista o estatuto de expressão autónoma, nomeadamente por meio de autores como Maurice Sendak, Tomi Ungerer e Anthony Browne, que exploraram a convergência entre linguagens visuais e textuais para veicular conteúdos simbólicos, psicológicos e sociais de complexidades variadas (Bader, 1976; Nodelman, 1988, citado em Dourado Dias, 2020).

O álbum ilustrado distingue-se dos demais formatos de livro pela intensidade da interação entre ilustração e narrativa, em que a imagem tem tanto ou mais importância do que a palavra e onde os dois modos de comunicação se acompanham mutuamente, preenchendo as lacunas um do outro, total ou parcialmente (Nikolajeva & Scott, 2001).

Nikolajeva e Scott (2001, p. 6) nomearam esta especificidade *iconotexto*, conceito cunhado por Hallberg (1982, citado em Nikolajeva & Scott, 2001). O *iconotexto* não é apenas a soma de dois modos, mas a unidade de sentido que emerge do espaço relacional entre eles.

Os autores estabelecem uma distinção fundamental entre os dois modos, em que a imagem é mimética, e comunica por demonstração; o texto é diegético, e comunica por narração. A imagem não pode exprimir diretamente causalidade ou temporalidade, e o texto não pode explorar o espaço com a vastidão de recursos da imagem (Nikolajeva & Scott, 2001, p. 26).


(28)

to frame men's words. A great many are wont to be shut in *Cages*, 8.

humanas voces formare Plerœque solent includi *Cavéis*, 8.

XXII.

Birds that haunt the Fields and Woods.

Aves Campestres & Sylvestres.

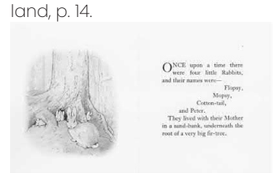
The *Ostrich*, 1. is the greatest Bird. The *Wren*, 2. is the least. The *Owl*, 3. is the most despicable. The *Whoppo*, 4. is the most nasty, for it eateth dung. The *Bird of Paradise*, 5. is very rare. The *Pheasant*, 6. the *Bustard*, 7.

Struthio, 1. ales est maximus. *Regulus*, 2. (Trochilus) minimus. *Nectua*, 3. despicatissimus. *Upupa*, 4. sordidissimus, vescitur enim stercoribus. *Monocolista*, 5. rarissimus. *Phasianus*, 6. *Tarda* (Otis), 7.

Fig. 16 — Página de *Orbis Sensualium Pictus* (*'Birds that haunt the Fields and Woods', XXII*). Fonte: Comenius, J. A. (1658). Michael Endter. Digitalização: Internet Archive (1887).



Fig. 18 — Simetria: *Sam's Cookie* (Lindgren & Eriksson). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). How Picturebooks Work. Garland, p. 14.


ONCE upon a time there were four little Rabbits, and their names were—

Flopsy,
Mopsy,
Cotton-tail,
and Peter.

They lived with their Mother in a sand-bank, underneath the root of a very big fir-tree.

Fig. 19 — Complementaridade: *The Tale of Peter Rabbit* (Beatrix Potter). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). How Picturebooks Work. Garland, p. 31.



Fig. 20 — Amplificação: *I Don't Want to Go to Bed* (Ilon Wikland). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). How Picturebooks Work. Garland, p. 53.

[7]Original: "The very best picturebooks become timeless mini art galleries for the home – a coming together of concept, artwork, design and production that gives pleasure to, and stimulates the imagination of, both children and adults."

[8]Original: "After a while, every artist comes to realise that they are not just expressing an idea, they are engineering a personal language, tailored to suit that idea. For an illustrator, it's a language that involves image, text, page layout, typography, physical format, and media, all the things that work together in a complex grammar of their own, and open to constant reinvention."



Fig. 21 — Contraponto: *Looking for Atlantis* (Colin Thompson). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). How Picturebooks Work. Garland, p. 22.



Fig. 22 — Siléptica: *The Red Thread* (Tord Nygren). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). How Picturebooks Work. Garland, p. 11.



Fig. 23 — *Spread* de *Garmann's Summer* (Stian Hole). Fonte: Hole, S. (2006). Cappelen Damm. Imagem: Earth and Living Blogspot (2008).



Fig. 24 — *Spread* de *Fox* (Ron Brooks, il.): tipografia manuscrita integrada na composição visual. Fonte: Wild, M. & Brooks, R. (2000). Allen & Unwin. Imagem: Pinterest.

Kress e van Leeuwen (2006) argumentam que qualquer modo semiótico cumpre simultaneamente três funções: a ideacional, que representa aspetos do mundo; a interpessoal, que medeia a relação entre produtor e leitor; e a textual, que organiza internamente os elementos da composição (**Fig.17**).

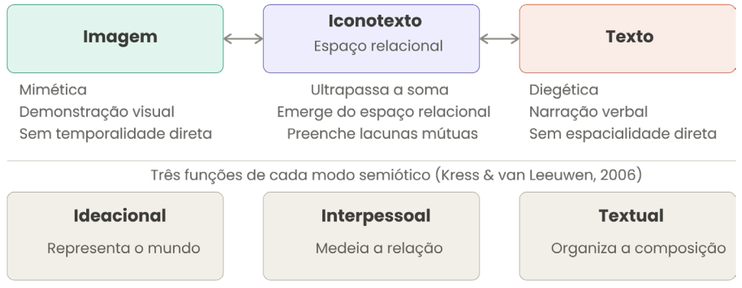


Fig. 17 — Iconotexto e funções semióticas no álbum ilustrado. Elaboração própria com base em Nikolajeva & Scott (2001) e Kress & van Leeuwen (2006).

Nikolajeva e Scott (2001) propõem um espetro de categorias de relação texto-imagem.

Na simetria (**Fig.18**), os dois modos veiculam a mesma informação, com uma redundância coesa, mas sem acréscimo de sentido.

Na complementaridade (**Fig.19**), cada modo fornece informação distinta e os dois tornam-se mutuamente dependentes, preenchendo as lacunas um do outro.

Na amplificação (**Fig.20**), a narrativa visual suporta a verbal, e a verbal depende da narrativa visual, acrescentando camadas que nenhum dos modos continha isoladamente.

No contraponto (**Fig.21**), os dois modos divergem ou contradizem-se, criando tensão interpretativa que o leitor é chamado a resolver. Os autores sublinham que é precisamente nesta categoria que o leitor deixa de ser relativamente passivo e se torna cocriador ativo do sentido: "assim que as palavras e as imagens fornecem

informação alternativa ou se contradizem de alguma forma, temos uma variedade de leituras e interpretações" (Nikolajeva & Scott, 2001, p. 17, tradução da autora).[9]

A categoria mais complexa é a *siléptica* (*sylleptic*) (**Fig.22**), em que coexistem duas ou mais narrativas independentes entre si, sem que nenhuma dependa da outra para ser compreendida.

Embora historicamente associado à literatura infantil, o álbum ilustrado expandiu-se progressivamente para múltiplos públicos. Kümmerling-Meibauer (2015) documenta esta expansão no panorama europeu contemporâneo, identificando o formato *crossover*, que articula diferentes níveis de leitura numa mesma estrutura, e álbuns dirigidos exclusivamente a adultos, que exploram temas como memória, morte e perda (**Fig.23**).

O álbum contemporâneo desafia a padronização, com tipografias convencionais substituídas por letras produzidas de formas heterodoxas e textos que deixam de ser componentes adjacentes à ilustração para se tornarem parte dela (**Fig.24**) (Salisbury & Styles, 2015). Com o alargamento das fronteiras editoriais, o álbum ilustrado contemporâneo passou a integrar práticas como a *autorreferencialidade* (**Fig.25**), a *interpictorialidade* (diálogo visual entre obras por meio de citações ou alusões imagéticas) (**Fig.26 e 27**) e a fragmentação narrativa, aproximando-se de géneros como a novela gráfica, o livro de artista ou a poesia visual (**Fig.28**) (Beckett, 2012; Evans, 2015).

Sipe (2008) argumenta que a leitura do álbum convoca o leitor como cocriador do significado, em que as pistas semióticas são difusas, os intervalos entre imagens exigem inferência ativa, e o sentido final resulta de uma negociação entre o objeto e quem o lê.

[9]Original: "as soon as words and images provide alternative information or contradict each other in some way, we have a variety of readings and interpretations."

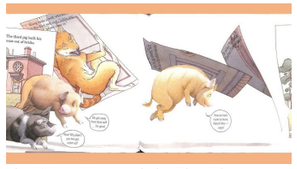


Fig. 25 — *Spread* de *The Three Pigs* (David Wiesner): personagens saem do espaço da narrativa. Fonte: Wiesner, D. (2001). Clarion Books.



Fig. 26 e 27 — *Spread* de *Willy the Dreamer* (Anthony Browne): citações visuais a Dalí e Magritte. Fonte: Browne, A. (1997). Walker Books. Imagem: Pinterest.



Fig. 28 — *Spread* de *Black and White*: quatro narrativas simultâneas com estilos visuais e tipográficos distintos. Fonte: Macaulay, D. (1990). Houghton Mifflin. Imagem: Picturing Books (picturingbooks.com).

3.3 Princípios de Design Gráfico *na Construção do Álbum Ilustrado*

O álbum ilustrado, enquanto objeto gráfico, materializa-se por meio de decisões projetuais que integram princípios fundamentais do design gráfico: composição, grelha, contraste, hierarquia visual, tipografia, cor e legibilidade (Samara, 2020; Lupton & Phillips, 2015).

3.3.1 Formato, Materialidade e Paratextos

O formato de um livro, o seu tamanho e a sua forma são experienciados pelo leitor antes que este tenha qualquer contato com o seu conteúdo (Haslam, 2006; Linden, 2007).

A organização espacial e visual do álbum ilustrado é inseparável da construção do significado narrativo: a dupla página atua como plano diegético e compositivo, onde texto, imagem e design gráfico se articulam seguindo princípios de ritmo, hierarquia, equilíbrio e variação

formal (Nikolajeva & Scott, 2001; Salisbury & Styles, 2012). A alternância entre páginas densamente ilustradas, o uso de espaço negativo e as variações de escala, cor e orientação gráfica organizam o tempo narrativo e regulam a velocidade da leitura (Painter et al., 2013), aprofundando o envolvimento interpretativo do leitor por via da tensão antecipatória do virar da página.

No álbum ilustrado o virar da página constitui uma componente narrativa essencial que projeta uma tensão entre o visível e o oculto, funcionando como mecanismo de corte e revelação.

Em *Wave* (Lee, 2008; **Fig. 29**), a calha central é explorada como fronteira física e semântica: a menina, desenhada a carvão em tons de cinzento, ocupa o lado direito da abertura, enquanto a onda, em azul, ocupa o lado esquerdo, a distinção cromática materializa a separação entre o real e o imaginário. Lee descreve este procedimento como estrutural, em que a encadernação central funciona deliberadamente como fronteira entre a personagem e a sua imaginação, onde o formato físico do objeto-livro é inseparável da construção do sentido narrativo.

Em *The Arrival* (Tan, 2006; **Fig. 30**), a ausência de palavras é igualmente uma decisão estrutural, ao retirar qualquer guia verbal, Tan coloca o leitor na posição do próprio imigrante: à procura de sentido num mundo onde tudo é estranho e nada está legendado. O leitor, tal como o protagonista, não domina o que vem a seguir, e cada virar de página reproduz a experiência do desconhecido. A grelha de painéis sépia, inspirada nos álbuns de fotografia de início do século XX, regula a velocidade da leitura e convida o leitor a preencher os silêncios entre imagens.

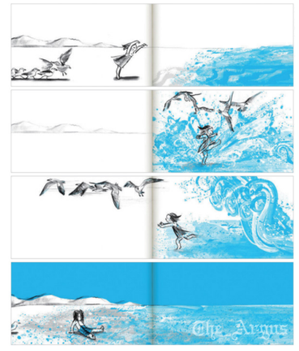


Fig. 29 — *Spread* de *Wave*: a calha central como fronteira física entre a menina e a onda. Fonte: Lee, S. (2008). Chronicle Books. Imagem: © Suzy Lee. The Argus



Fig. 30 — *Parklands* (2005) e *Street life* (2004–2005), grafite e cor digital, 60 × 40 cm. Imagens preparatórias para *The Arrival*. Fonte: Tan, S. (2006). Hodder Children's Books. Imagem: © Shaun Tan (shauntan.net).

Em ambos os casos, o virar da página opera como ato interpretativo, o momento em que o leitor é chamado a completar o sentido que a imagem precedente deixou em suspenso (Evans, 2015; Pantaleo, 2015.

Relativamente ao formato, Linden (2007) distingue quatro formatos-padrão com implicações narrativas distintas. O formato francês, o mais comum, em que a altura é maior que a largura e as imagens tendem a encontrar-se isoladas de uma página para a outra; o formato italiano, mais longo que alto, que favorece a expressão do movimento e do tempo pela organização horizontal das imagens; o formato quadrado, que se tem vindo a disseminar amplamente; e o formato acordeão, que permite criar um jogo de separação ou de continuidade entre as duplas páginas (**Fig.31**). Nikolajeva e Scott (2001) sublinham que o formato é parte do todo estético do livro.

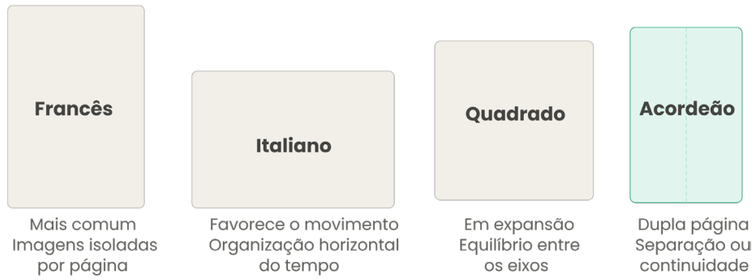


Fig. 31 — Quatro formatos do álbum ilustrado e respectivas implicações narrativas. Elaboração própria com base em Linden, S. (2007). Para ler o álbum ilustrado. Cosac Naify.

Norman (2004, p. 79, tradução da autora) fundamenta esta dimensão nos sistemas sensoriais do corpo: "somos criaturas biológicas, com corpos físicos, braços e pernas. Uma parte enorme do cérebro é ocupada pelos sistemas sensoriais",[10] o que explica o impulso de explorar e manipular objetos que nos são novos.

[10]Original: "We are, after all, biological creatures, with physical bodies, arms, and legs. A huge amount of the brain is taken up by the sensory systems, continually probing and interacting with the environment."

No álbum ilustrado, o formato, a disposição das ilustrações e o ritmo da leitura são instrumentos de interação em que o leitor é convidado a participar da narração por meio da manipulação do objeto (Norman, 2004; Haslam, 2006).Os paratextos, incluindo capa, contracapa, lombada, guardas e folha de rosto, são as partes do livro que constroem o primeiro impacto e estabelecem expectativas de leitura (Haslam, 2006; Linden, 2007).

Segundo Linden (2007), o primeiro contato com o álbum é feito a partir da observação da capa, elemento que fornece informações essenciais sobre o tipo de discurso, o estilo da ilustração e o género em que o objeto se insere. A narrativa pode até mesmo começar na capa e estender-se além da última página, para a contracapa. A forma como o título é escrito, a sua disposição, tamanho e cor são também elementos comunicativos.

Nikolajeva e Scott (2001, p. 241, tradução da autora) sublinham que "uma vez que a quantidade de texto verbal nos álbuns ilustrados é limitada, o título por si só pode constituir uma percentagem considerável da mensagem verbal que o livro pretende transmitir".[11]

As guardas exercem um papel funcional que também é narrativo. Podem antecipar a história, refleti-la retrospetivamente ou prolongar a narrativa visual para além das páginas de conteúdo (**Fig.32**).

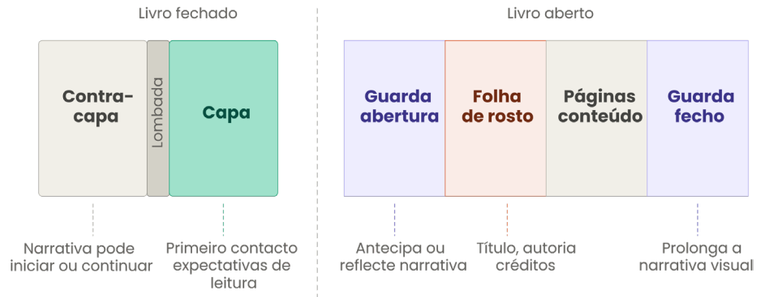


Fig. 32 — Paratextos do álbum ilustrado: anatomia do livro-objecto. Elaboração própria com base em Haslam (2006) e Linden (2007).

[11]Original:"Since the amount of verbal text in picture-books is limited, the title itself can sometimes constitute a considerable percentage of the book's verbal message."

3.3.2 Organização Espacial e Sequência Narrativa

Kress e van Leeuwen (2006) mostram que o posicionamento dos elementos distribui informação de forma sistemática através de três sistemas compositivos.

No eixo horizontal, o que está à esquerda é percebido como *Dado*, informação já conhecida, e o que está à direita como *Novo*, informação que se apresenta como central (p. 184).

No eixo vertical, o topo corresponde ao plano do *Ideal*, simbólico ou promissório, e a base ao plano do *Real* factual ou concreto (p. 186).

Um terceiro eixo, centro/margem, estabelece que o elemento posicionado no centro da composição funciona como núcleo ao qual os elementos periféricos estão subordinados; nas composições que polarizam fortemente o centro, este tende a ser o mediador entre os restantes elementos (p. 194; **Fig. 33**).

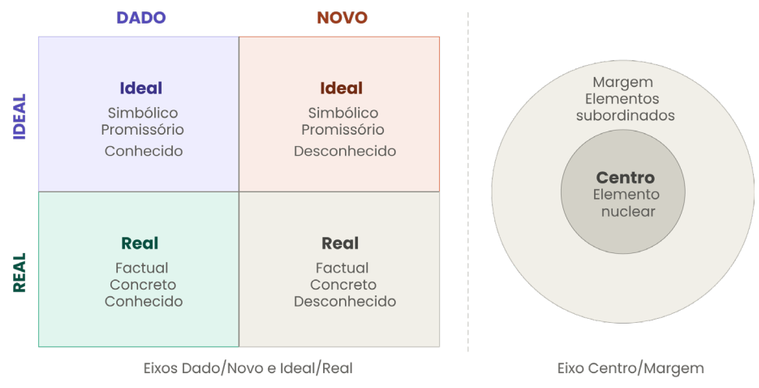


Fig. 33 — Sistemas compositivos de valor informativo segundo Kress & van Leeuwen (2006): eixos Dado/Novo, Ideal/Real e Centro/Margem. Elaboração própria com base em Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design. Routledge*, pp. 184–194.

A escala, o contraste cromático e o grau de nitidez de um elemento determinam a sua saliência, orientando a atenção do leitor antes da leitura verbal.

Como as duas páginas são sempre experienciadas em simultâneo, a relação entre os elementos do *spread* (dupla página) deve ser considerada como uma unidade compositiva, seja para criar equilíbrio ou para criar tensão deliberada (Haslam, 2006).

Nikolajeva e Scott (2001) sublinham que cada *spread* funciona como uma unidade narrativa com início, progressão e encerramento implícito, e que a sequência de *spreads* organiza a temporalidade da narrativa de forma fundamentalmente diferente da do texto corrido.

No texto, a temporalidade é distribuída linearmente pela sucessão de palavras; na composição visual do álbum, é distribuída pelo espaço da página e pelo gesto físico de virá-la.

Haslam (2006) argumenta que a grelha é frequentemente dispensada no álbum ilustrado porque a previsibilidade que proporciona entra em contradição com o fator surpresa do virar da página. As ilustrações devem ser desenhadas em proporção à página, de forma livre, com o intuito de criar uma sequência dinâmica que prenda a atenção do leitor (Haslam, 2006).

Nikolajeva e Scott (2001) identificam dois aspetos da narratividade: a causalidade e a temporalidade.

A elipse narrativa entre *spreads* não representa o que aconteceu entre dois momentos, mas deixa esse intervalo em aberto, exigindo que o leitor o construa a partir das pistas de ambos. Quanto maior a elipse, maior a participação interpretativa exigida (McCloud, 1993; Nikolajeva & Scott, 2001; **Fig.34; Fig.35**).

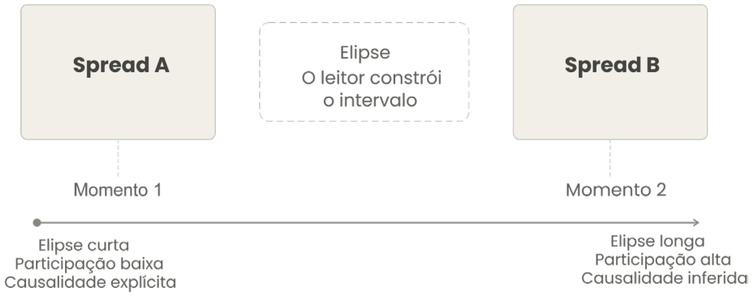


Fig. 34 — Diagrama da elipse narrativa no álbum ilustrado. Elaboração própria com base em McCloud (1993) e Nikolajeva & Scott (2001).

A perspetiva narrativa é outro eixo formal com consequências diretas no design.

Nikolajeva e Scott (2001) distinguem entre ponto de vista percetual, através dos olhos de quem são apresentados os eventos, e conceptual, a ideologia ou visão do mundo transmitida.

Nas imagens, o ponto de vista literal é imposto pelo artista ao leitor. A posição da câmara, a altura do horizonte e a distância à figura determinam a posição emocional do leitor em relação ao que é mostrado.

Look There, Dusty Said (Sandberg, 1983) ilustra este mecanismo: a mesma cena é apresentada a partir de uma perspetiva omnisciente adulta, panorâmica, distanciada, e a partir da perspetiva percetual limitada da criança, que apenas acede às pernas dos adultos e ao seu próprio horizonte visual (**Figs. 36 e 37**).



Fig. 35 — Elipse temporal entre dois *spreads* de *The Wild Baby* (versão árabe). Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 158.



Fig. 36 — Vista omnisciente (perspectiva percetual adulta) em *Look There, Dusty Said*. Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 122.



Fig. 37 — Vista limitada (perspectiva percetual da criança) em *Dusty Said*. Fonte: Nikolajeva, M. & Scott, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland, p. 123.

A diferença entre as duas vistas é ideológica, na medida em que determina com quem o leitor se alinha emocionalmente. A imagem está estruturalmente limitada na expressão da focalização interna. Os pensamentos e sentimentos de uma personagem só podem ser transmitidos indiretamente, por expressão facial, posição na página, tom e cor (Nikolajeva & Scott, 2001).

3.3.3 Tipografia como Modo Narrativo

No álbum ilustrado, a massa tipográfica é geralmente reduzida, porque o texto entra num meio onde a imagem é predominante (Linden, 2007, p. 47).

Esta condição torna propícia a utilização de uma tipografia aplicada de forma experimental, frequentemente produzida manualmente pelo próprio ilustrador-autor, sem se restringir a uma grelha. O texto adapta-se à imagem e as ilustrações ao texto, quebrando a barreira entre os dois modos e permitindo criar um objeto mais imersivo.

Salisbury e Styles (2015) observam que o texto deixa de ser um componente adjacente à ilustração e torna-se parte dela, alcançando uma coerência gráfica que os torna inseparáveis.

Munari (1966) observou que cada palavra tem uma forma global que o leitor reconhece antes de a ler letra a letra. As linhas, os espaços entre letras e a configuração geral da palavra contribuem para a sua forma total, independentemente do significado semântico.

Sipe e Pantaleo (2008) aprofundam este ponto no contexto do álbum ilustrado. Aspetos tipográficos como

das linhas e o espaçamento são consonantes com o que está a ser significado e com as ilustrações que os acompanham.

Os autores documentam como leitores respondem a esta dimensão de forma intuitiva: uma criança observou que "o tipo de letra comunica os sentimentos ou o estatuto da pessoa que as articula", e outra modulava o tom de voz em função de como as palavras estavam escritas, explicando: "porque é uma espécie de fala" (Sipe & Pantaleo, 2008, pp. 211-212, tradução da autora).[12]

Nos álbuns ilustrados contemporâneos, a tipografia adquire um estatuto narrativo autónomo. Estilos, pesos, texturas e disposições variados sugerem emoções, conferem voz às personagens ou assinalam ritmos narrativos (Resnick, 2003).

Tipografias manuscritas ou *display* podem evocar informalidade e expressividade, enquanto os tipos serifados tendem a remeter à formalidade e tradição (Lupton, 2017; Bringhurst, 2004).

A interação entre tipografia, texto e imagem constitui um sistema multimodal em que cada modo opera diferentes tipos de significado, não apenas de forma cumulativa, mas também em tensão ou em contraponto (Kress & van Leeuwen, 2006; Nikolajeva & Scott, 2001; **Fig.38**).

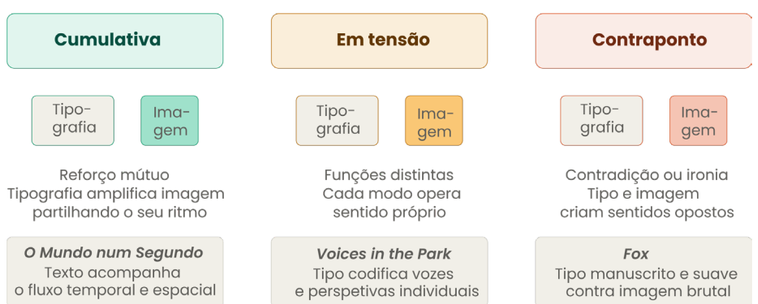


Fig. 38 — Três modos de relação entre tipografia e imagem no álbum ilustrado contemporâneo. Elaboração própria com base em Kress & van Leeuwen (2006) e Nikolajeva & Scott (2001).

[12]Original: "Claire noticed that the font of the letters communicates the feelings or the status of the person who articulates them." / "Ellie would raise or lower the pitch of her voice and alter its tone according to how words were written. When I asked why the text is written in this way, David reported that he could hear the voices: 'Because it's kind of speaking.'"

Esta articulação é visível em *Voices in the Park* (Browne, 1998; **Fig. 39**), onde diferentes fontes, estilos e tamanhos tipográficos distinguem as quatro vozes narrativas, refletindo diferenças de perspetiva individual.

Em *O Mundo num Segundo* (Martins & Carvalho, 2008; **Fig. 40**), a disposição gráfica do texto acompanha o fluxo temporal e a espacialidade das imagens, propondo um ritmo visual que acentua a perceção do instante representado.

