VISTA
REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Narrativas Visuais: arte participativa com mulheres e jovens vítimas de violência

Raquel Felgueiras; Angélica Lima Cruz; Rita Lopez & Maria José Magalhães

Resumo:
Este artigo descreve e analisa os resultados de um processo de arte participativa sobre a intervenção em mulheres e jovens vítimas de violência, no contexto do projeto transnacional *Cultural Encounters in Interventions Against Violence* (CEINAV). Através da construção de narrativas visuais, pretendeu-se dar espaço às/aos participantes para refletirem de forma visual e simbólica sobre a intervenção que encontraram quando procuraram ajuda, levantando questões ao nível das emoções e sentimentos que preencheram esse processo, assim como evidenciar os aspetos em que a intervenção foi, ou não, ao encontro das suas necessidades de proteção, segurança, reconhecimento e justiça. Metodologicamente, recorremos a uma abordagem de análise crítica visual em articulação com a micro-etnografia visual.

Palavras chave: narrativas visuais; violência; intervenção; mulheres; jovens.

Abstract:
This study is part of the international research project *Cultural Encounters in Intervention Against Violence* (CEINAV). This article presents the analysis of the results of a participatory art project during which women and youngsters created visual narratives about the intervention process they received as victims of violence. The creation of visual narratives provided a space for the participants to reflect about their intervention processes through visual and symbolic lenses. The project also allowed the participants to explore their emotions and feelings and highlighted the instances in which the intervention process did not meet their needs for protection, security, recognition and justice. In terms of method, we used a critical visual analysis approach combined with visual micro-ethnography.

Keywords: visual narratives; violence; intervention; women; youngsters.

Introdução

O Projeto *Cultural Encounters in Interventions Against Violence* (CEINAV) assenta numa abordagem dual relativa aos encontros culturais no que se refere às questões da ética, justiça e cidadania, através da incidência na proteção dos direitos fundamentais das mulheres e das crianças.

Atualmente, entidades e agências internacionais e nacionais consensualizaram o dever do Estado de proteção das vítimas de violência na esfera privada, tanto das relações de intimidade, no caso de adultos/as, como nas relações familiares, no caso de crianças e jovens. Para este consenso internacional, muito contribuíram os movimentos sociais, sobretudo feministas, e a investigação realizada dando a conhecer os processos de vitimização, os contextos e as suas consequências para as vítimas[1]. As graves consequências, tanto humanas como sociais (e até económicas) destas formas de violência justificam, por si só, a necessidade de investimento dos Estados na sua erradicação. Neste sentido, diversas Convenções têm sido assinadas e ratificadas, tanto no âmbito das Nações Unidas, como da União Europeia, que obrigaram os Estados a tomar medidas no sentido da proteção e ressarcimento das vítimas e responsabilização de ofensores[2].

As devastadoras consequências humanas, sociais e económicas da violência nos contextos familiares e de intimidade têm sido amplamente reportadas quer por estudos quer por relatórios nacionais e internacionais. No campo da violência doméstica contra mulheres, Lenore Waker (1989; 1991; 2009) foi uma das investigadoras pioneiras no aprofundamento e sistematização das consequências nas vidas das mulheres. Igualmente, diversos estudos têm evidenciado as causas e consequências a curto e longo prazo do abuso e negligência contra crianças (Chiccetti & Carlson, 1989; Currie & Widom, 2010; Katz, 2013). Em Portugal, estas duas formas de violência têm sido também reportadas e estudadas. Entre outros, podemos referir, para a violência contra as mulheres, os estudos de prevalência de Manuel Lisboa e colegas (Lisboa et al., 2003; Lisboa et al., 2006) que indicam que uma em cada três mulheres em Portugal foram ou são vítimas de violência. Já no que diz respeito à incidência do problema, o Relatório

[1] Neste campo, existe já um amplo corpo de investigação, produzida em diversas áreas do saber, desde a psicologia, antropologia, sociologia, direito, educação, estudos culturais, entre outras (ver Magalhães et al 2012).

[2] Veja-se entre outras, a Convenção dos Direitos das Crianças, a Plataforma de Pequim e, mais recentemente, a Convenção de Istambul.

Anual de Segurança Interna (2015) indica para esse ano 26141 participações[3], menos do que nos anos anteriores que rondaram as 30 mil participações. Para as crianças, o Relatório CASA (2012) reporta para esse ano 11147 crianças e jovens institucionalizados e o Relatório Anual da Comissão Nacional de Proteção das Crianças e Jovens em Risco (CNPCJR 2015) relata, para o ano de 2014, o número de 73019 processos acompanhados pelas Comissões a nível nacional e 36893 medidas aplicadas em razão dos maus tratos e negligência contra crianças. Estudos e relatórios nacionais e internacionais têm impulsionado políticas legislativas e sociais de proteção às vítimas, ressarcimento e apoio para os processos de saída da violência (ver, por exemplo, em termos europeus Kelly, Hagemann-White, Meysen & Römkens, 2011; Hagemann-White, Kelly & Römkens, 2010). No seguimento das diretivas e convenções internacionais, Portugal tem vindo a estabelecer legislação e políticas sociais para combater a violência doméstica contra as mulheres[4] e os maus tratos e negligência contra crianças.