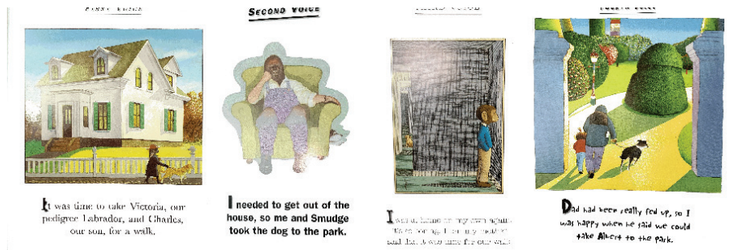


Fig. 39 — Páginas de abertura das quatro vozes narrativas em Voices in the Park: variação tipográfica como distinção de perspetiva individual. Fonte: Browne, A. (1998). Walker Books. Imagem: frontieribela.wordpress.com.



Fig. 40 — Spread de O Mundo num Segundo: disposição gráfica do texto acompanha o fluxo temporal e a espacialidade das imagens. Fonte: Martins, I. M. & Carvalho, B. P. (2008). Planeta Tangerina. Imagem: Planeta Tangerina.

3.3.4 Cor como Linguagem Visual

A cor é sentida antes de ser interpretada.

Heller (2014) documenta que os significados que atribuímos às cores emergem de vivências comuns profundamente enraizadas desde a infância, operando antes de qualquer processamento consciente deliberado.

Eiseman (2000) aprofunda este argumento no contexto do design narrativo. As propriedades cromáticas ativam respostas afetivas imediatas que preparam o observador para a experiência seguinte, alterando o estado emocional antes de qualquer leitura verbal.

Kress e van Leeuwen (2006) distinguem dois sistemas de cor: o *denotativo*, em que a cor representa um referente reconhecível, e o *conotativo*, em que ativa ressonâncias culturais e afetivas sem as nomear (**Fig.41**).

No álbum ilustrado, a cor opera predominantemente no plano *conotativo*, complementando ou contradizendo o conteúdo verbal sem o substituir.

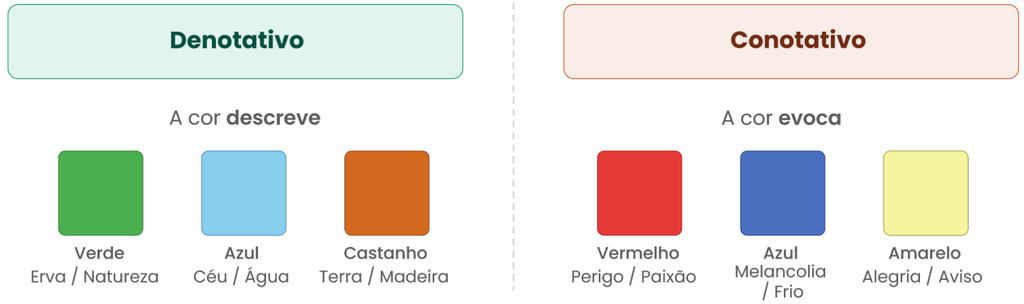


Fig. 41 — Sistemas denotativo e conotativo da cor no álbum ilustrado. Elaboração própria com base em Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design. Routledge, p. 229.

CAPÍTULO 3: *COMO* - NARRATIVA, DESIGN GRÁFICO E ÁLBUM ILUSTRADO

A cor atua ainda em articulação com os princípios da teoria da Gestalt, nomeadamente proximidade, continuidade, figura-fundo e destino comum, que orientam a forma como o leitor agrupa e interpreta os elementos visuais (Wagemans et al., 2012; Lupton, 2017).

Eiseman (2000) e Lupton (2017) documentam como variações cromáticas controladas induzem diferentes estados de espírito. A saturação elevada amplifica a expressividade, enquanto tons menos saturados criam atmosferas de contenção ou tristeza.

Na prática do design narrativo, estas propriedades manifestam-se por meio de recursos como os *color scripts*, esquemas cromáticos que permitem representar o arco emocional da narrativa por meio de progressões moduladas pela cor (Painter et al., 2013; Lupton, 2017).

Em *The Red Tree* (Tan, 2001; **Fig. 42**), a alternância entre tons escuros e acentos de vermelho intenso estrutura visualmente a tensão entre desespero e esperança.

A cor pode ainda ser usada para criar continuidade visual entre spreads, marcar transições temporais ou diferenciar planos diegéticos.

Segundo Haslam (2006), a relação entre as formas e cores que preenchem as duas páginas opostas deve ser considerada como uma unidade compositiva de ordem superior, em que a cor não é gerida página a página, mas *spread* a *spread*, o que implica que o arco cromático de um álbum atravessa todas as unidades narrativas e as organiza numa progressão com início, desenvolvimento e resolução.



Fig. 42 — Reflection (2000), acrílico e óleo sobre papel, 70 × 50 cm; Darkness (pormenor, 2000), acrílico e óleo sobre papel, 50 × 45 cm. Fonte: Tan, S. (2001). The

3.4 A Forma e o Luto

Segundo Nodelman (1988, p. 221, citado em Dourado Dias, 2020, p. 279) "as relações entre imagens e textos nos álbuns ilustrados tendem a ser irónicas: cada um fala sobre assuntos acerca dos quais o outro está em silêncio."[13]

Dourado Dias (2020) observa que as metáforas visuais e verbais fazem parte do álbum ilustrado, porque a sua intenção quando fala sobre a morte "não é apresentar factos científicos relacionados com a morte ou uma resposta enciclopédica, mas sim sentimentos e reflexões que cada um cria a partir das experiências literárias e artísticas e também das experiências e culturas vividas" (Dourado Dias, 2020, p. 279).

É a convergência destas propriedades num único objeto, com materialidade táctil, temporalidade participada e iconotexto, que distingue o álbum ilustrado de outros dispositivos narrativos.

Shaun Tan (2011, citado em Evans, 2015, p. 5) descreve o álbum como "uma linguagem com gramática própria, aberta à reinvenção constante". É nessa capacidade de reinvenção formal, e não em qualquer afinidade temática com o luto, que reside a pertinência do formato.

[13] Original: "the relationships between pictures and texts in picture books tend to be ironic: each speaks about matters on which the other is silent."

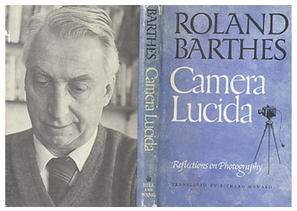


Fig. 43 — Capa de *Camera Lucida*. Fonte: Barthes, R. (1981). Hill and Wang. Imagem: TALLIS PHOTOGRAPHY.

Barthes, em *Camera Lucida* (1981; **Fig.43**), identificou o *punctum* como a dimensão da imagem que opera antes da consciência discursiva. É o detalhe que atinge o observador sem mediação intelectual e que, no contexto do luto, atesta a presença do que já não existe.

Jiménez-Alonso e Brescó de Luna (2021) generalizam este argumento, afirmando que a forma visual permite externalizar estados que resistem à formulação verbal, tornando-os observáveis sem os dissolver em conceito. Neste contexto, a imagem pode atingir o leitor num registo a que a linguagem verbal, pela sua natureza discursiva, não acede de forma tão imediata.



Capítulo 4:

FALAR do Que Dói

Esta investigação parte de uma experiência de perda e de uma inquietação:

Como Falar do que dói?

O mesmo material autobiográfico pode ser contado de formas visualmente distintas consoante o estado de elaboração do luto de quem o produz; cada abordagem abre possibilidades que as outras fecham.

Os capítulos anteriores construíram, camada a camada, o enquadramento que sustenta esta questão:

O **Capítulo 3** estabeleceu o enquadramento formal. O álbum ilustrado como objeto gráfico multimodal em que texto, imagem, tipografia, cor e materialidade constroem sentido em articulação (Nikolajeva & Scott, 2001; Kress & van Leeuwen, 2006). E a narração autobiográfica como mecanismo de reconfiguração da experiência (Smorti, 2020).

O **Capítulo 2** estabeleceu o contexto em que essa experiência ocorre. Ao contextualizar a *adultez emergente* como fase de vulnerabilidade identitária (Arnett, 2000, 2014), e o papel do animal de estimação na construção do *self* e na continuidade biográfica (Neimeyer, 2001; Ricoeur, 1992). Em que o luto por animais de estimação é reconhecido como experiência sistematicamente invisibilizada por ausência de reconhecimento social e de linguagem partilhada (Doka, 1989).

CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI

O projeto nasceu da morte da Meggy e da necessidade de encontrar uma forma de falar sobre essa perda. A escolha do álbum ilustrado decorreu da riqueza e complexidade das interações que o formato estabelece entre texto e imagem, tipografia, cor e materialidade, oferecendo um campo formal suficientemente amplo para testar múltiplas abordagens ao mesmo material.

A estruturação do *corpus* projetual em três protótipos correspondentes às fases de rutura, reorganização e integração parte do modelo de crescimento pós-traumático de Tedeschi e Calhoun (2004) e do argumento de Neimeyer (2001) de que a elaboração bem-sucedida do luto passa por um processo de reorganização narrativa.

A **rutura** designa o estado imediato da perda: o evento traumático age como um "sismo" psicológico que destrói as crenças fundamentais do sujeito sobre o mundo, sobre si mesmo e sobre o futuro, fragmentando a coerência biográfica e comprometendo a capacidade de integrar a experiência numa linha de sentido coerente.

A **reorganização** designa o estado intermédio. Perante os "escombros" das antigas crenças, o sujeito inicia um esforço ativo de construção narrativa, em que o sofrimento coexiste com a procura de significado.

A **integração** designa o estado em que a perda está inscrita na narrativa e a ausência é o pressuposto implícito a partir do qual os momentos são selecionados e organizados, recuperando-se a capacidade de olhar

para trás com continuidade em vez de fratura.

Estes três estados são posições face à perda, identificáveis nas decisões formais de cada protótipo



Tedeschi & Calhoun (2004); Neimeyer (2001)

Fig. 44 — Três fases de elaboração do luto e correspondência com os protótipos da dissertação. Elaboração própria com base em Tedeschi, R. G. & Calhoun, L. G. (2004) e Neimeyer, R. A. (2001).

(**Fig.44**).

Este capítulo apresenta a componente prática da investigação. Começa pelos fundamentos metodológicos, passa pela análise das obras de referência, apresenta o desenvolvimento dos três protótipos e fecha com a análise comparativa entre eles.

4.1 Fundamentos Metodológicos

A investigação segue o modelo de *research through design* (Frayling, 1993), no qual o processo projetual é simultaneamente meio de produção de conhecimento e objeto de análise.

Frayling (1993) distinguiu três formas de relação entre investigação e design: a investigação *para* design, que produz fundamentos teóricos aplicáveis a projetos futuros; a investigação *sobre* design, que estuda objetos e práticas existentes; e a investigação *através* do design, em que o conhecimento é produzido pelo próprio ato de projetar. É nesta terceira categoria que a presente investigação se inscreve.

O artefacto é parte integrante da investigação, em que as decisões formais são simultaneamente atos de conhecimento e de expressão, e o objeto resultante carrega inscrita a teoria que o fundou (**Fig.45**).



Fig. 45 — Três modalidades de investigação em design segundo Frayling (1993). Elaboração própria com base em Frayling, C. (1993). *Research in Art and Design. Royal College of Art Research Papers*, 1(1).

A escolha do RtD como modelo metodológico decorre da natureza da questão de investigação, que inquire sobre de que forma as variáveis formais do álbum ilustrado respondem a diferentes estados de elaboração do luto.

Zimmerman, Forlizzi e Evenson (2007) descrevem a metodologia de *research through design* como uma abordagem em que os investigadores produzem integrações concretas de teoria, contexto e decisões gráficas em que o artefacto funciona como instanciação específica de um modelo, ligando o estado atual ao estado preferido. No contexto desta investigação, cada protótipo é uma instanciação formal de uma hipótese sobre como o design gráfico pode responder a um estado específico de elaboração do luto.

Redström (2021) aprofunda o argumento, propondo que o que distingue estruturalmente o RtD de outros modelos de investigação é a natureza dos julgamentos que opera. A investigação científica procede por subsunção, em que o particular se ordena sob o universal, verifica hipóteses, generaliza resultados. O *research through design* opera no sentido inverso: parte do particular, do artefacto concreto com as suas decisões específicas.

A questão da validade apresenta características específicas no RtD. Zimmerman et al. (2007) argumentam que a expectativa de replicabilidade, central na investigação científica, não se aplica ao RtD. Não é expectável que dois investigadores, perante o mesmo problema, produzam artefactos idênticos ou mesmo semelhantes. O critério de validade adequado é, em vez disso, a *recoverability* (Godin & Zahedi, 2014): a capacidade de qualquer investigador reconstituir a cadeia de raciocínio que conduziu às decisões projetuais, submetê-la a escrutínio crítico e avaliar a sua coerência.

Biggs e Büchler (2007, citados em Godin & Zahedi, 2014) formulam este princípio afirmando que o rigor do processo valida os resultados (**Fig.46**).

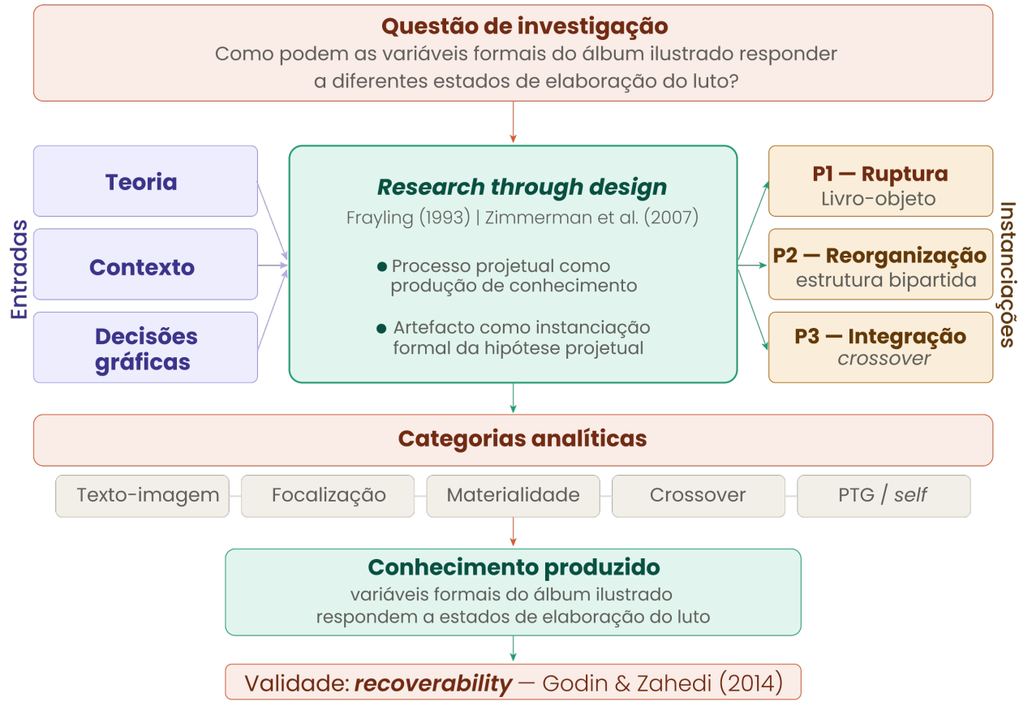


Fig. 46 — Estrutura metodológica da investigação. Elaboração própria com base em Frayling (1993), Zimmerman, Forlizzi & Evenson (2007), Redström (2021) e Godin & Zahedi (2014).

Um limite estrutural do RtD, em contexto autobiográfico, é o risco de circularidade.

Esta investigação responde a este risco por três vias. A separação cronológica e conceptual entre os momentos de produção e de análise, em que o conteúdo verbal dos protótipos foi concebido antes de a revisão de literatura estar consolidada. Também as categorias analíticas foram estabelecidas antes de serem aplicadas retroativamente aos objetos, que é uma condição imposta por Mäkelä e Routarinne (2006) para que a experiência subjetiva do investigador-produtor tenha valor analítico. Por fim, a orientação académica externa ao longo do processo, assegurou o escrutínio crítico das decisões projetuais e analíticas.

No caso do Protótipo 1, a produção precedeu a consolidação teórica, o que significa que a análise é necessariamente retrospetiva.

O conhecimento produzido por esta investigação não é generalizável no sentido estatístico, mas é transferível no sentido em que Zimmerman et al. (2007) atribuem aos *strong concepts* do RtD, que as torna formulações suficientemente concretas e documentadas para informar outros processos projetuais sem os determinar.

O que esta investigação demonstra aplica-se a este *corpus* e a esta investigadora, mas os princípios formais identificados têm potencial de aplicação noutros contextos de design editorial sobre experiências de perda.

4.2 Enquadramento Analítico

O álbum ilustrado é entendido nesta investigação como um objeto gráfico multimodal cuja significação resulta da interação entre texto, imagem, materialidade e sequencialidade.

A unidade de análise central é o *iconotexto*, sendo a dupla página a sua manifestação mínima. A análise não incide sobre cada modo isoladamente, mas sobre o que emerge do espaço relacional entre eles. As categorias analíticas que estruturam a análise dos três protótipos são as seguintes: relação texto-imagem, focalização narrativa, materialidade como elemento semiótico, álbum *crossover* e modelos de crescimento pós-traumático e de reorganização narrativa.

Cada uma é apresentada abaixo com o critério operativo que orientará a sua aplicação.

Categorias de relação texto-imagem

As categorias de relação texto-imagem propostas por Nikolajeva e Scott (2001) orientam a análise dos três protótipos.

Em casos limítrofes entre categorias, o critério operativo é o seguinte: na complementaridade, texto e imagem dizem coisas diferentes mas compatíveis, um pode existir sem o outro; na amplificação, um dos modos só faz sentido completo com o outro presente, a imagem mostra o que o texto não diz, ou o texto nomeia o que a imagem não consegue representar. O silenciamento é a retirada deliberada de um dos modos, em que ou não há texto, ou não há imagem.

Focalização narrativa

A focalização narrativa, tal como Nikolajeva e Scott (2001) a operacionalizam para o álbum ilustrado, a partir de Genette (1980, citado em Nikolajeva & Scott, 2001), é analisada em duas dimensões.

O ponto de vista percetual, através dos olhos de quem são apresentados os eventos, e o ponto de vista conceptual, a ideologia ou visão do mundo transmitida.

A composição e a escala das figuras são igualmente meios de construção de sentido (Kress & van Leeuwen, 2006). A posição da câmara, a altura do horizonte e a distância à figura determinam a posição emocional do leitor em relação ao que é apresentado.

No caso do Protótipo 3, a focalização não humana é uma construção narrativa de segundo grau. A autora adota uma perspetiva ficcionalizada da Meggy como forma de organizar a experiência de perda, onde essa perspetiva é necessariamente uma projeção humana. Esta condição constitui, em si mesma, um mecanismo de distância afetiva que regula a relação do leitor com o material autobiográfico.

Materialidade como elemento semiótico

A materialidade do objeto-livro, formato, papel, encadernação e paratextos, é analisada como elemento semiótico ativo (Painter et al., 2013; Lupton, 2017; Norman, 2004). A gramagem e a textura do papel, o tipo de encadernação e os acabamentos constituem parte da experiência do leitor, antes de qualquer processamento visual.

No Protótipo 1, a materialidade é o dispositivo central. O recorte quadrangular invariável e a variação dimensional das páginas são a forma que o argumento conceptual do protótipo assume.

Nos Protótipos 2 e 3, a materialidade opera de forma mais integrada na narrativa, com decisões de formato e suporte com implicações formais diretas na construção do sentido, desenvolvidas nas secções 4.4.2 e 4.4.3.

Álbum *crossover*

Uma categoria analítica adicional é a do álbum ilustrado *crossover*. Obras que articulam diferentes níveis de leitura numa mesma estrutura, convocando simultaneamente leitores de diferentes faixas etárias (Beckett, 2012).

A pertinência desta categoria decorre da natureza do tema abordado, pois se o luto por um animal de estimação é habitualmente invisibilizado pela ausência de linguagem social que o legitime (Doka, 1989), o formato *crossover* oferece uma estrutura que pode tornar esse

tema acessível a múltiplos públicos sem o circunscrever a uma faixa etária específica. O Protótipo 3 inscreve-se nesta categoria, enquanto os Protótipos 1 e 2, pela sua extensão e complexidade, se dirigem a um público predominantemente adulto.

Os modelos de crescimento pós-traumático de Tedeschi e Calhoun (2004) e de reorganização narrativa do *self* de Neimeyer (2001) funcionam simultaneamente como quadro analítico e como premissas projetuais. Os dois enquadramentos são distintos, mas partilham uma premissa essencial. A elaboração bem-sucedida não restaura o estado anterior: produz uma nova configuração.

Esta premissa sustenta a leitura dos três protótipos como correspondendo a fases distintas de um mesmo processo, rutura, reorganização e integração, e é o que justifica a sua análise comparativa como arco e não como três objetos independentes.

O PTG e o *self* narrativo não são usados como validação dos protótipos como instrumentos terapêuticos. São usados para nomear as posições face à perda que cada protótipo formaliza, e para articular essas posições com um quadro de referência psicológico estabelecido na área.

4.3 Obras de Referência

Cada uma das obras de referência para o projeto, foi selecionada durante o processo de investigação e identificada, durante o desenvolvimento dos protótipos, como referência direta para uma ou mais decisões formais verificáveis.

O seu estatuto metodológico adequado é o de *design precedents*: obras que documentam soluções formais a problemas projetuais semelhantes e que informam decisões específicas de cada protótipo.

A análise de cada obra segue os mesmos parâmetros formais, o que permite a comparação sistemática apresentada na síntese final.

A primeira entrada, *Heart of a Dog*, é tratada de forma distinta das restantes por se tratar de um objeto cinematográfico e não de um álbum ilustrado. Por isso, a análise incide sobre os aspetos relevantes para a investigação sem seguir os parâmetros estruturados aplicados às obras em formato livro.

4.3.1 *Heart of a Dog* – Laurie Anderson | 2015 | Ligação: Protótipos 1, 2 e 3

Heart of a Dog é um ensaio cinematográfico autobiográfico centrado na morte da cadela *rat terrier* Lolabelle, falecida em 2011.

A partir dessa perda, Anderson constrói uma meditação poética sobre a morte, o amor e a linguagem, entrelaçando memórias de infância, vídeos domésticos gravados com um iPhone, animação, composições musicais originais e reflexões filosóficas sobre a condição budista do *bardo*.

O filme explora a passagem da consciência de Lolabelle pelo intervalo de 49 dias entre a morte e a renascença, descrito no *Bardo Thodol*, encenado através de imagens de dissolução progressiva e narração em voz *off*.

A obra articula-se como um fluxo de histórias que se sobrepõem e comentam mutuamente(**Fig.47**).



Fig. 47 — Still de Heart of a Dog. Fonte: Anderson, L. (dir.) (2015). Heart of a Dog. Abramorama. Imagem: © Laurie Anderson (squarespace.com).

Técnica e médium: ensaio cinematográfico que combina animação, filmagem em 8mm, vídeo, imagens de arquivo e composição musical original para violino e música eletrónica.

Ligação aos protótipos: referência transversal aos três protótipos pelo modo como articula autobiografia, perda de um animal de estimação e multiplicidade de modos semióticos numa linguagem que não pertence a nenhum género fixo. Referência explícita para a estrutura da Parte 2 do Protótipo 2, em que a sequência de dissolução progressiva da silhueta da Meggy, opera o mesmo argumento formal que Anderson desenvolve na passagem de Lolabelle pelo *bardo* (**Fig. 48**).

Público-alvo: adulto.



Fig. 48 — Still de Heart of a Dog. Fonte: Anderson, L. (dir.) (2015). Heart of a Dog. Abramorama. Imagem: © Laurie Anderson (Criterion Channel).

4.3.2 *Era Uma Vez (e muitas outras serão)* – Johanna Schaible | Planeta Tangerina, 2021 | Ligação: Protótipo 1

Álbum ilustrado sem personagens ou narrativa explícita, em que através de colagens que combinam paisagens, monumentos, interiores domésticos e fragmentos arquitetónicos, o livro interroga o leitor diretamente na segunda pessoa sobre a passagem do tempo, a finitude e a memória.

A variação dimensional das páginas é o dispositivo narrativo central. As folhas encolhem progressivamente até ao presente e voltam a crescer em direção a um futuro em aberto, tornando o próprio objeto numa representação material do tempo (**Fig.49 ; Fig. 50**).

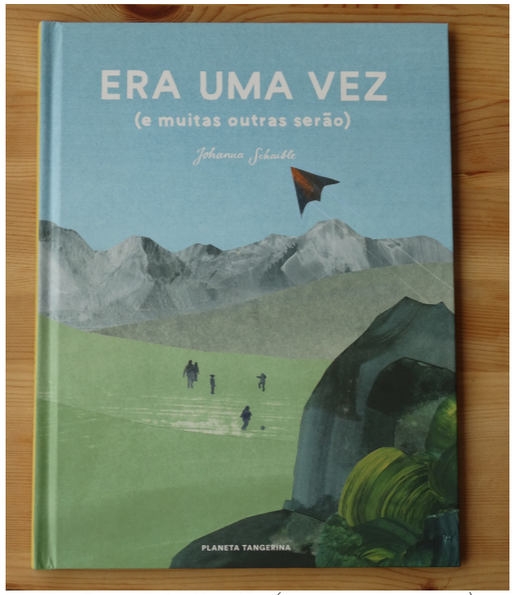


Fig. 49 — Capa de *Era Uma Vez (e muitas outras serão)*. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.



Fig. 50 — Variação dimensional das páginas em *Era Uma Vez (e muitas outras serão)*: as folhas encolhem progressivamente até ao presente e crescem em direção ao futuro. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Técnica e médium: colagem pictórica com manchas de cor em pinceladas largas sobre colagens de montanhas, pirâmides, interiores domésticos e paisagens urbanas (**Fig.51**).



Fig. 51 — Técnica de colagem pictórica com manchas de cor em *Era Uma Vez (e muitas outras serão)*. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: paleta contrastada com campos cromáticos intensos. A sequência abre e fecha num ambiente cénico escuro (**Fig. 52**).



Fig. 52 — Abertura e fecho no escuro em *Era Uma Vez (e muitas outras serão)*: sequência circular. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Tipografia e relação texto-imagem: tipografia digital composta por interrogações curtas. O texto não é ilustrado pelas imagens, nem as imagens respondem diretamente às perguntas; a relação texto-imagem é de contraponto, em que o texto interroga e a imagem evoca (**Fig.53**).



Fig. 53 — Relação texto-imagem em contraponto em *Era Uma Vez (e muitas outras serão)*. Fonte: Schaible, J. (2021). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: não aplicável. O objeto não institui narrador, personagem nem tempo diegético o texto interroga diretamente o leitor na segunda pessoa.

Sequência e ritmo visual: circular; começa e termina no escuro. O ritmo é determinado pela variação dimensional das páginas.

Representação da ausência: a finitude não é representada figurativamente, mas estruturalmente encenada pela variação dimensional das páginas.

Materialidade do objeto-livro: central ao dispositivo. As páginas têm dimensões variáveis.

Público-alvo: álbum para todos os públicos.

Ligação ao Protótipo 1: a variação dimensional das páginas como expressão material de um conceito informa a decisão de variar as dimensões das páginas do Protótipo 1 em torno de um recorte central fixo. Em ambos os casos, a estrutura do objeto-livro funciona como dispositivo semântico em que a forma do objeto é parte do seu conteúdo.

4.3.3 *El Bosque* — Riccardo Bozzi, Violeta Lopiz e Valerio Vidali | Libros del Zorro Rojo, 2019 | Ligação: Protótipo 1

Álbum ilustrado que narra a vida como uma caminhada exploratória através de um espaço de dimensões e possibilidades desconhecidas (**Fig.54**).

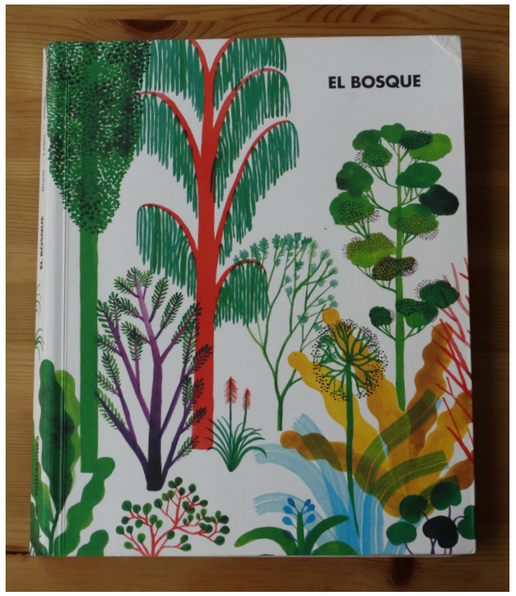


Fig. 54 — Capa de *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

As páginas de floresta, densamente ilustradas a tinta acrílica, representam o mundo exterior (**Fig. 55**); as páginas brancas com figuras humanas gravadas em relevo seco representam o mundo interior (**Fig. 56**). A distinção material entre os dois tipos de página separa o familiar do desconhecido.



Fig. 55 — Páginas de floresta em *El Bosque*: tinta acrílica sobre papel, saturação botânica densa. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.



Fig. 56 — Páginas brancas com figuras humanas gravadas em relevo seco em *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Técnica e médium: tinta acrílica sobre papel para as páginas de floresta; relevo seco (*debossing*) (**Fig.57**) e recortes (*die-cuts*) (**Fig.58**) nas páginas com referência a figuras humanas.



Fig. 57 — Pormenor do debossing nas páginas humanas de *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.



Fig. 58 — Pormenor dos die-cuts nas páginas humanas de *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: bipartida. As páginas de floresta têm saturação botânica densa; as páginas humanas são brancas com figuras gravadas em relevo.

Tipografia e relação texto-imagem: tipografia serifada clássica de corpo pequeno e composição ensaística. A relação é de amplificação (**Fig.59**).



Fig. 59 — Relação texto-imagem de amplificação em *El Bosque*: tipografia serifada ensaística. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: impessoal, próxima do ensaio visual. Não há personagens especificas sendo referidos como caminhantes ou exploradores.

Sequência e ritmo visual: cronológica, estruturada por analogia entre o percurso de uma vida e a caminhada progressiva pela floresta.

Representação da ausência: as páginas humanas, com as figuras gravadas em relevo e os olhos recortados permitem jogar com a sobreposição de spreads vazios spreads preenchidos, criando uma continuidade física entre os vários momentos explorados ao longo da narrativa.

Materialidade do objeto-livro: o *debossing* e os *die-cuts* nas páginas humanas transformam a leitura num ato táctil. Existem ainda *gatefolds* (**Fig.60**) que se desdobram para revelar espaços cénicos mais amplos.



Fig. 60 — Gatefold desdobrável em *El Bosque*. Fonte: Bozzi, R., Lopiz, V. & Vidali, V. (2019). Milrazones. Fotografia da autora.

Público-alvo: álbum para todos os públicos.

Ligação ao Protótipo 1: referência pela integração de dispositivos de intervenção no objeto-livro, especificamente o uso de recortes, que sustentam a decisão de tratar a materialidade como elemento semântico.

4.3.4 *Jim* – François Schuiten | ASA, 2024 | Ligação: Protótipos 1 e 2

Álbum ilustrado concebido após a morte do cão do autor, falecido em janeiro de 2023. O próprio Schuiten descreve o impulso que originou o livro (**Fig.61**): "Durante as horas que se seguiram à sua partida, só experimentei um desejo: desenhá-lo; uma forma de o ter um pouco mais comigo. Desenhei sem parar até à meia-noite. Só assim consegui deixar de chorar." (Schuiten, 2024).

O livro não tem linearidade narrativa, cada spread funciona como uma entrada de diário, autónomo, sem arco de resolução.

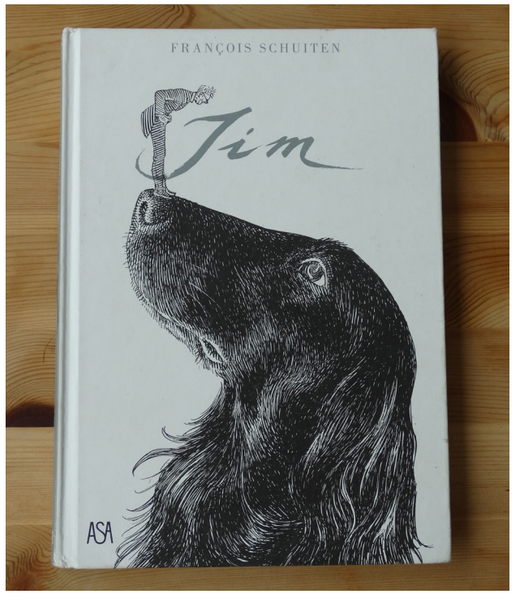


Fig. 61 — Capa de Jim. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Técnica e médium: desenho a lápis e tinta, com linha de banda desenhada e uso de trama, monocromático ao longo de todo o volume (**Fig.62**). A temporalidade de produção está inscrita na forma pois os desenhos foram reproduzidos pela ordem em que surgiram.

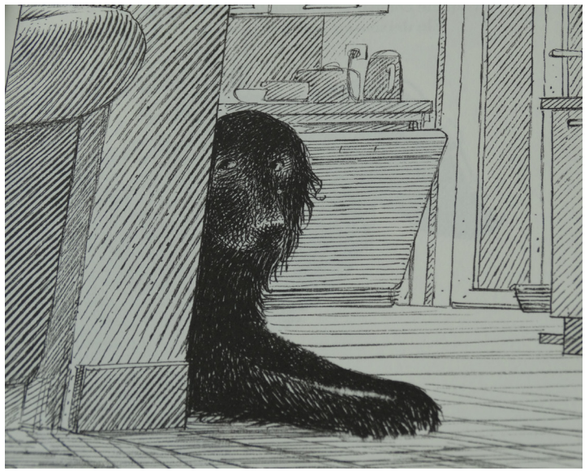


Fig. 62 — Técnica de desenho a lápis e tinta monocromático em Jim. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: preto e branco sob fundo branco.

Tipografia e relação texto-imagem: tipografia serifada clássica, justificada, de hierarquia tranquila (**Fig. 63**). Texto à esquerda, ilustração à direita em cada *spread*, com exceção de dois *spreads* significativos em que esta estrutura se rompe. A relação é de complementaridade, com momentos de amplificação; a inversão de escala entre o autor e o Jim no *spread* das páginas 14 e 15 formaliza a magnitude da perda (**Fig. 64**).



Fig. 63 — Tipografia serifada justificada em *Jim*: hierarquia tranquila com espaços em branco generosos. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.



Fig. 64 — Spread pp. 14–15 de *Jim*: inversão de escala entre o autor e o Jim como formalização da magnitude da perda. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: interna. Schuiten é o narrador e o sujeito do luto. O texto é poético e filosófico, com frases breves e espaços em branco generosos.

Sequência e ritmo visual: A sequência é cronológica, mas fragmentada: momentos de rememoração que alternam entre a vida com Jim e a sua ausência.

Representação da ausência: o Jim surge em diferentes poses ao longo do volume como registo visual da memória (**Fig.65**). A perda é por vezes representada literalmente, pela justaposição de duas vinhetas comparativas, uma com o Jim deitado no sofá e outra com esse espaço vazio (**Fig. 66**); outras vezes, é evocada pelo conteúdo do texto.

Materialidade do objeto-livro: 128 páginas com capa dura, em formato compacto. A extensão e a encadernação conferem ao objeto um carácter de diário ou caderno.

Público-alvo: adulto.

Ligação aos protótipos: Para os Protótipos 1 e 2, *Jim* é uma referência pelo modo como trata a experiência do luto por um animal de estimação sem eufemização, dirigido a um público adulto. Para o Protótipo 1 especificamente, o registo diarístico, sem distância retrospetiva, produzido no decorrer da perda, informa diretamente a abordagem formal adotada. Também a contenção cromática informa a decisão de trabalhar com paleta restrita no Protótipo 1.



Fig. 65 —*Jim* em diferentes poses ao longo do volume. Fonte: Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

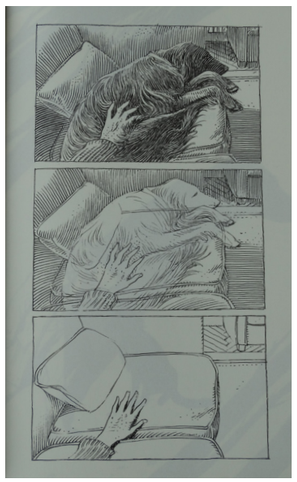


Fig. 66 — Justaposição de duas vinhetas comparativas em Jim: sofá com o Jim e o mesmo espaço vazio. Fonte: *Jim*, Schuiten, F. (2024). ASA. Fotografia da autora.

4.3.5 *Gato Comum* – Joana Estrela | Planeta Tangerina, 2024 | Ligação: Protótipo 2

Álbum ilustrado cuja narrativa acompanha os últimos dias de vida de Manel, um gato de dezassete anos, e as decisões difíceis e dolorosas que a sua família humana enfrenta perante o sofrimento do animal. (**Fig. 67**).

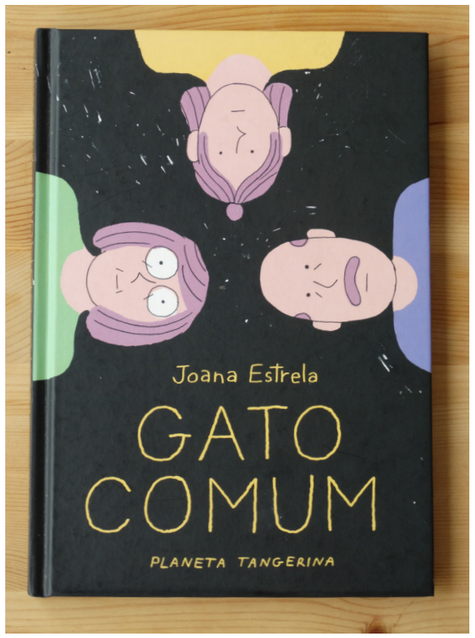


Fig. 67 — Capa de *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

A narrativa é direta e sem eufemismos. Mostra a decisão de recorrer à eutanásia, o momento e o que vem depois. Narrada na primeira pessoa por Cristina, a protagonista, a obra aborda o luto por um animal de estimação com humor subtil, num registo de banda desenhada que alterna entre vinhetas e páginas de composição mais aberta.

No interior da narrativa principal surge uma história secundária, contada pela mãe de Cristina, sobre o desaparecimento de um gato da sua própria infância, visualmente diferenciada pelo uso de páginas brancas em contraste com o amarelo dominante.

Técnica e médium: tinta preta sobre papel amarelo, com aguada cinzenta para sombra e volume (**Fig.68**).

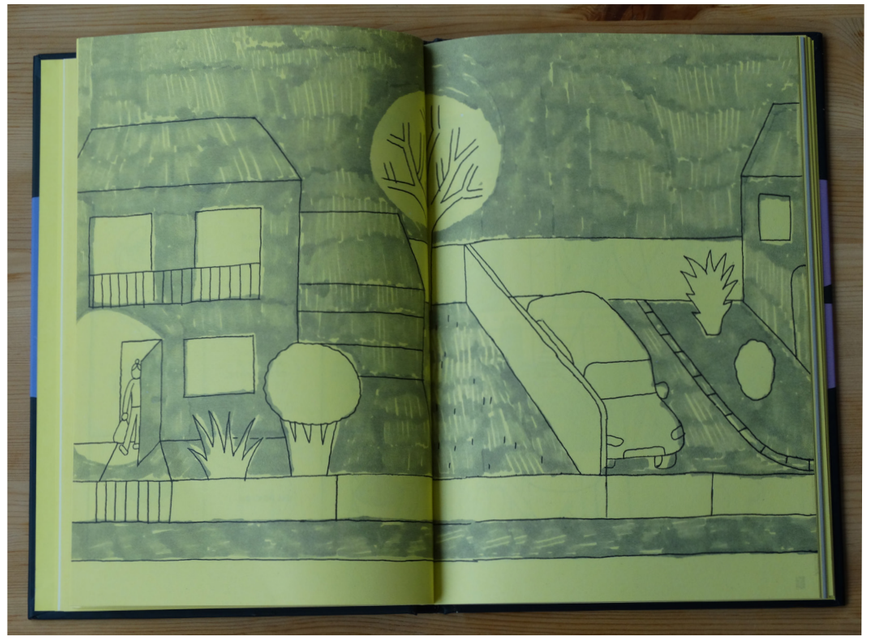


Fig. 68 — Técnica de tinta preta sobre papel amarelo com aguada cinzenta em *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: páginas amarelas na narrativa principal (**Fig. 69**); páginas brancas na narrativa secundária (**Fig. 70**). A bipartição cromática marca a transição entre dois níveis narrativos.

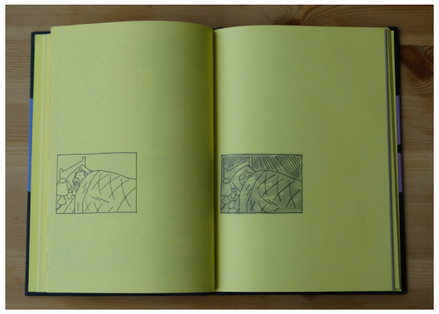


Fig. 69 — Páginas amarelas da narrativa principal em *Gato Comum*. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

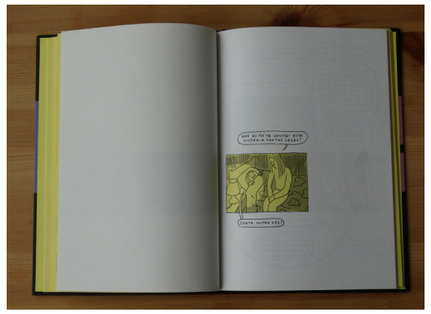


Fig. 70 — Páginas brancas da narrativa secundária em *Gato Comum*: diferenciação cromática como marcador de nível narrativo. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Tipografia e relação texto-imagem: manuscrita, integrada nas vinhetas por meio de caixas de texto ou balões convencionais (**Fig.71**). A relação texto-imagem oscila entre complementaridade e contraponto, com momentos de ironia visual.



Fig. 71 — Tipografia manuscrita integrada em vinhetas em Gato Comum: momentos de ironia visual. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: interna. A narradora é a autora implícita.

Sequência e ritmo visual: estrutura de banda desenhada com grelha de vinhetas de dimensões variáveis (**Fig.72**). A sequência temporal é linear.

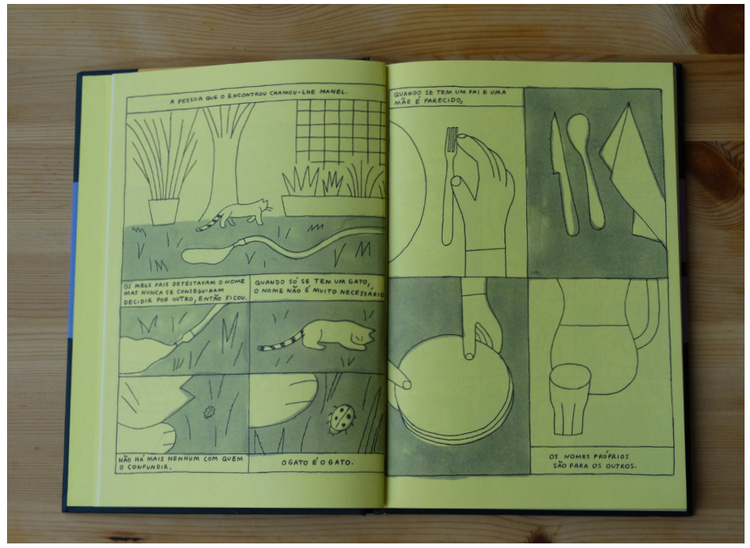


Fig. 72 — Grelha de vinhetas de dimensões variáveis em Gato Comum. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Representação da ausência: concentra-se no *spread* final, onde uma caixa aberta e vazia ocupa o centro da composição, com ambiguidade semântica entre a caixa em que o corpo do gato foi devolvido e um espaço disponível para uma nova configuração de vida (**Fig. 73**).

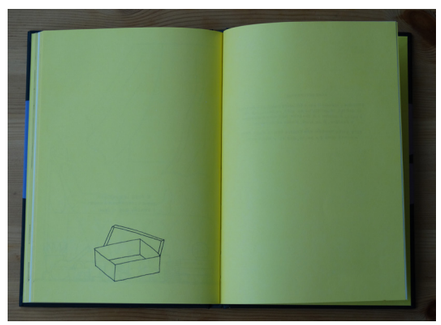


Fig. 73 — Spread final de Gato Comum: caixa aberta e vazia no centro da composição. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina. Fotografia da autora.

Materialidade do objeto-livro: livro de capa dura. A capa e a contracapa funcionam como dispositivo de dupla perspetiva: a capa apresenta o ponto de vista do gato sobre a família e a contracapa inverte o olhar (**Fig. 74**).

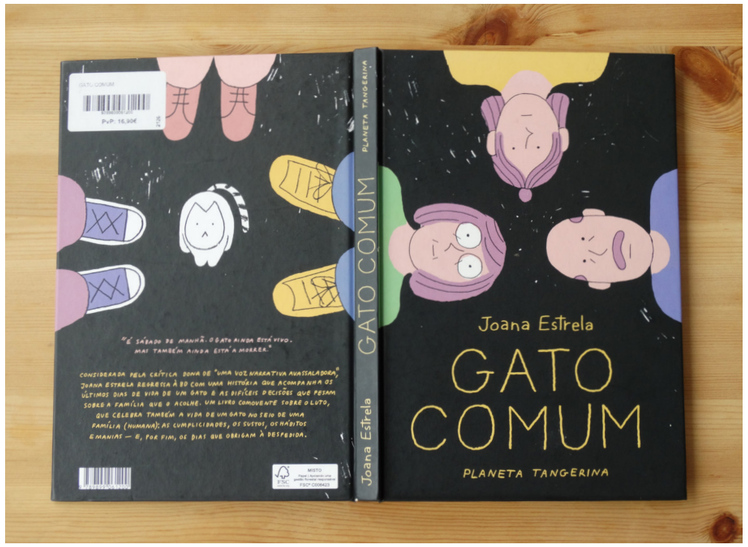


Fig. 74 — Capa e contracapa de *Gato Comum*: dispositivo de dupla perspetiva entre o ponto de vista do gato e o da família. Fonte: Estrela, J. (2024). Planeta Tangerina.

Público-alvo: álbum para todos os públicos.

Ligação ao Protótipo 2: a diferenciação cromática entre as páginas amarelas da narrativa principal e as páginas brancas da narrativa secundária informa a estrutura bipartida do Protótipo 2, em que a mudança de suporte, do papel kraft para o papel branco, marca a transição entre dois estados narrativos e duas perspetivas distintas sobre a perda. Também o uso de tipografia manuscrita inspirou a tipografia usada no Protótipo 2.

4.3.6 *Duck, Death and the Tulip* – Wolf Erlbruch | Gecko Press, 2008 | Ligação: Protótipo 3

Álbum ilustrado que narra a amizade entre uma pata e a Morte, desde o primeiro encontro até ao momento em que a pata morre e a Morte a deixa seguir rio abaixo. A Morte é apresentada como figura discreta e permanente, que acompanhou a pata desde sempre sem ser notada. A obra apresenta a morte como parte natural da existência. (**Fig.75**)

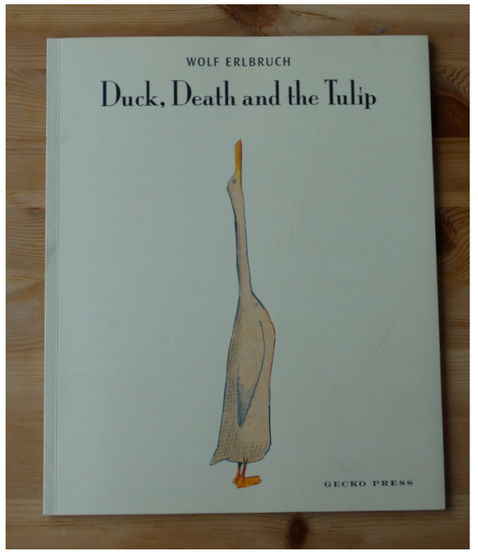


Fig. 75 — Capa de *Duck, Death and the Tulip*. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Técnica e médium: desenho, aguarela, gravura e colagem (**Fig.76**).



Fig. 76 — Técnica de desenho, aguarela, gravura e colagem em *Duck, Death and the Tulip*: qualidade frágil das figuras. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: fundo branco imaculado em toda a obra. A paleta é ampla, mas consistentemente dessaturada, com ocres, bege, castanhos e azul-esverdeado trabalhados em tons contidos, sendo a tulipa vermelha e o bico e patas da pata como únicos acentos de cor saturada (**Fig.77**).



Fig. 77 — Paleta dessaturada em Duck, Death and the Tulip. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Tipografia e relação texto-imagem: tipografia serifada, de corpo discreto, integrada na composição sem tensão. A relação texto-imagem é de complementaridade (**Fig.78**).



Fig. 78 — Relação texto-imagem de complementaridade em *Duck, Death and the Tulip*: tipografia serifada discreta integrada na composição. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: externa, com acesso à interioridade das personagens mediado pelo narrador. O narrador observa sem julgamento, o que confere à obra um tom de equanimidade inseparável do seu argumento formal sobre a desdramatização da morte.

Sequência e ritmo visual: estritamente linear, seguindo a progressão cronológica da relação entre as duas figuras.

Representação da ausência: a operação formal central é a desdramatização da morte. O espaço negativo do fundo branco coloca as duas figuras em coexistência sem hierarquia visual entre vida e morte (**Fig. 79**).

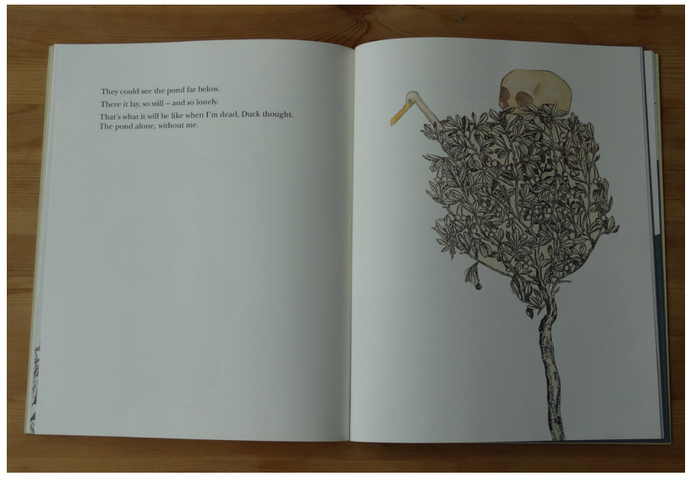


Fig. 79 — Espaço negativo do fundo branco em *Duck, Death and the Tulip*: coexistência das duas figuras sem hierarquia visual entre vida e morte. Fonte: Erlbruch, W. (2007). Gecko Press. Fotografia da autora.

Materialidade do objeto-livro: álbum *standard* em formato francês com capa mole.

Público-alvo: álbum para todos os públicos.

Ligação ao Protótipo 3: a figura do melro cumpre uma função análoga à da Morte em Erlbruch: ambas acompanham a personagem na aproximação à morte sem dramatizar a transição.

4.3.7 *Eu Sou um Cão* – Heena Baek | Borim Press / Orfeu Negro, 2019 | Ligação: Protótipo 3

Álbum ilustrado narrado na primeira pessoa por Pintas, um cão que descreve a sua vida quotidiana com os donos e a sua relação com o mundo. A obra centra-se na acumulação de momentos de vínculo humano-animal, a partir do ponto de vista não humano, com humor e ternura: Pintas descreve o que vê, o que aprende, o que sente, colocando o leitor na posição do animal em vez da posição do dono(**Fig.80**).



Fig. 80 — Capa de *Eu Sou um Cão*. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Técnica e médium: fotografia de figuras tridimensionais construídas em argila e materiais plásticos (**Fig.81**).



Fig. 81 — Técnica de fotografia de figuras tridimensionais construídas em argila em *Eu Sou um Cão*. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: cor saturada com fundos brancos ou cenas construídas tridimensionalmente (**Fig.82**).



Fig. 82 — Paleta saturada, com fundos brancos, em *Eu Sou um Cão*. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Tipografia e relação texto-imagem: tipografia sem serifa clássica, de composição tranquila. A relação texto--imagem é de complementaridade. O texto é narrado em primeira pessoa pelo cão (**Fig.83**).

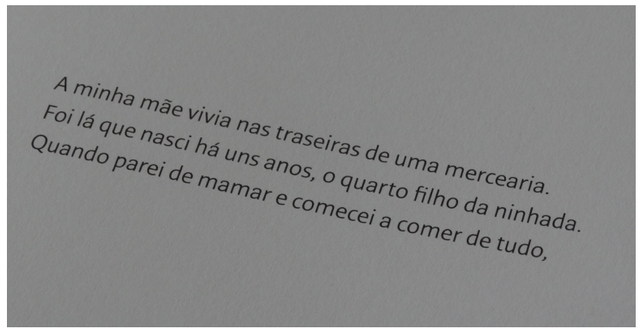


Fig. 83 — Narração em primeira pessoa pelo cão em *Eu Sou um Cão*: tipografia sem serifa, de composição tranquila. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: interna e não humana. A figura humana está normalmente em segundo plano, funcionando como elemento do ambiente que o Pintas observa e interpreta (**Fig. 84**).



Fig. 84 — Focalização não humana em *Eu Sou um Cão*: figura humana em segundo plano como elemento do ambiente observado pelo Pintas. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

Sequência e ritmo visual: episódica, sem arco dramático.

Representação da ausência: não declarada; implícita na acumulação de momentos de vínculo.

Materialidade do objeto-livro: álbum *standard* com capa dura.

Público-alvo: álbum para todos os públicos.

Ligação ao Protótipo 3: referência central para a focalização não humana. Inspiração direta na capa e contra-capa do protótipo 3, em que o pintas surge na capa sentado numa vista frontal, e na contra-capa na mesma posição, visto de costas, exatamente como a Meggy surge na capa e contra-capa (**Fig.85**).



Fig. 85 — Capa e contracapa de *Eu Sou um Cão*: o Pintas em vista frontal na capa e visto de costas na contracapa, na mesma posição. Fonte: Baek, H. (2019). Borim Press / Orfeu Negro. Fotografia da autora.

4.3.8 *A Cor do Vazio* — Thomas Docherty (il.) e John Dougherty | Frances Lincoln / Jacarandá, 2023 | Ligação: Protótipo 3

Tita e Zita eram sempre um par, uma tartaruga e uma lebre, amigos inseparáveis. Quando Zita desaparece sem aviso, deixa no lugar onde devia estar uma mancha escura com o seu contorno exato: uma ausência com forma reconhecível e persistente.

Tita percorre as fases do luto, raiva, choque, tristeza, desespero, até que a memória começa a preencher o vazio (**Fig.86**).



Fig. 86 — Capa de *A Cor do Vazio*. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Técnica e médium: aguarela e tinta, com figuras de expressividade cartoon cuidada (**Fig.87**).



Fig. 87 — Técnica de aguarela e tinta com figuras de expressividade cartoon em *A Cor do Vazio*. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Paleta cromática e tratamento do fundo: vibrante e quente; fundo predominantemente branco com campos de cor que delimitam os espaços habitados pelas personagens (**Fig.88**).



Fig. 88 — Paleta vibrante e quente com campos de cor delimitando os espaços habitados pelas personagens em *A Cor do Vazio*. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Tipografia e relação texto-imagem: tipografia serifada, corpo generoso. O texto é em verso rimado, criando uma cadência que suaviza a carga emocional sem a eufemizar. A relação texto-imagem é de complementaridade (**Fig.89**).



Fig. 89 — Relação texto-imagem de complementaridade em *A Cor do Vazio*: texto em verso rimado com tipografia serifada de corpo generoso. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Focalização narrativa: externa sobre Tita.
Sequência e ritmo visual: linear com estrutura de jornada emocional.

Representação da ausência: o vazio com a forma exata do ausente é o conceito visual central, em que a ausência é específica, reconhecível, com contorno (**Fig.90**).



Fig. 90 — Mancha escura com o contorno exato do ausente em *A Cor do Vazio*: formalização da ausência como presença negativa reconhecível. Fonte: Dougherty, J. & Docherty, T. (il.) (2023). Frances Lincoln / Jacarandá. Fotografia da autora.

Materialidade do objeto-livro: álbum standard com capa dura, 40 páginas.

Público-alvo: infantil, álbum para todos os públicos.

Ligação ao Protótipo 3: A paleta quente e a linguagem visual acessível informam a abordagem gráfica do Protótipo 3, e a decisão de tornar o Protótipo 3 o mais próximo da integração.

CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI

4.3.9 Tabela Comparativa: Síntese das obras de referência

Tabela comparativa das obras de referência analisadas segundo os parâmetros formais. (**Fig.91**).

Parâmetro	***Heart of a Dog*** Anderson, 2015	***Era Uma Vez (e muitas outras serão)*** Schaible, 2021	***El Bosque*** Bozzi et al., 2019	***Jim*** Schuiten, 2024	***Gato Comum*** Estrela, 2024	***Duck, Death and the Tulip*** Erlbruch, 2007
Técnica e médium	Ensaio cinematog.: animação, 8mm, vídeo digital, música	Colagem pictórica com manchas de cor	Tinta acrílica; debossing e die-cuts	Desenho lápis e tinta, monocromático	Tinta preta sobre papel amarelo; aguada cinzenta	Desenho, aguarela, gravura e colagem
Paleta cromática	Variável	Intensa e contrastada; abre e fecha no escuro	Bipartida: saturação botânica / branco com relevo	Preto e branco	Amarelo (narr. princ.) / branco (narr. sec.)	Ampla, dessaturada; tulipa vermelha como único acento cromático
Tipografia e rel. texto-imagem	Narração voz *off*; multimodal	Digital; contraponto	Serifada ensaística; amplificação	Serifada justificada; complement. c/ mom. de amplificação	Manuscrita em balões; complement. e contraponto	Serifada discreta; complementaridade
Focalização narrativa	Interna autobiog.; narração voz *off*	Inexistente; texto interroga o leitor em 2.ª pessoa	Impessoal; ensaio visual	Interna (autor como sujeito do luto)	Interna (autora implícita)	Externa, c/ acesso à interioridade mediado pelo narrador
Sequência e ritmo visual	Não linear; fluxo associativo	Circular; ritmo pela variação dimensional das páginas	Cronológica por analogia espacial	Cronológica, não linear; encena o regime da memória	Linear; BD com vinhetas variáveis	Estritamente linear
Representação da ausência	Dissolução progressiva; passagem pelo Bardo Thodol	Estrutural: variação dimensional das pág.	Relevo e die-cuts tornam visível o que não está presente	Justaposição sofá com/sem Jim; inversão de escala	Spread final: caixa aberta e vazia	Desdramatização: Morte coexiste; fundo branco
Materialidade	Cinematográfico; collage audiovisual	Central: páginas com dim. variáveis	Central: debossing, die-cuts, gatefolds	128 pp., capa dura, formato compacto; carácter de diário	104 pp., capa dura; capa/contracapa como dispositivo dupla persp.	*Standard*, formato generoso; capa mole
Público-alvo	Adulto	*Crossover*	*Crossover*	Adulto	Adulto / *crossover*	*Crossover*
Ligação aos protótipos	Transversal ref. explícita Parte 2 do P2	P1	P1	P1 P2	P2	P3

P1 = Protótipo 1 (rutura) · P2 = Protótipo 2 (reorganização) · P3 = Protótipo 3 (integração) · Transversal = ligação aos três protótipos · Elaboração própria.

Fig. 91 — Tabela comparativa das obras de referência analisadas segundo os parâmetros formais. Elaboração própria.

4.4 Desenvolvimento dos Protótipos

Os três protótipos são apresentados em ordem crescente de distância narrativa face à perda. Esta sequência, embora corresponda aproximadamente à ordem de produção, não é estritamente cronológica. É permite uma leitura comparativa dos objetos a partir da qual se identificam continuidades e divergências entre as abordagens formais testadas.

As categorias analíticas estabelecidas em 4.2 orientam a descrição de cada protótipo e sustentam a análise comparativa desenvolvida em 4.5.

A correspondência entre cada protótipo e um estado de elaboração do luto assenta nas condições reais de produção de cada objeto: o Protótipo 1 foi produzido em imersão imediata na perda, antes de qualquer consolidação teórica; os Protótipos 2 e 3 foram desenvolvidos com maior distância temporal e com a investigação em curso. É essa diferença, e não uma atribuição analítica posterior, que sustenta a leitura de cada objeto como correspondendo a um estado distinto.

O Protótipo 1 corresponde ao estado de rutura, em que o luto é imediato e a forma reflete a impossibilidade de construir uma narrativa coerente. O Protótipo 2 corresponde ao estado de reorganização, em que a narrativa começa a estruturar-se, mas ainda carrega a tensão entre a voz enlutada e a necessidade de integrar a perda. O Protótipo 3 corresponde ao estado de integração, em que a ausência já não é o tema central, mas o pressuposto implícito a partir do qual os momentos são selecionados.

4.4.1 Protótipo 1: Rutura

Livro-objeto com recorte central e variação dimensional

O Protótipo 1 (**Fig. 92**) foi o primeiro a ser desenvolvido, num contexto de imersão imediata na perda.

A forma do objeto precedeu o texto, pois a questão que o originou foi de natureza projetual:

como é que um livro-objeto poderia formalizar materialmente o luto?

O dispositivo formal central é um recorte quadrangular invariável aplicado a todas as páginas. Independentemente da variação dimensional das folhas, o vazio do recorte permanece constante ao longo de toda a sequência.

Esta imutabilidade formaliza a hipótese conceptual do protótipo. A vida reorganiza-se em torno da perda, mas a perda não desaparece (Tonkin, 1996). A variação

dimensional das folhas não segue um arco arbitrário, procura traduzir o crescimento da vida à volta do luto, condicionando o gesto físico de leitura à medida que o objeto muda de escala.

A referência a *Era Uma Vez (e muitas outras serão)* de Schaible (2021) é operativa aqui, pois em ambos os casos a variação dimensional faz parte do argumento apresentado pelo objeto.



Fig. 92 — Três vistas gerais do Protótipo 1:. Elaboração própria.

O livro-objeto é composto por 10 folhas encaixadas em nidificação progressiva da mais pequena (*spread* interior: 100 × 100 mm aberto) para o maior (capa: 145 × 190 mm aberto).

Cada camada exterior supera a interior em 5 mm de largura e 10 mm de altura, gerando bordas escalonadas visíveis em duas direções quando o objeto está fechado. A página mínima fechada: 50 × 100 mm; página máxima com a capa fechada: 72,5 × 190 mm. Crescimento uniforme: +5 mm (L) / +10 mm por *spread*, do interior para o exterior (**Figs. 93 e 94**).

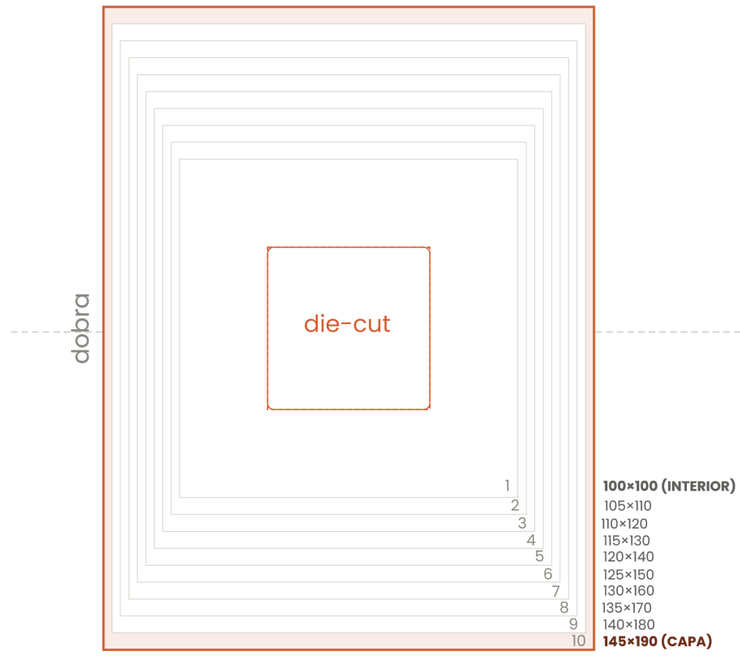


Fig. 93 — Esquema da vista superior do Protótipo 1 em posição aberta, evidenciando o sistema de encaixe concêntrico dos dez spreads e a localização central do corte tipográfico (die-cut quadrado). A capa (145 × 190 mm) delimita o contorno exterior; o spread interior (100 × 100 mm) ocupa o centro. Elaboração própria.

CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI

Tabela de medidas

N.º	Spread	Pp. face externa	Pp. face interna	Folha aberta (mm)	Pág. dobrada (mm)	Dobra
1	**CAPA**	40 — 1	2 — 39	**145 × 190**	72 × 190	←
2	spread 2	38 — 3	4 — 37	140 × 180	70 × 180	←
3	spread 3	36 — 5	6 — 35	135 × 170	67 × 170	←
4	spread 4	34 — 7	8 — 33	130 × 160	65 × 160	←
5	spread 5	32 — 9	10 — 31	125 × 150	62 × 150	←
6	spread 6	30 — 11	12 — 29	120 × 140	60 × 140	→
7	spread 7	28 — 13	14 — 27	115 × 130	57 × 130	→
8	spread 8	26 — 15	16 — 25	110 × 120	55 × 120	→
9	spread 9	24 — 17	18 — 23	105 × 110	52 × 110	→
10	**INTERIOR**	22 — 19	20 — 21	100 × 100	50 × 100	→

Fig. 94 — Tabela de medidas do Protótipo 1: dimensões da folha aberta e da página dobrada para cada um dos dez spreads, com indicação das páginas correspondentes em face externa e face interna e do sentido de dobra. Elaboração própria.

A numeração segue a lógica de *booklet*: a face exterior de cada dobra contém as páginas extremas (pp. 40–1 na capa; pp. 22–19 no *spread* mais interior); a face interior contém as páginas adjacentes.

Os *spreads* 1–5 abrem à esquerda; os *spreads* 6–10 abrem à direita. Todas as páginas partilham o mesmo *die-cut*, um corte quadrado centrado em cada spread na dobra e no eixo horizontal (**Figs. 95 e 96**).

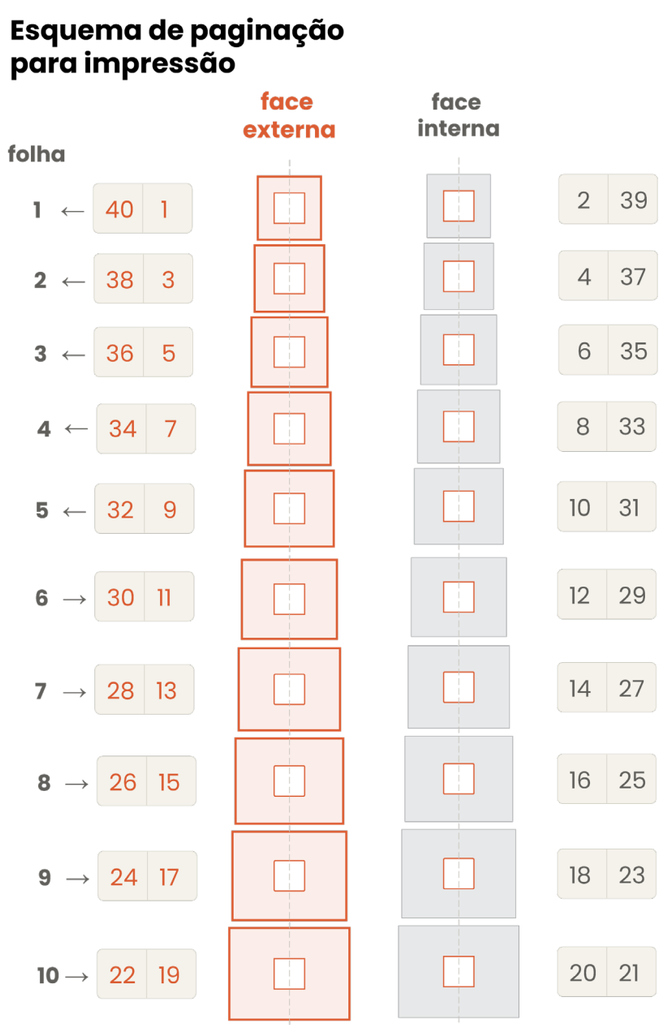


Fig. 95 — Esquema de paginação para impressão do Protótipo 1. Elaboração própria.

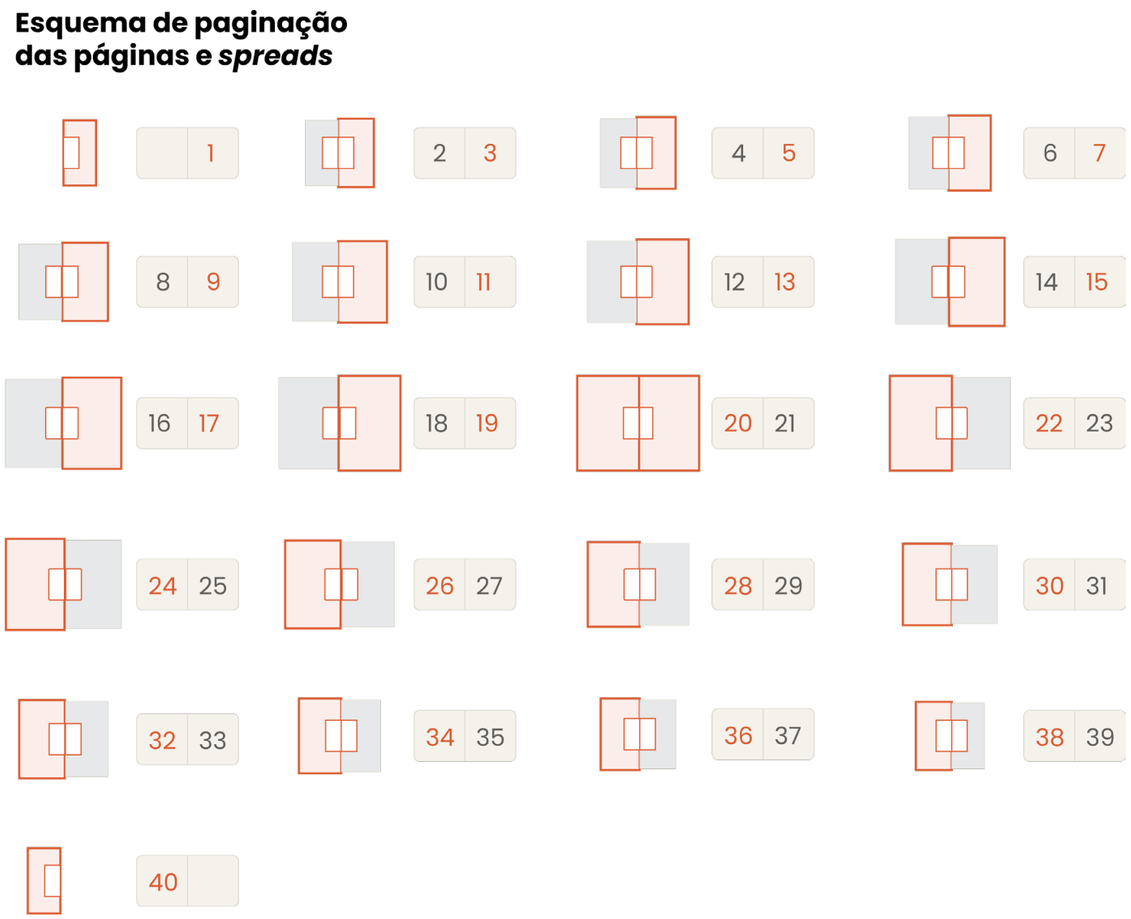


Fig. 96 — Esquema de paginação das páginas e spreads do Protótipo 1: visualização da sequência completa das quarenta páginas, organizadas por spread e representadas com a miniatura da folha física correspondente, incluindo a posição relativa do corte tipográfico central. Elaboração própria.

A capa é construída pela junção das molduras das páginas. A justaposição das páginas revelam a imagem da capa e da contracapa. Com o livro completamente aberto na página central, forma-se uma única imagem da Meggy, um *close-up* desfocado do seu focinho, quase abstrato, legível apenas quando as duas metades do objeto coexistem (**Fig. 97**).

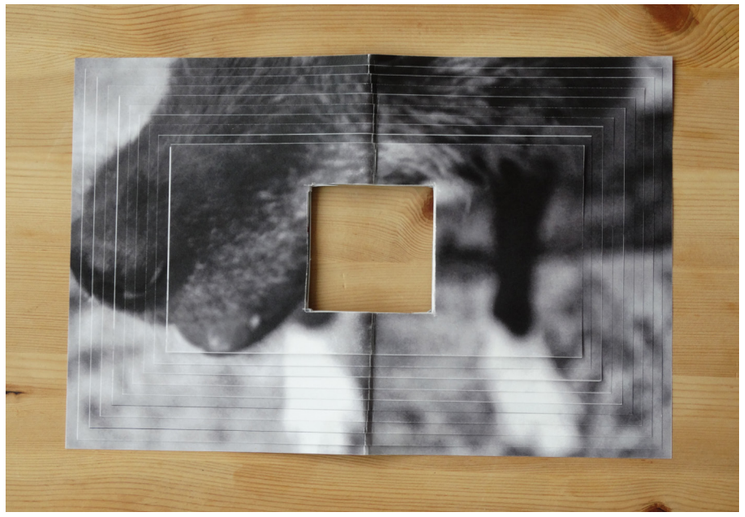


Fig. 97 — Capa e contracapa do Protótipo 1 em abertura total: a justaposição das duas metades forma um único *close-up* do focinho da Meggy, legível apenas quando o objeto está completamente aberto. Elaboração própria.

O texto é o elemento expressivo principal. Foi escrito diretamente na máquina de escrever, sem esboço prévio, e a sua produção coincidiu com o estado emocional imediato da perda: alguns dos textos foram datilografados enquanto a autora chorava.

Esta condição de produção está inscrita na forma: as rasuras, as sobreposições de letras e as irregularidades do tipo são registos do gesto (**Fig. 98**).

Os textos foram posteriormente digitalizados, tratados em *Photoshop* e compostos em *InDesign* e *Procreate* (**Fig. 99**), mas a sua materialidade original permanece visível nas rasuras e manchas deixadas pela máquina de escrever.

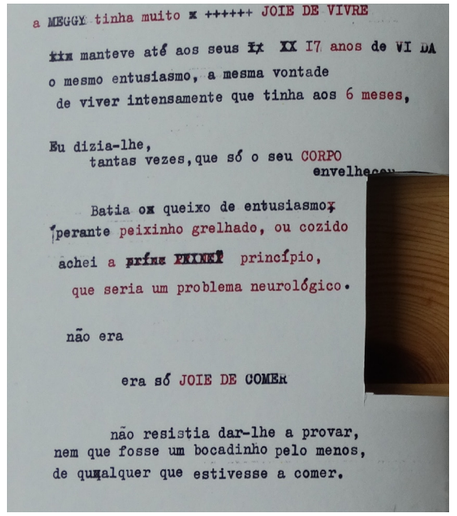


Fig. 98 — Pormenor de spread do Protótipo 1: texto datilografado com rasuras, sobreposições de letras e irregularidades do tipo como registos do gesto de produção. Elaboração própria.

Fig. 99 — Texto datilografado digitalizado, e o mesmo texto após tratamento digital em Photoshop e composição em InDesign e Procreate. Elaboração própria.

A parte relativa aos aforismos foi executada com carimbos, digitalizada e tratada digitalmente, compondo com o texto datilografado dois registos tipográficos distintos que coexistem. No plano discursivo, o protótipo articula duas vozes textuais intencionalmente distintas e mantidas em separado ao longo de toda a sequência.

A voz narrativa sobre a Meggy caracteriza-se por textos de rememoração escritos na segunda pessoa (**Fig. 100**).



Fig. 100 — Spread do Protótipo 1 com fundo branco: voz narrativa sobre a Meggy, textos de rememoração escritos na segunda pessoa. Elaboração própria.

A voz dos aforismos, pensamentos escritos entre os 18 e os 25 anos da autora sobre o crescimento e a identidade, surge em *spreads* de fundo com gradiente cinzento e preto, com tipografia carimbada a branco. (**Fig. 101**).

Os aforismos aparecem com menor frequência do que a narrativa sobre a Meggy, funcionando como pausas dentro da sequência em que o seu conteúdo ressoa com ela. As interrogações sobre identidade e crescimento que a autora escreveu antes da perda adquirem retroativamente outro peso quando lidas em contiguidade com os textos sobre a perda.

A hierarquia entre as duas vozes é assimétrica: a narrativa sobre a Meggy é o conteúdo principal; os aforismos são ecos. A sua coexistência sem resolução formaliza a instabilidade narrativa do *self* descrita por Arnett (2000) como característica constitutiva da *adultez emergente*.



Fig. 101 — Spread do Protótipo 1 com fundo em gradiente cinzento e preto: voz dos aforismos, tipografia carimbada a branco. Elaboração própria.

A paleta é restrita: preto, branco e cinzentos nos fundos e nas ilustrações, com o vermelho como único acento cromático seletivo. Este acento atravessa o protótipo de forma consistente, aparecendo nas ilustrações na ginja, no coração que a Meggy tinha no peito desenhado pelo seu pelo, na coleira da Meggy, ao longo do texto datilografado e no título (**Fig. 102**).

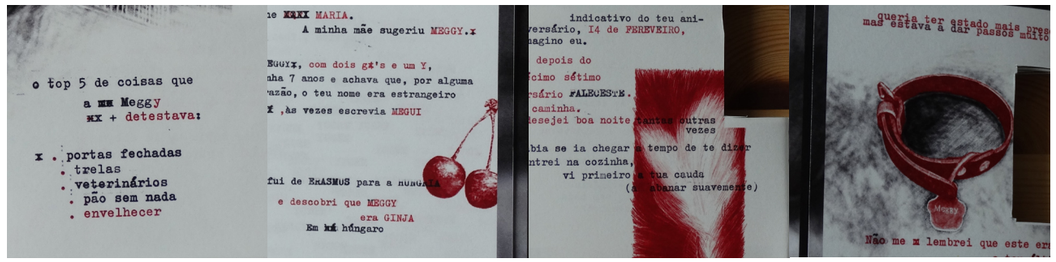


Fig. 102 — Acento cromático vermelho no Protótipo 1: ginja, coração e coleira da Meggy, texto datilografado e título. Elaboração própria.

Na página de título, a tipografia do nome da Meggy remete para o registo datilografado e a tipografia do nome da autora remete para os carimbos dos aforismos, estabelecendo desde o início uma correspondência visual entre as duas vozes e os dois registos tipográficos (**Fig. 103**).



Fig. 103 — Página de título do Protótipo 1: tipografia do nome da Meggy no registo datilografado e tipografia do nome da autora no registo de carimbo. Elaboração própria

Esta contenção cromática opera como escolha semântica que situa o objeto num registo de proximidade à perda, informada pela referência a *Jim* (Schuiten, 2024).

A imagem complementa o texto sem o substituir. A relação texto-imagem é predominantemente de amplificação, em que a camada visual expande o que o texto enuncia.

Nos *spreads* de fundo escuro que apresentam os aforismos, a relação é de silenciamento, pois o modo visual figurativo está ausente, sendo a tipografia sobre gradiente preto e cinzento o único elemento presente.

O *spread* que mais diretamente opera o argumento teórico central da dissertação contém a frase "TODAS as BEATRIZES de que me lembro tinham a MEGGY / eu sou a primeira que não a tem" (**Fig. 104**). É o momento em que o protótipo enuncia a rutura identitária na *adultez emergente* (Arnett, 2000) na primeira pessoa. A focalização muda de uma voz dirigida à Meggy em segunda pessoa para uma voz que fala sobre si própria na primeira pessoa.



Fig. 104 — Spread do Protótipo 1: "TODAS as BEATRIZES de que me lembro tinham a MEGGY / eu sou a primeira que não a tem." Elaboração própria.

Esta alternância é a estrutura narrativa do protótipo: para a Meggy, sobre a Meggy, sobre o *self*.

O protótipo fecha com o spread "Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre." (**Fig. 105**), frase que reaparece nos Protótipos 2 e 3 como conclusão transversal aos três protótipos (**Fig. 106**).

Do ponto de vista do *self* narrativo, o Protótipo 1 corresponde ao estado de rutura descrito por Neimeyer (2001) em que o *self* não consegue ainda narrar de forma coerente, apenas invocar e fragmentar. A correspondência entre o estado de produção e a forma do objeto torna o Protótipo 1 o ponto de partida necessário do arco analítico.





Fig. 106 — Conclusão transversal aos três protótipos Elaboração própria.

4.4.2 Protótipo 2: Reorganização

Álbum ilustrado com estrutura bipartida

O Protótipo 2 (**Fig. 107**) foi produzido com maior distância temporal e com a investigação teórica em curso. O texto foi escrito em regime de *stream of consciousness* mais de um ano após a morte da Meggy (**Fig. 108**), posteriormente reduzido aos trechos com maior coerência narrativa.



Fig. 107 — Fotografias de várias vistas gerais do Protótipo 2. Fotografia da autora.

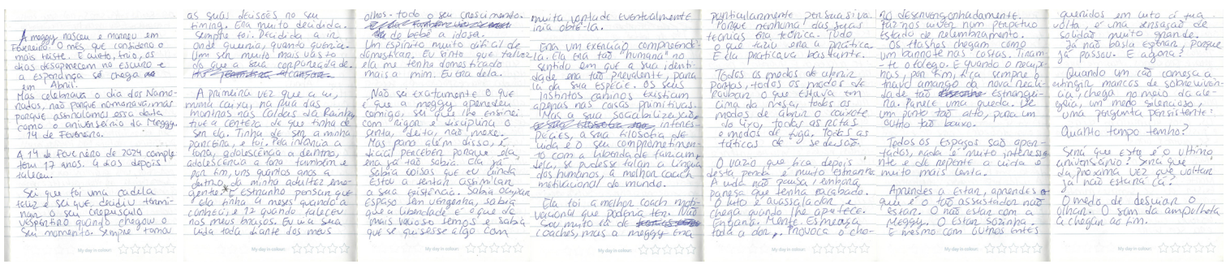


Fig. 108 — Texto original do Protótipo 2 em regime de stream of consciousness: manuscrito em papel, anterior à redução e edição. Digitalização executada pela autora.

Para a construção da segunda parte, foram integrados pensamentos apropriados de citações de Laurie Anderson retiradas e traduzidas de *Heart of a Dog* (2015), anotadas diretamente no papel enquanto a autora assistia ao filme (**Fig. 109**).

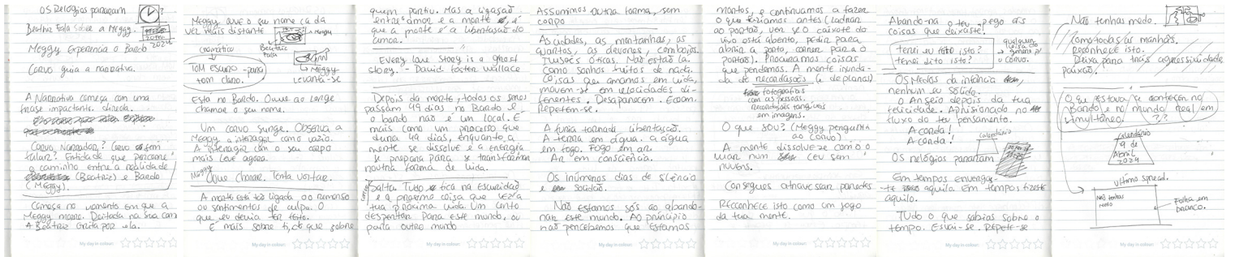


Fig. 109 — Citações de Laurie Anderson anotadas directamente no papel durante a visualização de *Heart of a Dog* (2015), utilizadas na construção da Parte 2. Digitalização executada pela autora.

A diferença entre os dois protótipos no que respeita às condições de produção é um índice da distância entre dois estados do self enlutado.

O processo de produção foi faseado e deliberado. A partir do texto, foi desenvolvido um storyboard inicial em esboço num caderno (**Fig. 110**), transposto para fotomontagem e esboço digital em *Procreate* (**Fig. 111**) para definir a composição de cada *spread* (**Fig. 112**).

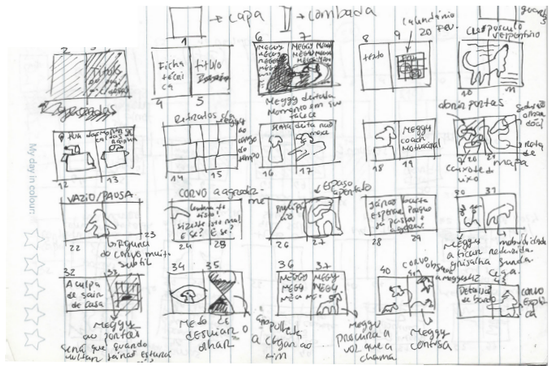


Fig. 110 — Storyboard inicial do Protótipo 2: esboços em caderno com a estrutura narrativa e compositiva dos spreads. Digitalização executada pela autora.

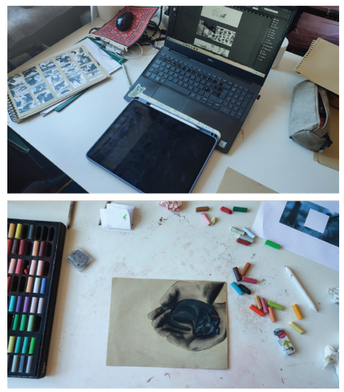


Fig. 111 — Imagens do ambiente de trabalho no contexto de produção do Protótipo 2. Fotografia da autora.

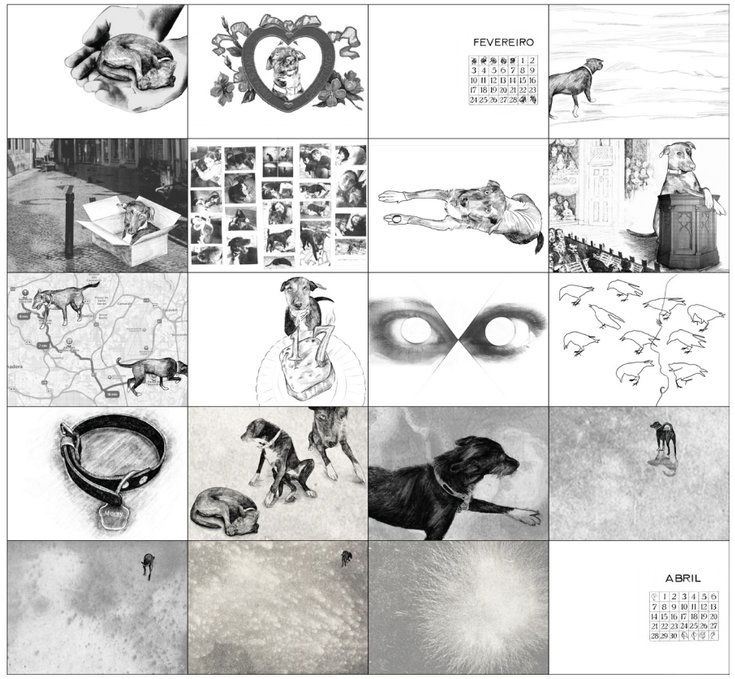


Fig. 112 — Fotomontagem e esboço digital em Procreate: definição da composição de cada spread antes da execução a pastel seco. Elaboração própria.



Fig. 113 — Ilustrações do Protótipo 2 executadas a pastel seco: correspondência entre o esboço digital e a composição final pintada sobre papel kraft (Parte 1) e papel branco (Parte 2). Elaboração própria.

Os esboços foram impressos em papel kraft para a Parte 1 e em papel branco para desenho para a Parte 2, e cada *spread* foi executado a pastel seco sobre o suporte respetivo (**Fig.113**). As composições foram fixadas com recurso a fixador spray com verniz, digitalizadas a 1200 dpi. Foram realizadas correções cromáticas e de defeitos do desenho usando o *Photoshop*.

O texto foi posteriormente integrado no *Procreate*, escrito à mão com o pincel *Round Felt Tip* do conjunto *The Rusty Nib* da *True Grit Texture Supply*, com recurso a *Apple Pencil* e iPad.

A qualidade táctil do pastel permanece visível na digitalização, e a tipografia manuscrita preserva a origem diarística e de *stream of consciousness* do texto (**Fig. 114**).

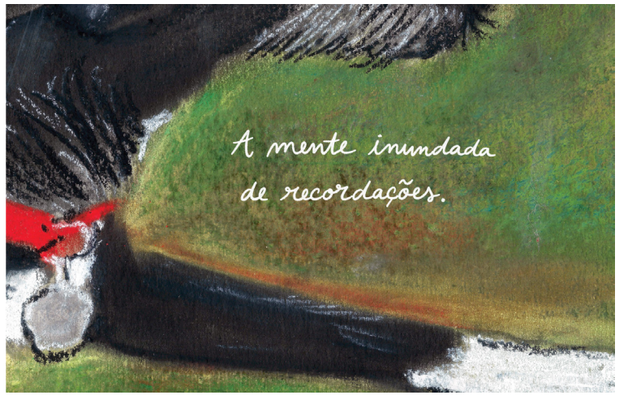


Fig. 114 — Texto manuscrito em Procreate: tipografia cursiva manuscrita com o pincel *Round Felt Tip*. Elaboração própria.

As digitalizações dos desenhos foram editadas e adaptadas à narrativa que foi sendo construída durante o processo de composição do texto e imagem, sofrendo algumas alterações desde o seu planeamento inicial até ao seu estado finalizado.

Nomeadamente na expansão de algumas ilustrações que foram transformadas em 2 *spreads,* como é o caso dos *spreads* 10 e 11 e dos *spreads* 16 e 17, no retirar da parte pictórica da composição no *spread* 15, e na troca da representação do calendário convencional pelo calendário perpétuo nos *spreads* 6 e 26.

A hipótese projetual assenta em dois argumentos articulados. O primeiro, apoiado em Neimeyer (2001) e Gergen e Gergen (1988), sustenta que a narrativa autobiográfica organiza a rutura do *self* numa linha de sentido. O segundo, ancorado no modelo dos *continuing bonds* (Klass et al., 1996), sustenta que o luto adaptativo não passa pela rutura do vínculo com o ausente, mas pela sua reconfiguração numa forma habitável.

A estrutura bipartida operacionaliza este argumento como construção de uma forma simbólica para a ausência da Meggy, imaginando a travessia que ela poderá ter feito após a morte.

O formato do Protótipo segue a estrutura do formato francês, com páginas mais altas do que largas, na proporção de 190 × 279 mm por página e 380 × 279 mm em abertura total.

A estrutura do protótipo organiza-se em torno de vinte e oito *spreads* (**Fig. 115**).

Os *spreads* 2 e 28 correspondem às guardas de abertura e fecho com fotografias a sépia da Meggy; o *spread* 1 é a capa e contracapa que, lado a lado, formam uma só imagem; o *spread* 3 é a folha de rosto e o *spread* 27 a página de créditos.

A narrativa começa no *spread* 4 e divide-se em duas partes com lógicas visuais e materiais distintas.

A Parte 1, dos *spreads* 4 a 19, desenvolve a perspectiva da autora após a morte da Meggy. Abre com uma imagem de duas mãos que fazem de cama metafórica a uma Meggy que parece estar a dormir, mas cuja quietude representa o seu corpo morto, e termina com a pergunta "Será a morte a libertação do amor?".

A progressão cromática acompanha os estados emocionais da narrativa. Os fundos kraft são sobrepostos por tons rosas, vermelhos e azuis conforme o conteúdo de cada *spread*.

Na Parte 2, dos *spreads* 20 a 26, o ponto de vista desloca-se para a Meggy, imaginando a sua experiência após a morte como processo de dissolução e transformação progressiva.

Mantém-se a técnica do pastel seco, mas sobre papel branco. A mudança de suporte sinaliza a transição entre as duas perspetivas, numa solução informada pela diferenciação cromática entre suportes de *Gato Comum* (Estrela, 2024).

O texto é retirado e adaptado das descrições do *Bardo Thodol* realizadas por Laurie Anderson em *Heart of a Dog* (2015). As afirmações de carácter espiritual e poético que descrevem estados de dissolução nomeiam o referencial que as organiza, contextualizando-o de forma suficiente para que o leitor o habite sem necessitar de o conhecer de antemão.

A progressão cromática *terra/água/fogo/ar* começa antes de o texto nomear o referencial do *Bardo Thodol* e continua depois de o ter feito. Aqui a nomeação chega como confirmação de algo que o leitor já estava a atravessar cromaticamente.

Como Tan (2001) descreve a propósito da ilustração, esta é "uma forma poderosa de expressar sentimentos precisamente por estar fora da linguagem verbal, muitas emoções são difíceis de articular em palavras" [14] (tradução da autora).

O leitor que não identifica o referencial simbólico lê um arco emocional; o leitor que o identifica lê uma estrutura ritual. A cor sustenta os dois planos em simultâneo.

Os primeiros *spreads* da Parte 2, com fundos em terra ocre e verde-escuro, situam a Meggy num espaço que ainda tem peso e matéria. A paleta desloca-se progressivamente para azuis e turquesas que evocam a água, depois para vermelhos e laranjas de qualidade ígnea, e termina numa escala de azuis-cinzentos que sugerem a dissolução no ar, antes do branco final.

[14] Original: "illustration is a powerful way of expressing feeling precisely because it lies outside of verbal language, as many emotions can be hard to articulate in words." (Tan, S. (2001). *The Red Tree*. Lothian Books. Notas do autor reproduzidas em https://www.shauntan.net/red-tree-book)

CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI



1 — capa
e contracapa



2 — guarda



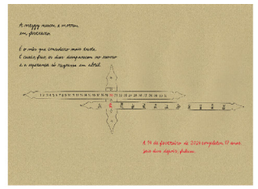
3 — folha
de rosto



◉ 4



5



○ 6



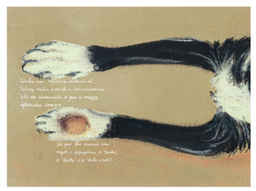
7



8



9



10



11



12



13



14



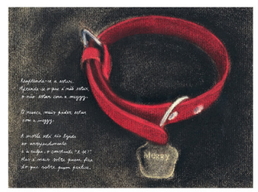
15



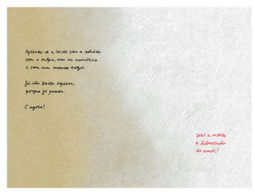
16



17



18



19



◉ 20



21



22



23



24



25



○ 26

27 — Ficha
técnica



28 — guarda

Fig. 115 — Sequência completa dos vinte e oito spreads do Protótipo 2: estrutura bipartida com indicação das guardas, paratextos e divisão entre Parte 1 (papel kraft) e Parte 2 (papel branco). Elaboração própria.

◉ ***spreads* 4 e 20**: seis nomes "Meggy" — transferência de focalização

○ ***spreads* 5 e 26**: calendário perpétuo — data da morte / horizonte de 49 dias

Paratextos / capa
Guardas
Parte 1 — kraft (4–19)
Parte 2 — branco (20–26)

Ao longo dos *spreads* 20 a 24, a figura da Meggy aparece em diferentes escalas e posições de movimento, sempre em direcção ao canto superior direito, como se caminhasse para fora do plano da página.

As guardas de abertura mostram a Meggy jovem, deitada a roer um osso; as de fecho mostram-na velha, também deitada, mas calma. Esta simetria enquadra o objeto como memória. A vida da Meggy contida entre as duas imagens.

Dois pares de *spreads* constroem a arquitectura simbólica do volume por via da simetria formal: os *spreads* 6 e 26 apresentam o mesmo calendário perpétuo com datas diferentes, a data da morte no *spread* 6 e o horizonte de 49 dias do Bardo, terminando a 10 de abril, no *spread* 26; os *spreads* 4 e 20 partilham os seis nomes "Meggy", assinalando a transferência de focalização entre as duas partes. Nenhum destes dispositivos é explicado verbalmente na narrativa, permanecendo implícito.

O protótipo fecha com o spread "Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre.", frase comum aos três protótipos que surge aqui após a dissolução, como afirmação de continuidade do vínculo.

Do ponto de vista do *self* narrativo, o Protótipo 2 corresponde à fase de reorganização descrita por Neimeyer (2001) como a reinscrição da perda numa linha de sentido biográfico. Se no Protótipo 1 o *self* não conseguia narrar, apenas invocar e fragmentar, no Protótipo 2 constrói uma narrativa com começo, meio e fim reconhecíveis.

4.4.3 Protótipo 3: Integração

Álbum ilustrado crossover

O Protótipo 3 (**Fig. 116**) foi desenvolvido num momento de maior distância temporal em relação à perda, posteriormente aos dois anteriores.

A tentativa inicial de desenvolver um texto em que a Meggy fosse a narradora foi abandonada em favor de uma solução em que o foco estaria na ação presente na ilustração e o texto se reduzia ao nome próprio como único elemento verbal, com exceção de um apontamento final no fecho da narrativa.



Fig. 116 — Vistas gerais do Protótipo 3. Fotografia da autora.

Num contexto de integração da experiência, e com o enquadramento teórico da investigação consolidado, a decisão de deslocar o foco da dor e do luto para a vida deu origem a uma seleção de momentos. Foram identificados dez episódios significativos da relação com a Meggy ao longo de dezassete anos:. Começando com o momento em que se conheceram; quando a Meggy recebeu o seu nome; um momento em que urina no tapete; em que rouba comida da mesa ou vai ao lixo; o

momento em que arrastou a autora para o meio da estrada durante o sinal vermelho; um dos vários momentos em que foge de casa; em que recebe os tutores à porta de casa com entusiasmo; um dos vários passeios feitos com a autora, acompanhada da sua melhor amiga de infância e a cadela desta, uma *Yorkshire terrier* chamada Shelly; um dos vários momentos em que, já idosa, ouvia alguém chamá-la sem grande energia para se levantar; e o momento em que falece.

Mimetizando um álbum de fotografias, numa perspetiva semelhante à descrita por Shaun Tan, "os álbuns de fotografias são, no fundo, apenas um outro tipo de álbum ilustrado que todos fazemos e lemos, uma série de imagens cronológicas que ilustram a história da vida de alguém; funcionam por evocação da memória e convidam-nos a preencher os silêncios vazios entre imagens" [15](Tan, 2006, tradução da autora).

O Formato escolhido para este protótipo foi o formato de página quadrada, que permite um *spread* panorâmico, com as dimensões de 200 x 200 mm.

Estes momentos foram organizados numa sequência narrativa episódica de lógica cronológica, inicialmente num *storyboard* desenvolvido em *Procreate* (**Fig. 117**), e depois as ilustrações foram executadas e coloridas digitalmente no mesmo *software* (**Fig. 118**).



Fig. 117 — Storyboard inicial do Protótipo 3 desenvolvido em Procreate: estrutura narrativa e compositiva dos spreads. Elaboração própria.

[15]Original: "Photo albums are really just another kind of picture book that everybody makes and reads, a series of chronological images illustrating the story of someone's life. They work by inspiring memory and urging us to fill in the silent gaps." (Tan, S. (2006). The Arrival. Viewpoint Magazine. Reproduzido em https://www.shauntan.net/arrival-book)

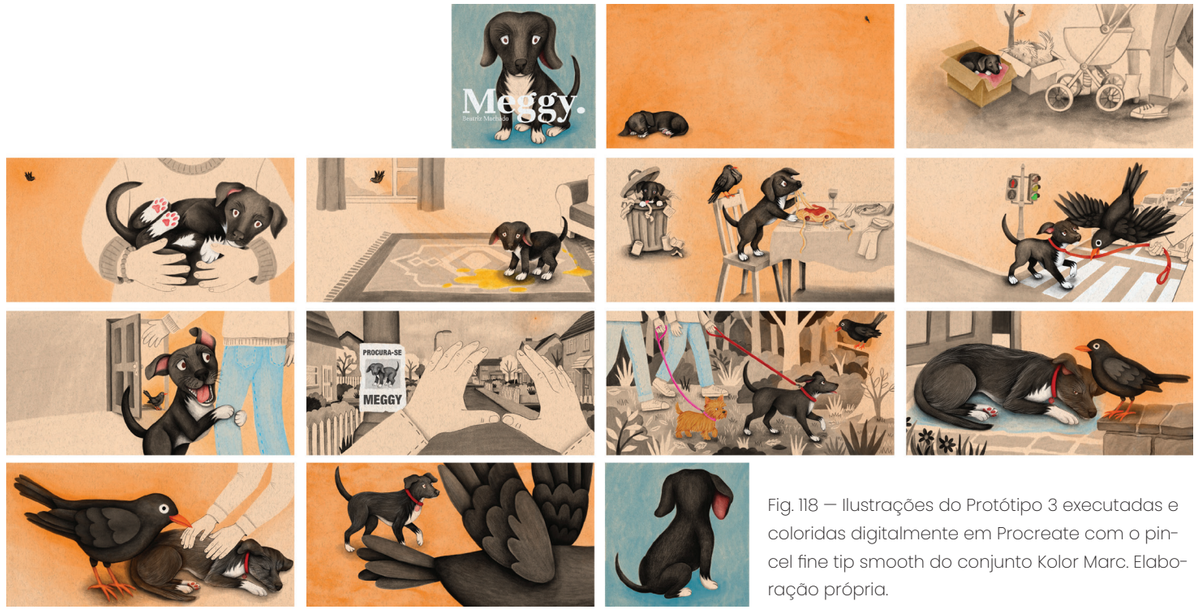


Fig. 118 — Ilustrações do Protótipo 3 executadas e coloridas digitalmente em Procreate com o pincel fine tip smooth do conjunto Kolor Marc. Elaboração própria.

A progressão temporal foi assinalada pelo grisalho gradual do pelo da Meggy e pela figura do melro, que ganha progressivamente mais importância na composição, representando a passagem do tempo (**Fig. 119**).



Fig. 119 — Progressão temporal no Protótipo 3: grisalho gradual do pelo da Meggy e crescimento da figura do melro na composição ao longo da sequência. Elaboração própria.

A tipografia escolhida foi a *Unna*, serifada, tratada com variações de caixa, peso, dimensão e posicionamento. O mesmo nome, com recursos tipográficos distintos em cada *spread*, adquire valências semânticas radicalmente diferentes sem que nenhuma seja enunciada verbalmente.

Na capa, “Meggy.” em *Unna* regular com ponto final tem a tranquilidade e a afirmação de uma apresentação (**Fig. 120**).



Fig. 120 — Capa do Protótipo 3: “Meggy.” em Unna regular com ponto final. Elaboração própria.

No *spread* do acidente escatológico no tapete, “MEGGY !!!??” em maiúsculas de corpo máximo com pontuação dispersa encena a interpelação exasperada (**Fig. 121**).



Fig. 121 — Spread do tapete no Protótipo 3: “MEGGY !!!??” em maiúsculas de corpo máximo com pontuação dispersa. Elaboração própria.

No *spread* do furto à mesa, “Meggy…” em itálico de corpo pequeno é a resignação afetuosa (**Fig. 122**).



Fig. 122 — Spread do furto à mesa no Protótipo 3: “Meggy…” em itálico de corpo pequeno. Elaboração própria.

No *spread* da travessia da rua, as letras de “MEEEEEGGYYYYYYYY!!” percorrem a composição em curva, mimetizando o grito que se estica no ar, o melro, distante até este momento, surge em grande destaque para sinalizar a proximidade com o perigo (**Fig. 123**).



Fig. 123 — Spread da travessia da rua no Protótipo 3: “MEEEEEGGYYYYYYYY!!” em curva ao longo da composição; melro em grande destaque. Elaboração própria.

No *spread* da Meggy idosa ao sol, “Meeeeeeeggy” em itálico cursivo e corpo médio tem a ternura de quem chama alguém que está a adormecer (**Fig. 124**).



Fig. 124 — Spread da Meggy idosa ao sol no Protótipo 3: "Meeeeeeeggy" em itálico cursivo e corpo médio. Elaboração própria.

No *spread* do cartaz "Procura-se", a sequência "MEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEGGY??????????????????" em tipo condensado atravessa toda a sua largura em curva ascendente até um ponto preto com uma aura laranja. O melro está muito distante, mas presente para simbolizar a esperança de que a Meggy está perto (**Fig. 125**).



Fig. 125 — Spread do cartaz "Procura-se" no Protótipo 3: "MEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEGGY??????????????????" em tipo condensado em curva ascendente; melro distante com aura laranja. Elaboração própria.

No *spread* do passeio com a Shelly, "Meggy!" surge como chamada para que abrande o passo enquanto puxa a trela (**Fig. 126**).



Fig. 126 — Spread do passeio com a Shelly no Protótipo 3: "Meggy!" como chamada para que a Meggy abrande o passo enquanto puxa a trela. Elaboração própria.

No *spread* em que a Meggy surge deitada enquanto mãos lhe fazem festas, "...Meggy?" em corpo discreto com reticências de abertura é a pergunta que já não espera resposta (**Fig. 127**).



Fig. 127 — Spread da Meggy deitada no Protótipo 3: "...Meggy?" em corpo discreto com reticências de abertura. Elaboração própria.

A ilustração foi executada digitalmente no *Procreate* com o pincel *fine tip smooth* do conjunto *Kolor Marc* de *True Grit Texture Supply*, que emula uma caneta à base de água e permite construir volume por sobreposição de camadas.

A referência estilística central foi um retrato da Meggy executado pela autora aos dez anos a pastel de óleo, cujo imaginário foi reinterpretado no álbum (**Fig. 128**).



Fig. 128 — Retrato da Meggy executado pela autora aos dez anos a pastel de óleo: referência estilística central do Protótipo 3. Fotografia da autora.

O fundo tem um tom salmão suave e uniforme ao longo de todo o volume, com a textura digitalizada de um papel cujo grão cria uma superfície visual próxima do pelo (**Fig. 129**). Este fundo serve dois propósitos: destacar os brancos da ilustração e criar uma continuidade que atravessa todos os spreads como elemento de unidade compositiva.



Fig. 129 — Pormenor do fundo salmão com textura de papel digitalizado no Protótipo 3: grão que cria uma superfície visual próxima do pelo. Elaboração própria.

Esta escolha de paleta é a decisão cromática que, lida em sequência com os protótipos anteriores, corresponde ao estado de integração. A paleta não marca estados emocionais distintos necessariamente, mas sustenta uma atmosfera de continuidade.

O arco progressivo entre os três protótipos é desenvolvido na análise comparativa em 4.5.

A focalização é externa sobre um sujeito não humano. A autora não narra a partir de dentro da experiência da Meggy, seleciona momentos biográficos a partir da sua própria memória e organiza-os numa sequência que é uma projeção humana sobre uma experiência não humana. Este segundo grau de mediação tem dois objetivos: ao não narrar na primeira pessoa sobre a perda, mas sobre momentos de vínculo anteriores a ela, o protótipo desloca o peso emocional do luto para fora do centro da narrativa; e a focalização externa sobre a Meggy convida o leitor a projetar a sua própria experiência de vínculo, alargando o seu endereçamento.

A figura humana surge reduzida a elementos parciais, pernas, mãos e tronco, sem rosto nem atributos identitários fixos, colocando o leitor na posição de observador da relação e não na de um sujeito específico, e reforçando a intenção de uma leitura imersiva (**Fig. 130**).



Fig. 130 — Figura humana reduzida a elementos parciais no Protótipo 3: pernas, mãos e tronco sem rosto nem atributos identitários fixos. Elaboração própria.

O melro é o segundo protagonista implícito. Está presente desde o primeiro spread, pequeno e periférico, e cresce progressivamente em saliência e proximidade à Meggy ao longo da sequência.

À semelhança do que Tan (2001) descreve a propósito da folha vermelha em *The Red Tree*, elemento presente em cada composição em escala variável, que cresce em saliência à medida que a narrativa avança, o melro percorre o Protótipo 3 como motivo cromático de continuidade. Laranja sobre fundo salmão, sempre no campo visual, até que a sua proximidade à Meggy anuncia o que se aproxima.

A sua função é a de psicopompo: acompanha a Meggy na aproximação à morte, cumprindo uma função análoga à da Morte em *Duck, Death and the Tulip* (Erlbruch, 2007).

As guardas integram a narrativa como prólogo e epílogo. As guardas de abertura surgem como um pré-nascimento (**Fig. 131**): num ambiente laranja semelhante ao destaque que o melro tem ao longo de toda a narrativa, com diferentes variações de contraste. Nas guardas de fecho, no mesmo ambiente de laranja saturado, o melro aparece numa escala muito próxima à do olhar do leitor e guia a Meggy num pós-vida (**Fig. 132**).



Fig. 131 — Guardas de abertura do Protótipo 3: ambiente laranja com variações de contraste como representação de um pré-nascimento. Elaboração própria.

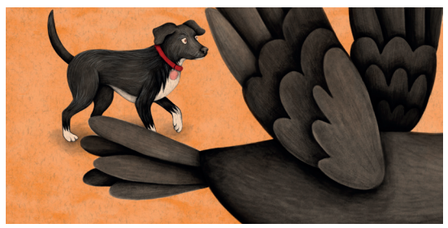


Fig. 132 — Guardas de fecho do Protótipo 3: melro em escala próxima ao olhar do leitor, guiando a Meggy num pós-vida. Elaboração própria.

A abordagem de apresentar a Meggy de frente na capa e de costas na contracapa é diretamente inspirada na mesma solução utilizada por Heena Baek em *Eu Sou um Cão* (2019) (**Fig. 133**).



Fig. 133 — Capa e contracapa do Protótipo 3: a Meggy de frente na capa e de costas na contracapa, inspirado em *Eu Sou um Cão* (Baek, 2019). Elaboração própria.

O protótipo fecha com o texto: "Vi a sua vida toda diante dos meus olhos. / Todas as Beatrizes de que me lembro tinham a Meggy. / Eu sou a primeira que a recorda. / Eu amo-te Meggy. / Para todo o sempre." (**Fig. 134**).

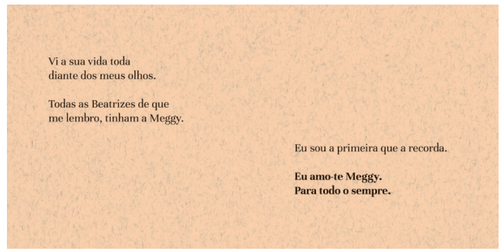


Fig. 134 — Spread de fecho do Protótipo 3. Elaboração própria.

Do ponto de vista do *self* narrativo, o Protótipo 3 corresponde à fase de integração descrita por Neimeyer (2001) e Tedeschi e Calhoun (2004), em que a ausência já não domina a narrativa, mas está inscrita nela.

A leveza formal do objeto, a economia verbal, a focalização sobre o quotidiano partilhado e a paleta quente e constante são a forma como esse estado se apresenta quando o self recupera a capacidade de olhar para trás com continuidade em vez de fratura.

4.5 Análise Comparativa

Os três protótipos partem do mesmo material autobiográfico e das mesmas categorias analíticas, mas produzem objetos formalmente distintos. A comparação entre eles permite verificar de que forma o estado de elaboração do luto se manifesta nas decisões formais e identificar continuidades e divergências entre as três abordagens.

Relação texto-imagem

No Protótipo 1, o texto é o elemento expressivo dominante. A tipografia datilografada funciona como registo direto do estado emocional de produção.

A imagem opera em relação de amplificação com o texto na maior parte da sequência, acrescentando dimensões sensoriais.

Nos *spreads* de aforismo, a relação é de silenciamento, onde o modo visual figurativo está ausente e a tipografia sobre gradiente escuro é o único elemento presente. A instabilidade hierárquica entre as duas vozes textuais e entre texto e imagem é verificável ao longo de toda a sequência.

No Protótipo 2, a hierarquia inverte-se: a progressão visual e cromática carrega o peso expressivo principal e o texto funciona em apoio da imagem.

Na Parte 1, a relação é de complementaridade; na Parte 2, de amplificação, com a progressão cromática a sustentar o que o texto descreve sobre dissolução e transformação.

Há dois *spreads* de silenciamento: o *spread* de fundo quase negro e o *spread* "Não tenhas medo" sobre um gradiente que progride do cinzento para o branco, em que o modo visual figurativo está retirado.

No Protótipo 3, o texto reduz-se a um único nome próprio com variações tipográficas e a um apontamento verbal no *spread* 14.

A relação texto-imagem é predominantemente de complementaridade em que a tipografia nomeia expressivamente o que a ilustração representa.

Nos *spreads* sem elemento verbal, como as guardas, o *spread* 3 e o *spread* 15, e também no *spread* 14 sem ilustração, o silenciamento recai alternadamente sobre o modo verbal e sobre o modo visual.

O silenciamento é a única categoria de relação texto-imagem transversal aos três protótipos, mas a direção difere: no Protótipo 1 e no Protótipo 2, o silenciamento retira o modo visual; no Protótipo 3, retira predominantemente o modo verbal.

Focalização narrativa

No Protótipo 1, a focalização é instável. Alterna entre segunda pessoa dirigida à Meggy, terceira pessoa sobre a Meggy e primeira pessoa sobre o *self*.

Esta alternância reflete a impossibilidade de manter um ponto de vista estável durante o estado de rutura.

No Protótipo 2, a focalização é bipartida e deliberada.: a Parte 1 é conduzida por uma voz interna em primeira

pessoa; a Parte 2 adota uma perspetiva ficcionalizada da Meggy após a morte. A transição é assinalada por dois dispositivos formais explícitos: as seis repetições do nome "Meggy" que abrem cada parte.

A bipartição aplica o argumento da reinscrição narrativa (Gergen & Gergen, 1988) em que o *self* enlutado organiza a experiência em dois pontos de vista distintos, ainda que a tensão entre eles não esteja resolvida.

No Protótipo 3, a focalização é externa sobre um sujeito não humano, mediada por uma perspetiva autobiográfica implícita. A autora seleciona e organiza momentos biográficos da Meggy a partir da sua própria memória, sem narrar na primeira pessoa.

A figura humana surge reduzida a elementos parciais sem rosto nem atributos identitários fixos. Esta opção tem duas consequências formais que podem ser verificadas no peso emocional do luto, em que este é deslocado para fora do centro da narrativa, e o endereçamento é alargado, convidando o leitor a projetar a sua própria experiência de vínculo.

A sequência de focalizações nos três protótipos descreve uma progressão de instabilidade, para uma bipartição narrativa mais estruturada e termina numa perspetiva externa com mediação autobiográfica.

Esta progressão é também legível no contexto da *adultez emergente*: o Protótipo 1 foi produzido no momento de maior instabilidade identitária, e é o único em que a focalização reflecte directamente essa instabilidade; os Protótipos 2 e 3, produzidos com maior distância temporal e teórica, operam focos progressivamente mais controlados e distanciados.

CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI

Materialidade

No Protótipo 1, a materialidade é o argumento central do objeto. A variação dimensional das páginas, o recorte invariável e a ausência de capa convencional determinam a experiência de leitura antes do acesso do leitor ao seu conteúdo.

No Protótipo 2, a materialidade serve a estrutura bipartida. A mudança de suporte entre a Parte 1 e a Parte 2 assinala a transição entre perspetivas. A textura táctil do pastel seco preservada na digitalização mantém a relação com o gesto de produção. E as guardas com fotografias a sépia definem o enquadramento temporal do objeto.

No Protótipo 3, o formato é convencional, tratando-se de um álbum panorâmico encadernado em página quadrada de 200 × 200 mm. A especificidade material reside no suporte digital, em que a textura do fundo salmão, o comportamento do pincel digital e a consistência visual da textura do papel produzem uma coerência transversal a toda a narrativa.

Progressão cromática

O Protótipo 1 opera numa paleta restrita de preto, branco e cinzentos, com o vermelho como único acento cromático seletivo. O acento aparece em elementos de vínculo específicos: a coleira, o coração, a ginja. A contenção cromática situa o objeto formalmente no estado de rutura.

O Protótipo 2 tem dois arcos cromáticos distintos correspondentes às duas partes. Na Parte 1, os fundos

kraft são sobrepostos por tons rosas, vermelhos e azuis conforme o conteúdo de cada spread. Na Parte 2, a progressão cromática terra/água/fogo/ar opera antes e depois da nomeação verbal do referencial do *Bardo Thodol*.

O Protótipo 3 mantém uma paleta quente e saturada. O fundo salmão e o motivo cromático laranja do melro criam uma continuidade visual que atravessa todos os *spreads*.

A comparação entre os três arcos cromáticos, as três focalizações e as três abordagens à materialidade é sintetizada na tabela comparativa (**Fig. 135**).

A análise comparativa centra-se nas divergências formais entre os três protótipos, mas a leitura em conjunto revela também pontos de convergência: momentos em que o mesmo material biográfico é tratado nos três objetos, permitindo observar de forma directa como o estado de elaboração do luto determina a resposta formal a um mesmo conteúdo.

São exemplos disso o momento da morte da Meggy (**Fig. 136**); a tendência fugitiva da Meggy que atravessa os três protótipos como dado biográfico tratado de formas distintas (**Fig.137**); e a frase de fecho "Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre." é o único elemento verbal comum aos três protótipos, que aparece em três registos formais distintos, característicos da abordagem tipográfica de cada um (**Fig.138**).

Parâmetro	**Protótipo 1 — Ruptura** livro-objeto	**Protótipo 2 — Reorganização** álbum bipartido	**Protótipo 3 — Integração** álbum *crossover*
Condições de produção	Imersão imediata na perda; sem programa teórico; forma precedeu texto	Mais de um ano após a perda; investigação teórica em curso; processo faseado	Maior distância temporal; enquadramento teórico consolidado; seleção retrospetiva
Formato e materialidade	Livro-objeto sem capa convencional; 10 folhas em nidificação progressiva (50–72,5 × 100–190 mm); die-cut central invariável; bordas escalonadas	Formato francês; 190 × 279 mm / página; pastel seco sobre papel kraft (P1) e papel branco (P2); digitalizado a 1200 dpi	Formato quadrado; 200 × 200 mm / página; ilustração digital em *Procreate*; fundo salmão com textura de papel digitalizado
Técnica e médium	Datilografia + carimbos; tratamento em *Photoshop*; composição em *InDesign* e *Procreate*	Pastel seco sobre papel; digitalização e integração de texto manuscrito em *Procreate* (pincel *Round Felt Tip*)	Ilustração digital em *Procreate* (pincel *fine tip smooth, Kolor Marc*); tipografia Unna serifada com variações expressivas composição em *Indesign*
Paleta cromática	Preto, branco e cinzentos; vermelho como único acento seletivo (coleira, coração, ginja)	P1: kraft + rosas, vermelhos e azuis. P2: arco terra/água/fogo/ar terminando no branco	Paleta quente e saturada constante; fundo salmão; acento laranja no melro ao longo de toda a sequência
Tipografia e rel. texto-imagem	Datilografada + carimbos; amplificação dominante; silenciamento nos spreads de aforismo (modo visual ausente)	Manuscrita cursiva; complementaridade (P1) e amplificação (P2); silenciamento em 2 spreads pontuais	Unna com variações expressivas; complementaridade dominante; silenciamento do modo verbal nos spreads de transição
Focalização narrativa	Instável: alterna entre 2.ª pessoa (à Meggy), 3.ª pessoa (sobre a Meggy) e 1.ª pessoa (sobre o self)	Bipartida: 1.ª pessoa interna (P1) e perspetiva ficcionalizada da Meggy após a morte (P2)	Externa sobre sujeito não humano, mediada por perspetiva autobiográfica implícita; figura humana sem rosto
Sequência e ritmo	Fragmentada; duas vozes sem hierarquia estável; alternância não linear entre narrativa e aforismos	Linear bipartida; 28 spreads com dispositivos de simetria formal nos spreads 4/20 e 6/26	Episódica e cronológica; 10 momentos biográficos selecionados; progressão assinalada pelo grisalho e pelo melro
Representação da ausência	Ruptura identitária enunciada: "eu sou a primeira que não a tem"; silenciamento visual nos spreads escuros	Dissolução progressiva da figura (*spreads* 20–24); simetria calendário; *spread* "Não tenhas medo"	Ausência implícita no *spread* "Procura-se"; silenciamento verbal nos *spreads* de transição; melro como figura psicopompa
Guardas	Não aplicável (sem estrutura convencional)	Abertura: Meggy jovem; fecho: Meggy velha e calma. Fotografias a sépia.	Abertura: ambiente laranja num estado de pré-nascimento; Fecho: melro guia a Meggy pós-vida
Frase de fecho	"Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre." Registo datilografado	"Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre." Tipografia manuscrita após dissolução	"Eu amo-te, Meggy. Para todo o sempre." Apontamento final sobre fundo limpo.
Estado de elaboração	**Ruptura:** o *self* não consegue narrar de forma coerente, apenas invocar e fragmentar (Neimeyer, 2001)	**Reorganização:** o *self* constrói uma narrativa com começo, meio e fim reconhecíveis (Neimeyer, 2001)	**Integração:** a ausência está inscrita na narrativa mas não a define (Neimeyer, 2001; Tedeschi & Calhoun, 2004)

Fig. 135 — Tabela comparativa dos três protótipos segundo os parâmetros analíticos. Elaboração própria.



Fig. 136 — O momento da morte nos três protótipos: Protótipo 1; Protótipo 2; Protótipo 3. Elaboração própria.

CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI



Fig. 137 — A tendência fugitiva da Meggy nos três protótipos: Protótipo 1; Protótipo 2; Protótipo 3. Elaboração





CAPÍTULO 4: *FALAR* DO QUE DÓI



Fig. 138 — Os três protótipos impressos lado a lado. Elaboração própria.



Capítulo 5:

Considerações *Finais*

Esta investigação começou com uma pergunta, "Como Falar do que Dói?", e com uma perda: a morte da Meggy, em fevereiro de 2024, depois de dezassete anos partilhados.

O que a teoria não podia fazer

A revisão de literatura foi construindo um enquadramento capaz de nomear e aprofundar o que a experiência autobiográfica já continha.

O luto por um animal de estimação é uma forma de luto não reconhecido.

A *adultez emergente* cria condições específicas de vulnerabilidade face a essa perda.

E a narrativa autobiográfica é um dos mecanismos pelos quais o self enlutado tenta reinscrever a rutura numa linha de sentido biográfico.

O que a teoria não podia fazer era mostrar de que forma esse processo deixaria marca nos objetos.

Três objetos, uma pergunta

Foi o desenvolvimento dos protótipos que tornou possível responder à questão central. O mesmo material autobiográfico pode ser contado de formas visualmente distintas consoante o estado de elaboração do luto de quem o produz.

A resposta é afirmativa e verificável.

Os três protótipos partiram do mesmo material autobiográfico e chegaram a abordagens formais distintas nas mesmas categorias analíticas, paleta, tipografia, relação texto-imagem e representação da ausência.

A comparação entre eles mostra que a focalização narrativa progride de instável para bipartida para externa mediada; que a materialidade passa de argumento central a instrumento narrativo a atmosfera de fundo; e que a progressão cromática regista o arco emocional de cada estado de forma autónoma, independentemente do texto.

Quanto à segunda subquestão, em que medida o estado emocional determina as variáveis formais, a investigação mostra que essa determinação existe e é verificável, mas não consegue isolá-la dos outros fatores que também configuram os objetos, tais como as referências mobilizadas, as decisões estéticas e os recursos técnicos disponíveis em cada momento.

O que o design gráfico pode fazer, e esta investigação demonstra, é registar um estado através de escolhas tipográficas, cromáticas, materiais e narrativas.

O processo projetual não foi apenas um meio para comunicar uma experiência, mas um modo de a conhecer.

Os limites do método

A metodologia de research through design foi simultaneamente o recurso que tornou esta investigação possível e uma tensão permanente a gerir.

A circularidade que o RtD implica entre produção e análise exigiu honestidade. As categorias analíticas foram formuladas antes de serem aplicadas aos objetos, e não construídas para confirmar o que esses objetos já mostravam.

Mas a metodologia não resolve inteiramente a impossibilidade de separar o investigador do objeto investigado.

No caso do Protótipo 1, essa impossibilidade é especialmente visível. Analisar retrospetivamente um objeto produzido durante o luto imediato é um exercício com um grau de estranheza que a metodologia não prepara.

O Protótipo 1 foi criado na tentativa de formalizar um conjunto de sentimentos para os quais não havia ainda linguagem. Aplicar-lhe as categorias de Nikolajeva e Scott (2001) ou de Kress e van Leeuwen (2006) implicava uma distância que, em determinados momentos do processo, foi difícil de sustentar.

Esta perda em particular

Ficou também mais claro, ao longo deste percurso, a razão pela qual esta combinação específica, o luto por animal de estimação na *adultez emergente*, é particularmente difícil de formalizar e de reconhecer socialmente.

O animal perdido foi, na maioria dos casos, uma figura de continuidade ao longo de toda a infância: a sua perda representa em simultâneo a perda de uma testemunha de quem se foi.

É no Protótipo 1 que esta dimensão é mais explícita: a frase "eu sou a primeira Beatriz que não a tem" é uma declaração de descontinuidade identitária. Essa frase

reaparece no Protótipo 3 transformada em "eu sou a primeira que a recorda", destacando a distância entre os dois estados de elaboração do luto e fechando este arco.

O processo revelou ainda que o álbum ilustrado é um formato extraordinariamente elástico.

Os três protótipos testam os seus limites de formas distintas: o Protótipo 1 aproxima-se do livro de artista e do objeto editorial experimental; o Protótipo 2 opera dentro das convenções do álbum para adultos; o Protótipo 3 inscreve-se no formato crossover.

O design como modo de conhecer

O design gráfico pode registar um estado, através de escolhas tipográficas, cromáticas, materiais e narrativas. Esta afirmação foi emergindo à medida que a análise comparativa avançava.

O processo projetual é não apenas um meio para comunicar uma experiência, mas um modo de a conhecer.

Limites e direcções futuras

Os limites desta investigação são os mesmos que a tornaram possível. O carácter autobiográfico do *corpus* garante que os estados de elaboração formalizados em cada protótipo são reais, mas circunscreve as

conclusões a este processo e a esta investigadora.

Os protótipos não foram testados junto de leitores, e a correspondência entre as hipóteses projetuais e a sua leitura externa permanece por verificar.

A articulação entre os três objetos e as fases de rutura, reorganização e integração é uma premissa sustentada pela revisão de literatura, não uma hipótese confirmada empiricamente.

A direção de investigação futura mais imediata seria um estudo de receção com adultos emergentes que tenham vivido a perda de um animal de estimação: perceber se as escolhas formais de cada protótipo são reconhecíveis como correspondendo a estados distintos de elaboração, se a focalização não humana do Protótipo 3 produz o efeito de distância afetiva previsto, e se a contextualização do *Bardo Thodol* no Protótipo 2 é suficiente para que o leitor habite a Parte 2 sem conhecer o referencial em detalhe.

Outras direcções possíveis passam pela expansão do *corpus* a outros contextos de luto não reconhecido, ou pela exploração das mesmas questões noutros formatos.

Para terminar, esta investigação é também a constatação de que foi possível falar, utilizando três linguagens gráficas distintas, do que dói.



Uma última nota

A premissa deste projeto não era terapêutica, embora soubesse que me iria ajudar a compreender o que sentia e a reconfigurar esta perda na minha vida.

Tinha muito para dizer, e a escolha de três protótipos acabou por ser a solução para poder falar, escrever e pensar de forma obsessiva sobre o mesmo material. Tenho desde que me lembro esta necessidade de falar das minhas dores até não poder mais, não apenas em conversa, embora ajude, mas encontrando formas de usar meios gráficos, visuais e plásticos para comunicar comigo e com os outros o que sinto, numa procura de me entender no contexto dessas dores e de criar uma ponte com quem as partilha.

Foi, no fundo, um processo terapêutico. Não segui normas clínicas: as normas foram as minhas. E descobri, enquanto desenvolvia o projeto, que as minhas ideias para um álbum ilustrado que abordasse o meu luto coincidiam com as minhas fases de recuperação desse mesmo luto.

No fim sinto que cada um destes protótipos foi uma forma de explicar a uma outra versão da Beatriz esta perda colossal que ela(s) tanto temiam.

Eu, depois de perder a Meggy, não sinto o mesmo medo, mas ainda assim invejo todas as Beatrizes que tiveram a Meggy, porque eu tenho de continuar a crescer sem ela, agarrada às memórias daquilo que partilhei nos nossos anos formativos, meus e da Meggy.

O Protótipo 1 é definitivamente direcionado a uma Beatriz na sua *adultez emergente*, um pouco desorientada, com uma visão do mundo pouco saturada e com muitas dúvidas; o Protótipo 2 é direcionado a uma Beatriz adolescente que procura respostas em si mesma, nas referências culturais que consome, e que quer acima de tudo acreditar que, havendo coisas que são desconhecidas, estas podem ser bonitas e cheias de esperança de que talvez a morte não seja o fim; o Protótipo 3 seria o livro que usaria para explicar a uma Beatriz criança que nem compreende bem o que é a morte, mas que ainda assim vive atormentada por essa ideia, e que talvez lhe trouxesse alguma paz.

Este projeto foi uma oportunidade de perceber o design gráfico como forma de comunicação, mas também de perceber que o processo criativo é frequentemente uma forma de estruturar o que sentimos, sem a ilusão de que nos estamos a curar ou a amainar a dor. Porque no luto não há cura. Há, quando é possível, uma forma de continuar a falar do que dói. E foi isso que estes três protótipos foram para mim.



Referências Bibliográficas

Adams, C. L., Bonnett, B. N., & Meek, A. H. (2000). Predictors of owner response to companion animal death in 177 clients from 14 practices in Ontario. *Journal of the American Veterinary Medical Association*, *217*(9), 1303–1309.

Anderson, L. (Realizadora). (2015). *Heart of a dog* [Filme]. Canal Street Communications.

Archer, J. (1997). Why do people love their pets? Evolution and Human Behavior, 18(4), 237–259.

Arnett, J. J. (2000). Emerging adulthood: A theory of development from the late teens through the twenties. *American Psychologist*, *55*(4), 469–480.

Arnett, J. J. (2006). Emerging adulthood: Understanding the new way of coming of age. In J. J. Arnett & J. L. Tanner (Eds.), *Emerging adults in America: Coming of age in the 21st century* (pp. 3–19). American Psychological Association.

Arnett, J. J. (2014). *Emerging adulthood: The winding road from the late teens through the twenties* (2.ª ed.). Oxford University Press.

Arnett, J. J. (2015). Socialization in emerging adulthood: From the family to the wider world, from socialization to self-socialization. In J. Grusec & P. Hastings (Eds.), *Handbook of socialization* (2.ª ed., pp. 85–108). Guilford Press.

Baek, H. (2019). *Eu sou um cão*. Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2014)

Bader, B. (1976). American picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within. Macmillan.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.

Beckett, S. L. (2012). *Crossover picturebooks: A genre for all ages*. Routledge.

Beetz, A., Uvnäs-Moberg, K., Julius, H., & Kotrschal, K. (2012). Psychosocial and psychophysiological effects of human-animal interactions: The possible role of oxytocin. *Frontiers in Psychology*, *3*, 234.

Biggs, M. A., & Büchler, D. (2007). Rigor and practice-based research. *Design Issues*, *23*(3), 62–69.

Bonanno, G. A. (2004). Loss, trauma, and human resilience: Have we underestimated the human capacity to thrive after extremely aversive events? *American Psychologist*, *59*(1), 20–28.

Bowlby, J. (1982). *Attachment and loss: Vol. 1. Attachment* (2.ª ed.). Basic Books.

Bozzi, R., Lopiz, V., & Vidali, V. (2019). *El bosque*. Libros del Zorro Rojo.

Bringhurst, R. (2004). *The elements of typographic style* (3.ª ed.).

Hartley & Marks.

Brown, S.-E. (2004). The human-animal bond and self psychology: Toward a new understanding. *Society & Animals*, *12*(1), 67–86.

Browne, A. (1998). *Voices in the park*. DK Publishing.
Bruner, J. (1986). *Actual minds, possible worlds*. Harvard University Press.

Cain, A. O. (1983). A study of pets in the family system. In A. H. Katcher & A. M. Beck (Eds.), *New perspectives on our lives with companion animals* (pp. 72–81). University of Pennsylvania Press.

Côté, J. E., & Bynner, J. M. (2008). Changes in the transition to adulthood in the UK and Canada: The role of structure and agency in emerging adulthood. *Journal of Youth Studies*, *11*(3), 251–268.

Cordaro, M. (2012). Pet loss and disenfranchised grief: Implications for mental health counseling practice. Journal of Mental Health Counseling, 34(4), 283–294. https://doi.org/10.17744/mehc.34.4.41q0248450t98072

Docherty, T. (Il.), & Dougherty, J. (2023). *A cor do vazio*. Jacarandá.

Doka, K. J. (Ed.). (1989). *Disenfranchised grief: Recognizing hidden sorrow*. Lexington Books.

Doka, K. J. (Ed.). (2002). *Disenfranchised grief: New directions, challenges, and strategies for practice*. Research Press.

Dourado Dias, M. (2020). *O álbum ilustrado como objeto estético e narrativo* [Tese de doutoramento, Universidade do Minho].

Eiseman, L. (2000). *Pantone guide to communicating with color*. HOW Design Books.

Erlbruch, W. (2007). *Duck, death and the tulip*. Gecko Press.

Estrela, J. (2024). *Gato comum*. Planeta Tangerina.

Eurostat. (2023). *Young people living with their parents*. European Commission.

Evans, J. (Ed.). (2015). *Challenging and controversial picturebooks: Creative and critical responses to visual texts*. Routledge.

Field, N. P., & Filanosky, C. (2010). Continuing bonds, risk factors for complicated grief, and adjustment to bereavement. Death Studies, 34(1), 1–29. https://doi.org/10.1080/07481180903372269

Frayling, C. (1993). Research in art and design. *Royal College of Art Research Papers*, *1*(1), 1–5.

Gee, N. R., Mueller, M. K., & Curl, A. L. (2017). Human-animal interaction and older adults: An overview. *Frontiers in Psychology*, *8*, 1416.

Gergen, K. J., & Gergen, M. M. (1988). Narrative and the self as relationship. *Advances in Experimental Social Psychology*, *21*, 17–56.

Godin, D., & Zahedi, M. (2014). Aspects of research through design: A literature review. In *Proceedings of the Design Research Society Conference 2014*. Umeå Institute of Design.

Hallberg, M. (1982). Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, *11*(3–4), 163–168.

Haslam, A. (2006). *Book design*. Laurence King.

Heller, E. (2014). *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Gustavo Gili.

Hendry, L. B., & Kloep, M. (2007). Conceptualizing emerging adulthood: Inspecting the emperor's new clothes? *Child Development Perspectives*, *1*(2), 74–79.

Infurna, F. J., & Luthar, S. S. (2018). Re-examining the notion that resilience is commonplace: A review and distillation of directions for future research, practice, and policy. *Clinical Psychology Review*, *65*, 43–56.

Jiménez-Alonso, B., & Brescó de Luna, I. (2021). Narrating the past through art: The role of aesthetic form in the historical imagination. *Memory Studies*, *14*(2), 400–415.

King, L. A., & Hicks, J. A. (2007). Whatever happened to "what might have been"? Regrets, happiness, and maturity. *American Psychologist*, *62*(7), 625–636.

Klass, D., Silverman, P. R., & Nickman, S. L. (Eds.). (1996). *Continuing bonds: New understandings of grief*. Taylor & Francis.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2.ª ed.). Routledge.

Kümmerling-Meibauer, B. (Ed.). (2015). *Picturebooks: Representation and narration*. Routledge.

Linden, S. V. (2007). *Para ler o livro ilustrado*. Caminho. (Obra original publicada em 2006)

Lupton, E. (2017). *Design is storytelling*. Cooper Hewitt.

Lupton, E., & Phillips, J. C. (2015). Graphic design: The new basics (2.ª ed., rev. e amp.). Princeton Architectural Press.

Mäkelä, M., & Routarinne, S. (Eds.). (2006). *The art of research: Research practices in art and design*. University of Art and Design Helsinki.

Martins, I., & Carvalho, B. (2008). *O mundo num segundo*. Planeta Tangerina.

McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. HarperCollins.

Mendonça, M., Andrade, C., & Fontaine, A. M. (2009). Transição para a idade adulta e adultez emergente: Adaptação do Questionário de Marcadores da Adultez numa amostra portuguesa. *Psychologica*, *51*, 147–168.

Mikulincer, M., & Shaver, P. R. (2007). Attachment in adulthood: Structure, dynamics, and change. Guilford Press.

Neimeyer, R. A. (Ed.). (2001). *Meaning reconstruction and the experience of loss*. American Psychological Association.

Nikolajeva, M., & Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. Garland.

Norman, D. A. (2004). *Emotional design: Why we love (or hate) everyday things*. Basic Books.

Packman, W., Carmack, B. J., Katz, R., Carlos, F., Field, N. P., & Landers, C. (2014). Online survey as empathic bridging for the disenfranchised grief of pet loss. *Omega: Journal of Death and Dying*, *69*(4), 333–356.

Painter, C., Martin, J. R., & Unsworth, L. (2013). *Reading visual narratives: Image analysis of children's picture books*. Equinox.

Pals, J. L. (2006). Narrative identity processing of difficult life experiences: Pathways of personality development and

positive self-transformation in adulthood. *Journal of Personality*, *74*(4), 1079–1110.

Pantaleo, S. (2015). Language, images, and the role of metafiction in picturebooks. In J. Evans (Ed.), *Challenging and controversial picturebooks* (pp. 97–115). Routledge.

Planchon, L. A., & Templer, D. I. (1996). The correlates of grief after death of pet. *Anthrozoös*, *9*(2–3), 107–113.

Redström, J. (2021). *Making design theory*. MIT Press.

Resnick, E. (2003). *Design for communication: Conceptual graphic design basics*. Wiley.

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, Trad.). University of Chicago Press.

Salisbury, M. (2004). Illustrating children's books: Creating pictures for publication. Barron's Educational Series.

Salisbury, M., & Styles, M. (2012). *Children's picturebooks: The art of visual storytelling*. Laurence King.

Salisbury, M., & Styles, M. (2015). *Children's picturebooks: The art of visual storytelling* (2.ª ed.). Laurence King.

Samara, T. (2020). Design elements: Understanding the rules and knowing when to break them (3.ª ed.). Rockport Publishers.

Schaible, J. (2021). *Era uma vez (e muitas outras serão)*. Planeta Tangerina.

Schuiten, F. (2024). *Jim* (Maria Rita Furtado, Trad.). ASA. (Obra original publicada em 2023)

Sife, W. (2005). *The loss of a pet* (3.ª ed.). Howell Book House.

Tan, S. (2001). *The red tree*. Lothian Books.
Tedeschi, R. G., & Calhoun, L. G. (2004). Posttraumatic growth: Conceptual foundations and empirical evidence. *Psychological Inquiry*, *15*(1), 1–18.

Tonkin, L. (1996). Growing around grief — another way of looking at grief and recovery. *Bereavement Care*, *15*(1), 10.

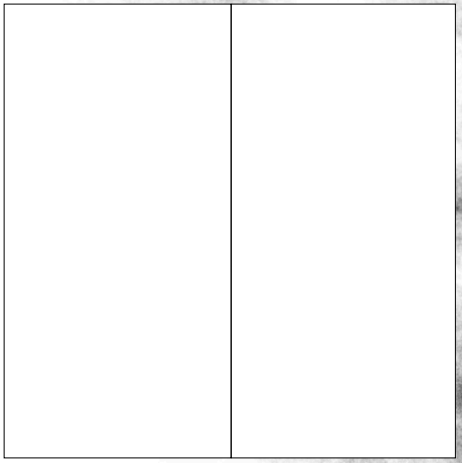
Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M., & von der Heydt, R. (2012). A century of Gestalt psychology in visual perception: I. Perceptual grouping and figure-ground organization. *Psychological Bulletin*, *138*(6), 1172–1217.

Wells, D. L. (2009). The effects of animals on human health and well-being. *Journal of Social Issues*, *65*(3), 523–543.

Zimmerman, J., Forlizzi, J., & Evenson, S. (2007). Research through design as a method for interaction design research in HCI. In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 493–502). ACM.

Anexo A – *Protótipo 1*

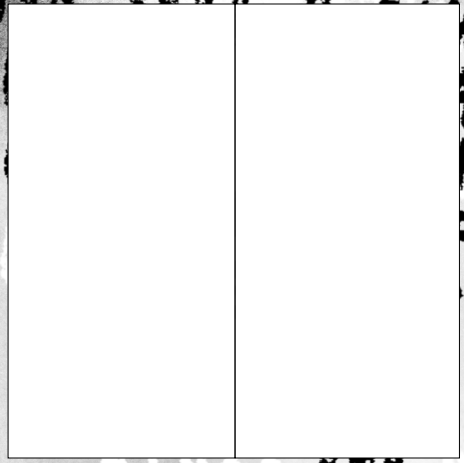




MEGGY.

BEATRIZ MACHADO

NÃO SERÁ O FIM
UMA SÉRIE DE PEQUENOS
FINS?



nascida em tornada,

Caldas da Rainha, PORTUGAL,

em meados de

FEVEREIRO .

foi

adotada no dia 25 de

ABRIL, na RUA

das MONTRAS

SOSSEGADA, numa caixa ,

de olhar dócil eMEIGA

PEGUEI-A ao colo

e deu-me um"abraço",

pôs uma pata emcada ombroMEU

SEDUZIDA,

implorei que ficássemos

com ela.

(tinha 7 anos e gostava MUITO

de cães)

relutante, o meu pai aceitou.



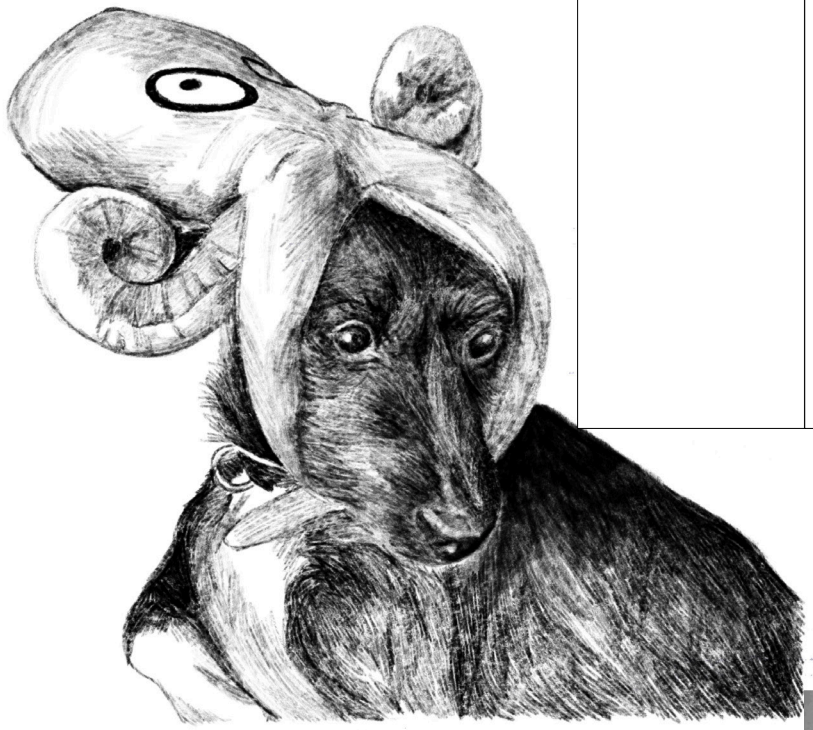
LEVÁ-MO-LA ao

LEVEI-A ao colo,

ao parque D. Carlos I .

era MINHA responsabilidade, a minha

primeira RESPONSABILIDADE,



Quis chamar-lhe MARIA.

A minha mãe sugeriu MEGGY.

Chamamos-te MEGGY, com dois g's e um Y,

porque eu tinha 7 anos e achava que, por alguma

razão, o teu nome era estrangeiro

, às vezes escrevia MEGUI



fui de ERASMUS para a HUNGRIA

e descobri que MEGGY

era GINJA

Em húngaro

e na verdade combinava

não eras necessariamente

doce

como uma cereja , eras uma sour cherry

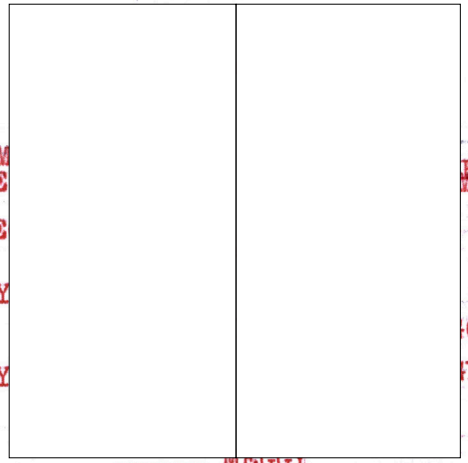
uma ginjinha

E POR ISSO,nos últimmos

4 anos da tua vida , foste sem sombra

de

dúvida

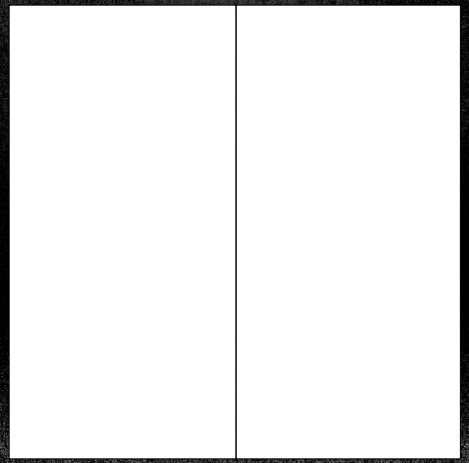


MEGGY

ULTIMAMENTE PARECE QUE DESMASCARO
CERTEZAS E ENCONTRO DEBAIXO

APENAS
UMA
ESTÚPIDA
ILUSAO

DE UMA
REALIDADE TAO SÓLIDA,



O U T R O R A.

PARECE QUE PISO
ERRADAMENTE
T O D O S
QUE SEM
OS DEGRAUS

ANDAR
ESCOLHO
GRANDE DELIBERAÇAO

SERÁ UMA PIADA?

mais
+
o top 5 de coisas que a Meggy ~~ana~~ amava:

. fugir
. a minha mãe
. lixo
. ladrar ao portão
. ~~xxfx~~ sofás

(membros honorários da lista:
a minha irmã e EU)





o top 5 de coisas que
a ~~xx~~ Meggy
~~x~~x + detestava:

x . portas fechadas
. trelas
. veterinários
. pão sem nada
. envelhecer

o teu corpo não te dava já a liberdade
que tu precisavas.

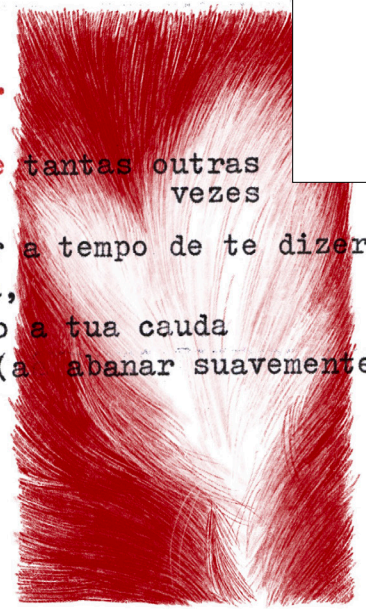
o equilibrio era tão difícil de obter,
caias com facilidade.
o teu corpo mudou muito.

A primeira vez que te vi,
eras completamente
PRETA com meias-brancas
com um coração branco
na tua quilha

indicativo do teu aniversário, I4 de FEREVEIRO,
imagino eu.

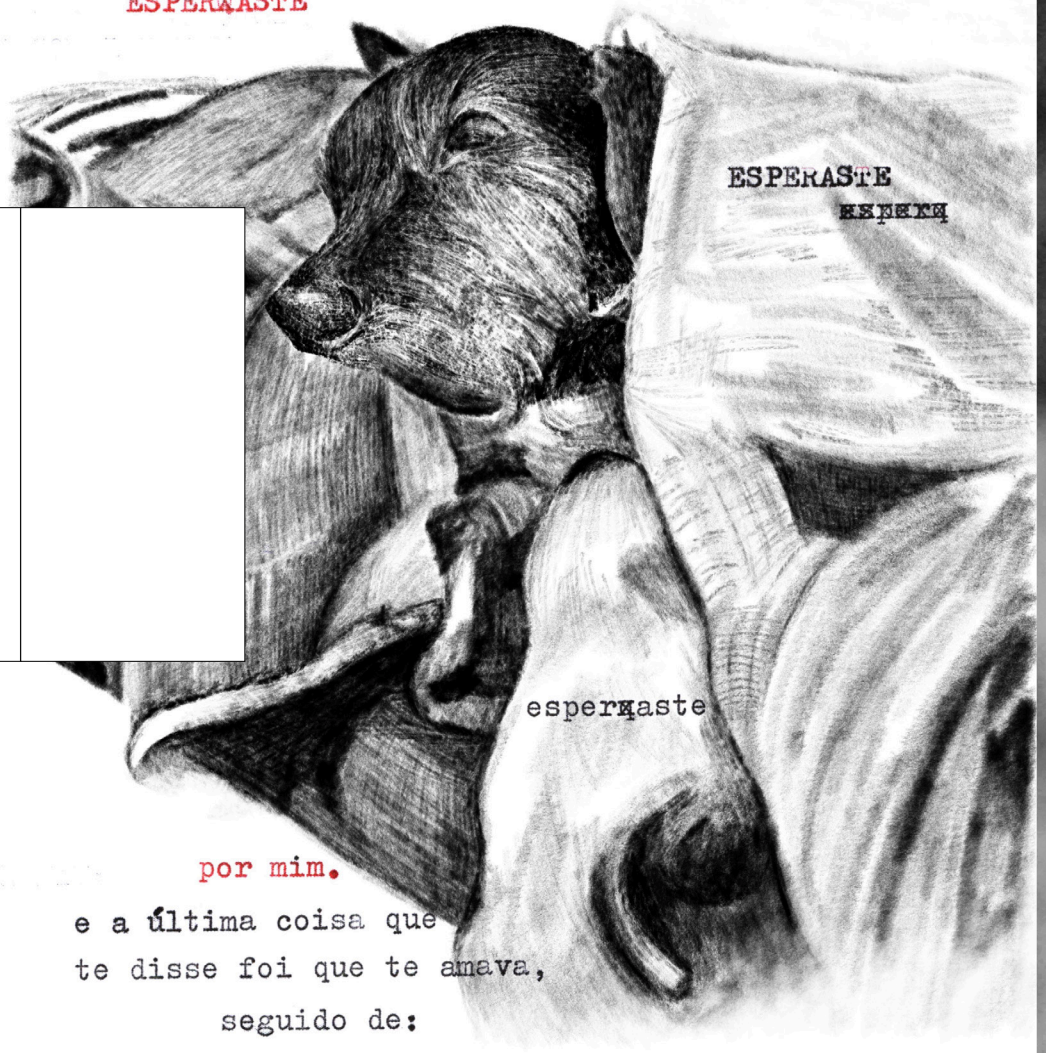
6 dias depois do
teu décimo sétimo
aniversário FALECESTE.
na tua caminha.
onde te desejei boa noite tantas outras
vezes

não sabia se ia chegar a tempo de te dizer
ADEUS entrei na cozinha,
vi primeiro a tua cauda
(a abanar suavemente)



E depois vi-te deitadinha

ESPERASTE



ESPERASTE

esperaste

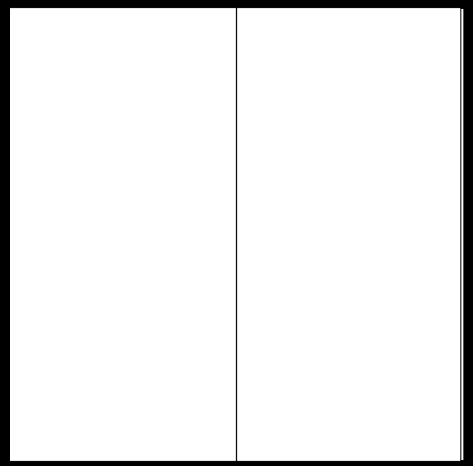
por mim.
e a última coisa que
te disse foi que te amava,
seguido de:

MEGGY

MEGGY

MEGGY

A SAUDADE É UM
RECIPIENTE VAZIO.
É A LEMBRANÇA
SEM O CONTEÚDO
É A GENERALIZAÇAO
DE UMA PRECIOSIDADE.



PEGO NELA
COMO SE SOUBESSE
DO QUE SE TRATA,

MAS NAO A VEJO.
ELA JÁ NAO EXISTE.
SEI QUE FOI MINHA,
MAS JÁ NAO A TENHO.

a MEGGY tinha muito ~~x~~ ++++++ JOIE DE VIVRE

~~kix~~ manteve até aos seus ~~Xx~~ XX I7 anos de VI DA
o mesmo entusiasmo, a mesma vontade
de viver intensamente que tinha aos 6 meses,

Eu dizia-lhe,
tantas vezes, que só o seu CORPO
envelheceu.

Batia ~~ox~~ queixo de entusiasmo~~y~~
perante peixinho grelhado, ou cozido
achei a ~~prínc~~ PRINCÍPIO princípio,
que seria um problema neurológico.

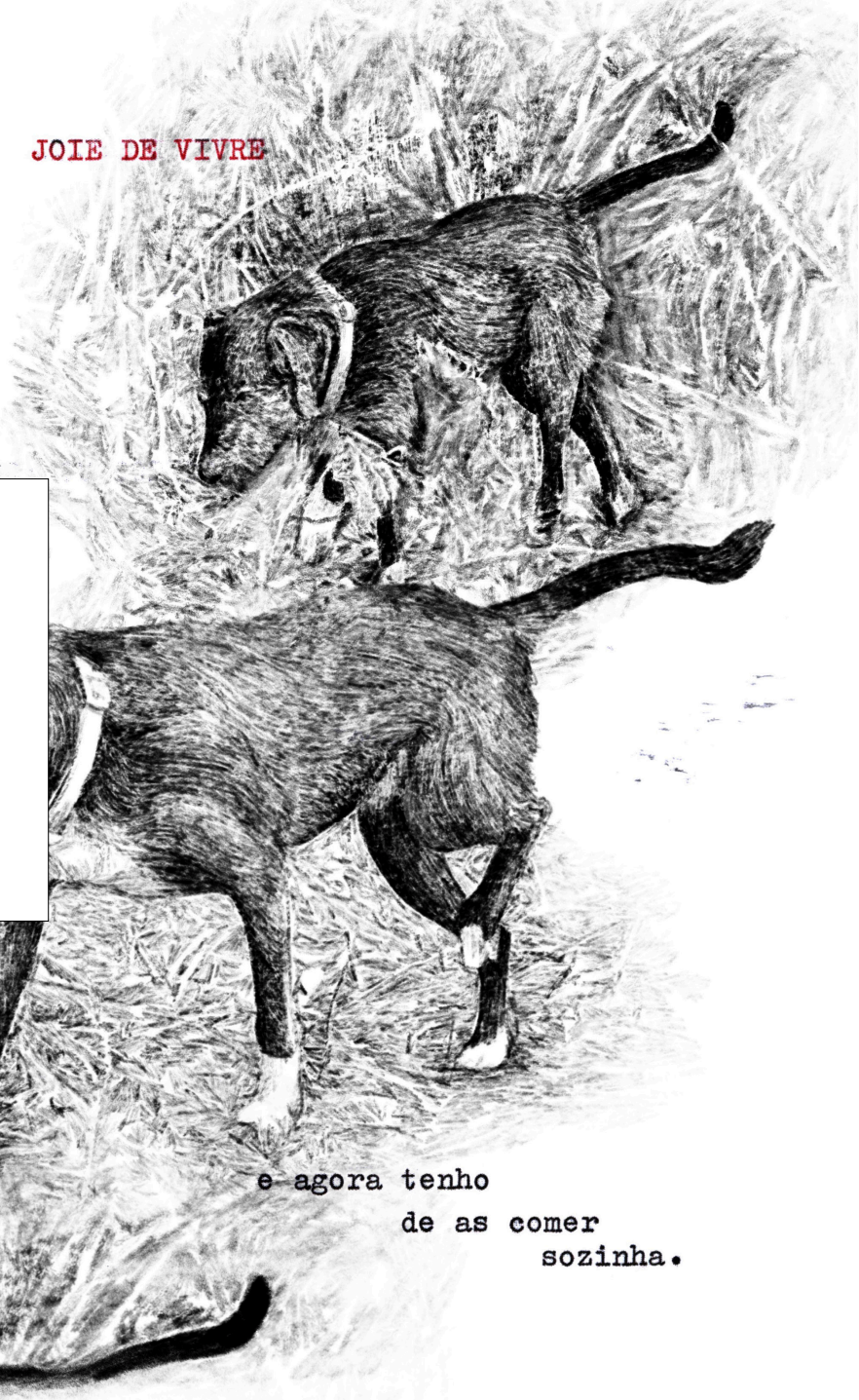
não era

era só JOIE DE COMER

não resistia dar-lhe a provar,
nem que fosse um bocadinho pelo menos,
de qu~~q~~alquer que estivesse a comer.

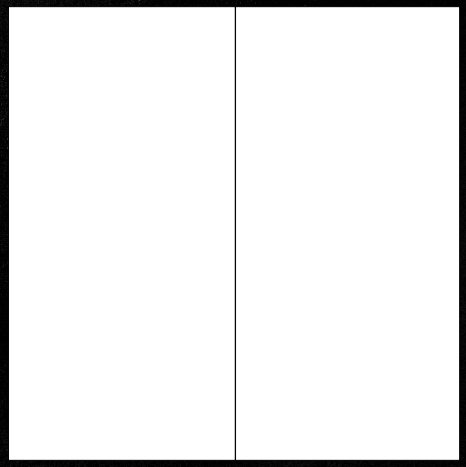
as côdeas das minhas torradas
eram
DELA

JOIE DE VIVRE



e agora tenho
de as comer
sozinha.

O ESCURO OPRIME-ME.
FICA TUDO
TÃO ESCURO.
TÃO CEDO.



EU OPRIMO-ME.
FICO TÃO ESCURA.
TÃO CEDO.

TODAS as BEATRIZES de que me lembro, tinham a MEGGY.



é o maior vazio da minha vida.

Eu
sou
a
primeira
que
não
a
tem,

como é que vou continuar
a crescer
sem ti?

A MEGGY gostava de toda a gente
e todo o bicho.

HUMANO; CÃO; GATO; AVE
ERATUDOPROFUNDAMENTEFASCINANTE

A vida era
profundamente
fascinante

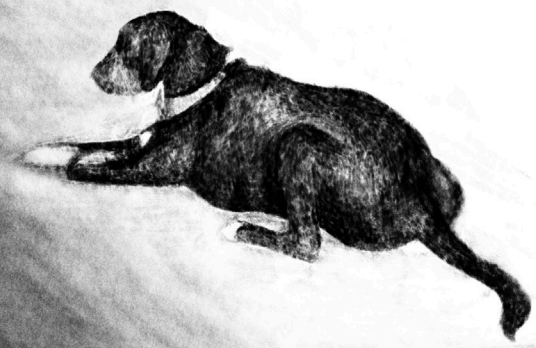


sem ti já não é

tão f a s c i
n a n
t e



O LUTO liga-me á Meggy
é o que mais vívido tenho





DELA

às vezes parece que ainda cá estás.
estivestexxx I7 anos.

I7 anos dos meus 24

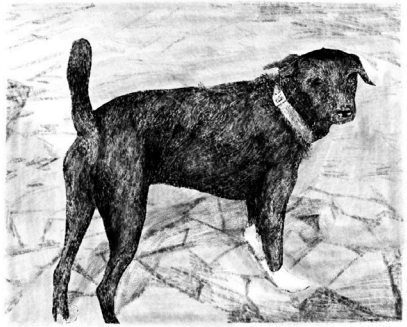
quan encontrei-te todas
as vezes que fugiste.

MAS TU NÃO FUGISTE

E por isso não posso
procurar-te

foste para onde?

nunca mais te vou procurar,
e também nunca mais te vou encontrar.



CADELA DESAPARECIDA

A **Meggy**desapareceu algures entre dia 31 de dezembro e 1 de janeiro.

É preta com pelos grisalhos, com patas brancas (tipo meia). Tem uma coleira roxa.

Se a viu, por favor contacte através dos números:

93XXXXX88

93XXXXX30

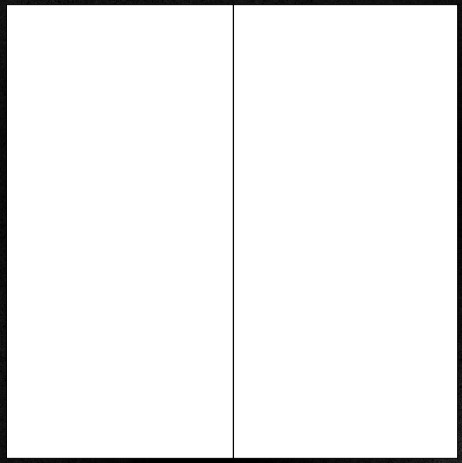
Na zona de casal de cambra, Sintra

mas, ainda assim,
procuro-te em TODO O LADO x

É TAO ASSUSTADOR

O ABANDONO.

QUAL?

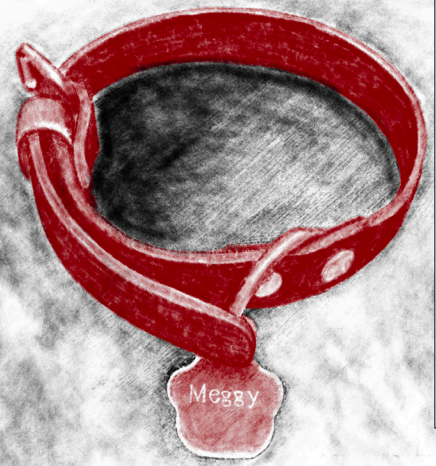


O QUE ME
AFLIGE

E AQUELE QUE
EU
INFLIJO.

queria ter estado mais presente
mas estava a dar passos muito

neste percurso.
grandes no meu.





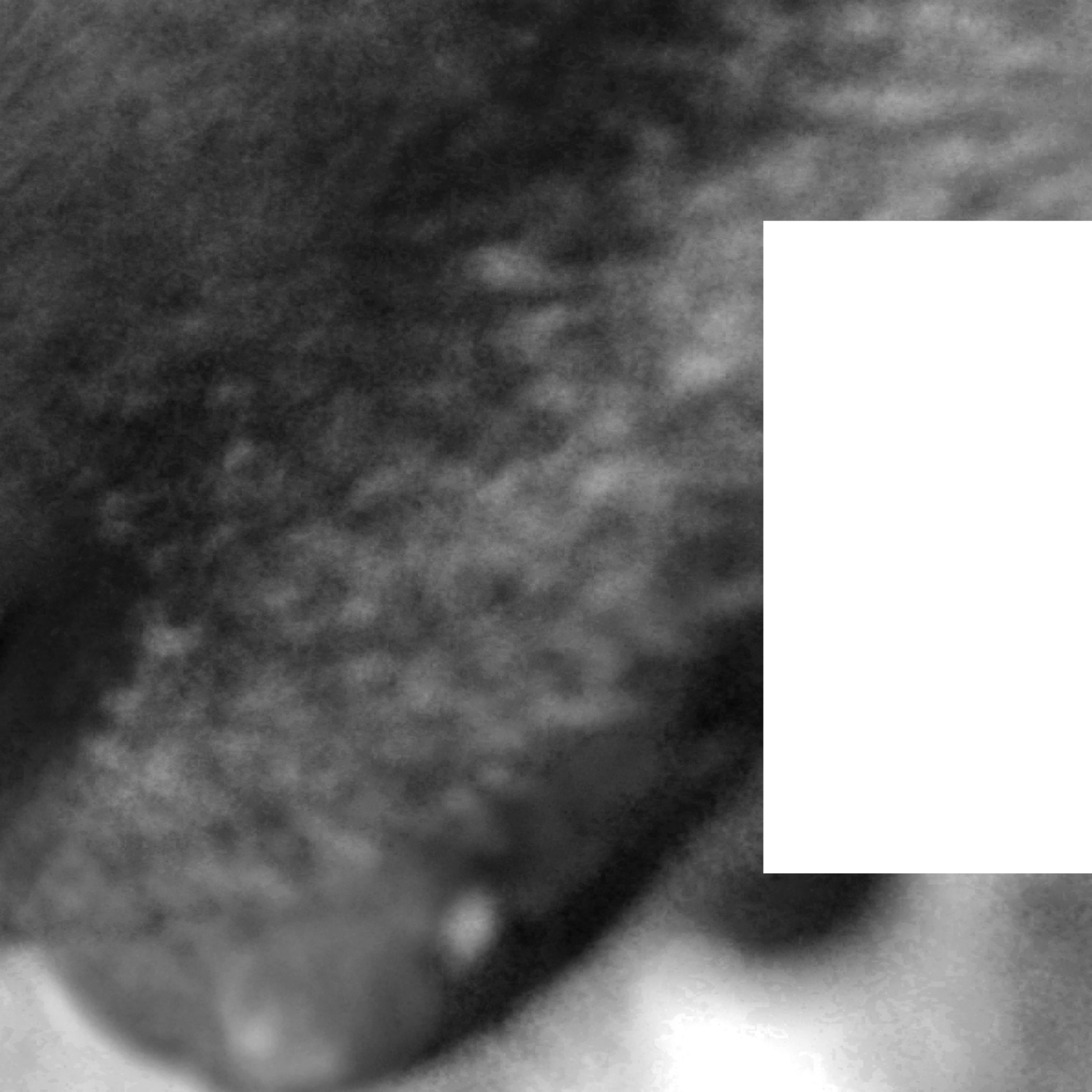
Não me m lembrei que este era
o teu último

percurso.

EU AMO_TE MEGGYXXX



para
TODO O
SEMPREXX



Anexo B –

Protótipo 2


meggy.
beatriz machado



meggy.

beatriz machado

meggy!

meggy!

meggy!



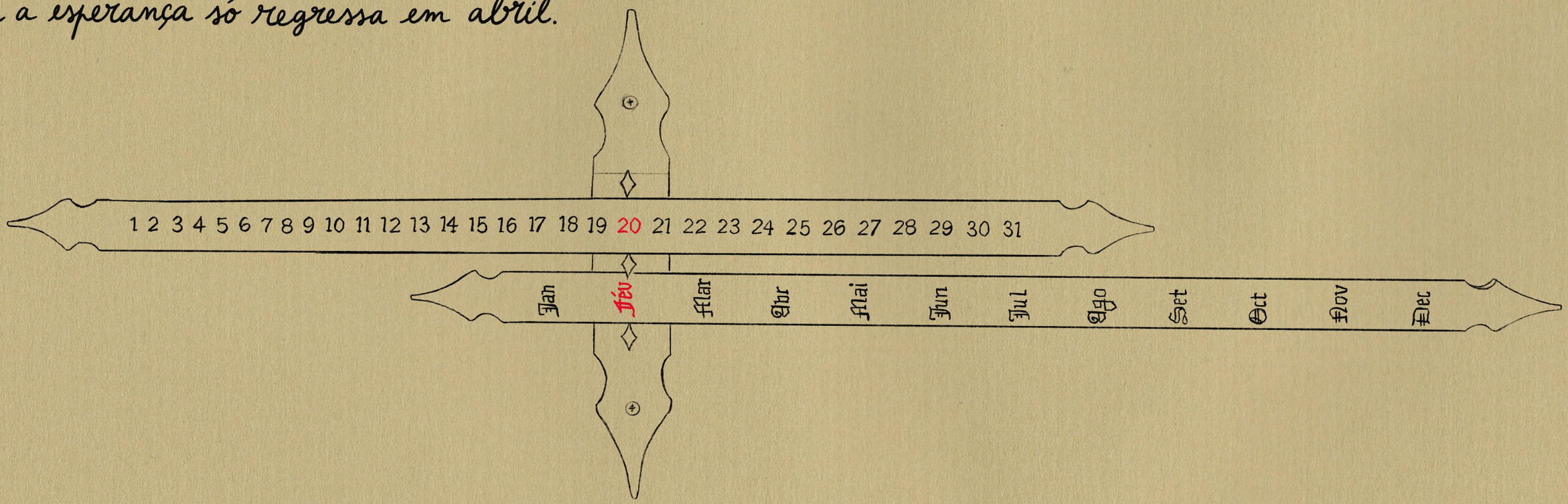
meggy!



Celebrava o dia dos namorados
não necessariamente porque namorava,
mas porque assinalámos essa data
como o aniversário da meggy.

A meggy nasceu e morreu
em fevereiro.

É o mês que considero mais triste.
É curto, frio, os dias desaparecem no escuro
e a esperança só regressa em abril.



A 14 de fevereiro de 2024 completou 17 anos.
Seis dias depois, faleceu.

Era muito decidida, sempre foi.
Decidida a ir onde queria, quando queria:
um ser muito mais vasto do que
a sua própria matéria.



Quando a vi pela primeira vez,
estava numa caixa na Rua das
Montras, Caldas da Rainha no
dia 25 de abril de 2007.
Tive a certeza de que tinha de ser ela.
pela infância fora por toda a minha
adolescência e por uns quantos anos
da minha adultez, foi ela a minha
"cãopanheira".



Abracei a meggy
pela primeira vez
tinha ela quatro meses.

Vi a vida dela diante
dos meus olhos,
todo o seu crescimento,
de bebé a idosa.



Tinha um espírito indomável.
Talvez tenha sido ela a domesticar-me.
Não sei exatamente o que a meggy
aprendeu comigo.

Sei que lhe ensinei, com
rigor e disciplina, o "senta",
o "deita" e o "não mexe".

É difícil perceber como era tão sábia, já sabia coisas que ainda estou a tentar assimilar: sabia ocupar espaço sem vergonha, sabia que a liberdade é o que de mais valioso temos, sabia que se quisesse algo com muita vontade, eventualmente iria obtê-lo.

Era tão "humana", o seu instinto animal existia apenas nas coisas primitivas. A sua filosofia de vida e o seu compromisso com a liberdade fariam dela, se falasse a língua dos humanos, a melhor coach motivacional do mundo.

A meggy era persuasiva. Tudo o que fazia era muito eficiente e praticado de forma constante.



Todas as formas de abrir
o caixote do lixo.

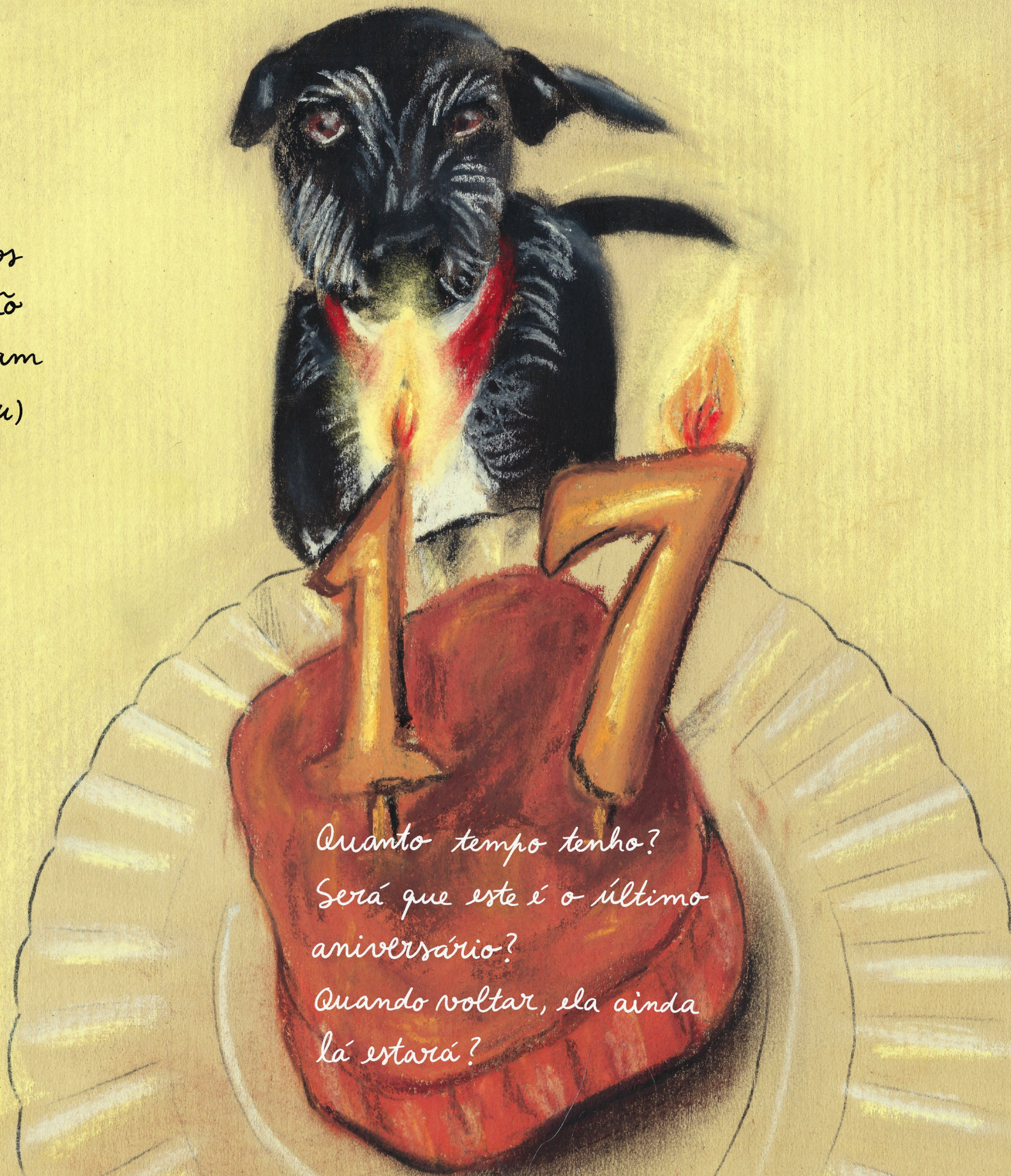
Todas as maneiras de roubar
o que estava em cima da mesa.

Todas as rotas e modos de fuga.

Todas as táticas de sedução.



Quando um cão atinge marcos
na sua sobrevivência (que são
um alívio, porque nos lembram
que a morte ainda não o levou)
no meio da alegria surgem
medos silenciosos,
perguntas persistentes.



O medo de desviar o olhar.

O som da ampulheta acaba.

O vazio que fica depois
da perda é estranho.

A vida não pausa, embora
pareça ter acabado.

O luto é avassalador
e chega quando lhe apetece.



Engana. Mente.
Esmiuça toda a dor.

Provoca o choro
desenvergonhadamente.

Faz-nos viver num perpétuo
estado de recordação.



Tiram-te o fôlego. Quando
recuperas, fica sempre
um trago amargo
da nova realidade,
tão estrangeira,
parece uma queda

Todos os espaços
são apertados.

Nada é interessante.
A vida é lenta.

As memórias surgem
como bicadas.

Reaprende-se a estar.
Aprende-se o que é não estar,
o não estar com a meggy.

O nunca mais poder estar
com a meggy.

A morte está tão ligada
ao arrependimento
e à culpa, o constante "e se?".
Mas é mais sobre quem fica
do que sobre quem partiu.



Aprende-se a viver com a solidão
com a culpa, com as memórias
e com um imenso vazio.

Já não basta esperar,
porque já passou.

E agora?

Será a morte
a libertação
do amor?

meggy!

meggy!

meggy!

meggy!

O bardo é o intervalo entre
a morte e o que vem a seguir.
Dura 49 dias.
Durante esse tempo, não percebemos
que estamos mortos e continuamos
a fazer o que fazíamos antes,
a procurar o que perdemos.

A mente inundada
de recordações.

A mente dissolve-se e a energia
começa a tranformar-se
noutra forma de vida.
Um despertar para este
ou para outro mundo.

Assume-se uma outra forma,
sem corpo.

As cidades, as montanhas,
as árvores: não estão lá.

Como sonhos feitos de nada.

Coisas que amamos em vida
movem-se em velocidades
distintas.
Repetem-se.
Desaparecem.



A fúria tornada em libertação.

A terra em água.

A água em fogo.

O fogo em ar.

O ar em consciência.





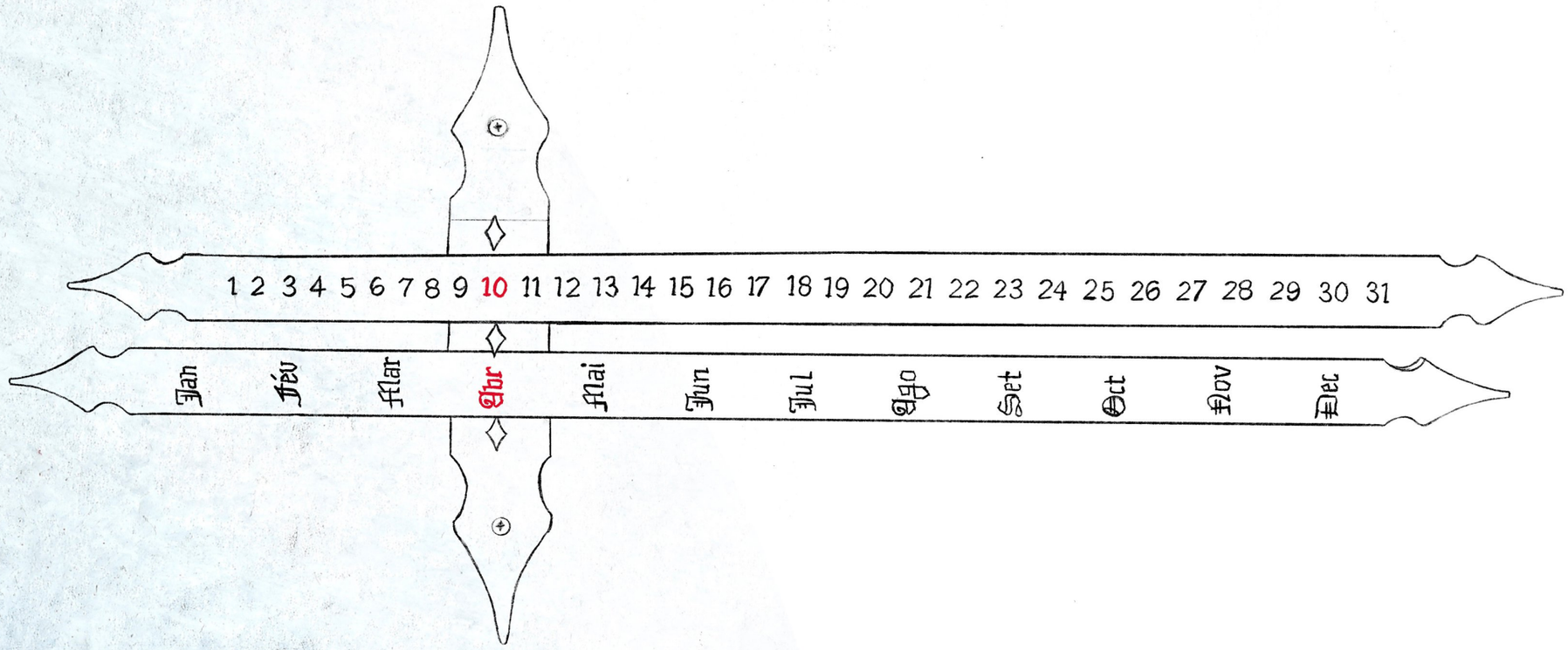
Abandona o apego
daquilo que deixaste.

Tudo o que sabias sobre o tempo:

Repete-se.

Esvai-se.

Não tenhas medo.



Eu amo-te, meggy.

Para todo o sempre.





Anexo C – *Protótipo 3*


Meggy.
Beatriz Machado







Meggy.

Beatriz Machado



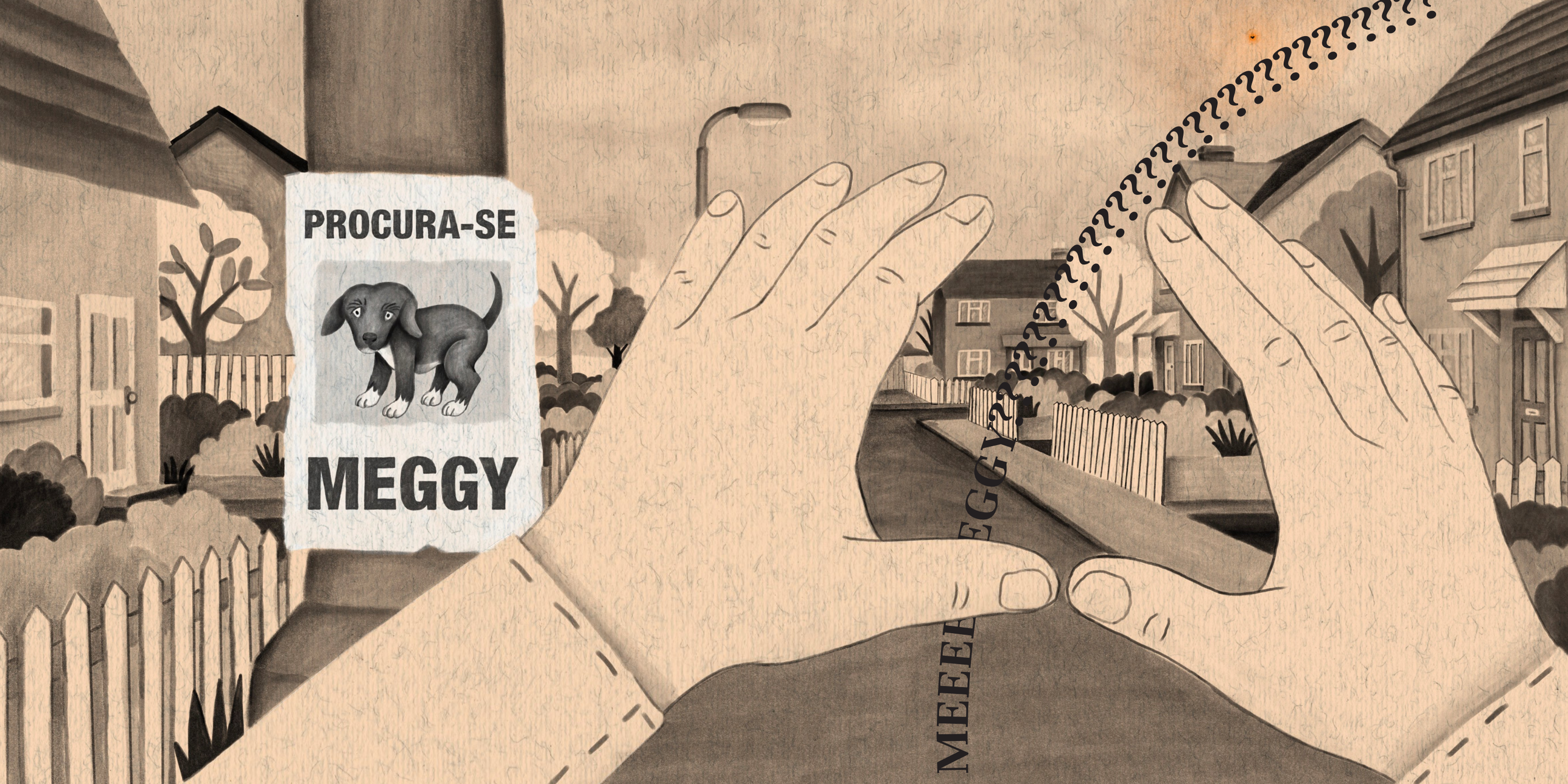
Meggy.




MEGGY !!!!??

Meggy...

MEEEEEEEGYYYYYYYYYYYYYYYY!


PROCURA-SE
MEGGY
MEEEGGY??????????????????

Meeee


Meggy!


Meeeeeeeggy


...Meggy?

Vi a sua vida toda
diante dos meus olhos.

Todas as Beatrizes de que
me lembro, tinham a Meggy.

Eu sou a primeira que a recorda.

Eu amo-te Meggy.
Para todo o sempre.









BEATRIZ MACHADO
ESAD.CR
Abril 2026