As/os investigadores/as do Projeto CEINAV, cujo trabalho preparatório foi iniciado em 2011, e o trabalho de campo em 2013 até à presente data, decidiram ir mais além das investigações existentes, para estudar comparativamente em quatro países europeus - Alemanha, Portugal, Eslovénia e Reino Unido - os sistemas de intervenção, procurando as premissas culturais que possam contribuir para compreender a distância entre o que está estabelecido nas leis e nos documentos oficiais e a efetivação dos direitos das vítimas, nomeadamente daquelas pertencentes a grupos sociais subalternizados em razão da "raça"/etnia, idade ou migração.

Existe alguma investigação sobre os percursos de saída da violência e sobre avaliação dos sistemas de intervenção. No Reino Unido, para a violência doméstica contra mulheres, a investigação recente de Kelly, Sharp e Klein (2014) mostra que os percursos de saída são muito longos, por vezes, vários anos, em que o abuso após a saída continua em 90% dos casos, as mulheres continuam a enfrentar a manipulação das agências estatutárias por parte dos perpetradores, e as instituições de apoio não parecem corresponder às necessidades das vítimas, constituindo-se, antes, como barreiras estruturais. Já a investigação de Baker et al. (2003) tinha evidenciado, para os EUA, que a saída da violência doméstica se apresentava com diversas barreiras estruturais, constituindo um fator de agravamento do número de mulheres sem-abrigo. Também para Portugal, o *Projeto Amor, Medo e Poder* (ver Magalhães et al., 2012) mostrou que o sistema de intervenção não é consistente, dependendo das instituições,

[3] De notar que a Administração Interna apenas reporta uma vítima por participação ("a principal" RASI 2015: 49), mesmo que a situação envolva outras vítimas.

[4] Para uma visão geral do sistema legal e de intervenção em Portugal no campo da violência doméstica contras a mulheres, ver Rodriguez-Castro, Alonso e Magalhães (2016).

da sua filosofia de intervenção[5] e dos locais, e, mesmo dentro das instituições, depende também dos profissionais que atendem as vítimas.

No campo dos maus tratos e negligência contra as crianças, o corpo de estudos existentes é mais disperso e fragmentado. Para Portugal, o mais importante é o estudo diagnostico coordenado por Anália Torres (2008) e não existem estudos longitudinais abrangentes que caracterizem os processos de saída da violência por parte de jovens que sofreram violência ou negligência na infância, sobretudo em que as vozes das/os jovens sejam centrais.

Foi esta inconsistência entre orientações legais e de política social que moveu as/os investigadores/as do CEINAV a tentar compreender em profundidade as razões socioculturais, isto é, as premissas culturais, que estão na base da sua não efetivação. Neste sentido, o CEINAV concentrou a sua pesquisa na intervenção - quer do ponto de vista dos profissionais, quer a partir das perspetivas das vítimas. Do ponto de vista metodológico, o CEINAV alicerçou-se numa matriz complexa, envolvendo grupos de discussão focalizada com profissionais, entrevistas a especialistas, entrevistas a sobreviventes, elaboração de narrativas de intervenção, e arte participativa. Esta matriz epistemo-metodológica da investigação realizada é demasiado extensa para apresentar num artigo, pelo que, para efeitos desta análise, o foco centra-se na vertente criativa que constituiu parte integrante do CEINAV.

Assim, um dos objetivos da investigação deste Projeto transnacional respeitante às vozes das/os sobreviventes/vítimas consistiu na realização de depoimentos de vítimas/sobreviventes de violência, na primeira pessoa, sobre a forma como foi conduzida a intervenção de que foram alvo. Além destas narrativas de intervenção, estava prevista a realização de um processo de arte participativa com os/as mesmos/as participantes. Este artigo apresenta e analisa os resultados da vertente artística deste projeto de investigação.

Sendo o nosso objetivo estudar o processo de intervenção em mulheres e jovens que experienciaram violência nas suas vidas, tendo presente a afirmação de McGuigan, citado por Sara Pink (2005:12), segundo o qual os estudos culturais são interdisciplinares e não têm uma tradição metodológica particular, decidimos dar espaço aos/às participantes para refletirem de forma visual e simbólica, sobre a intervenção de que foram alvo, recorrendo também à produção de narrativas visuais. Tendo ainda em conta a afirmação de Pink (2005:17), na qual ela refere que os métodos visuais não são puramente visuais, nem podem ser usados independentemente de outros métodos,

[5] Para as casas de abrigo para vítimas de violência em Portugal, ver, por exemplo, Magalhães, Morais & Rodriguez-Castro (2011).

também nós recorremos a comentários verbais sobre as narrativas, através de diálogos informais com as/os respetivas/os autores. No seguimento desta perspetiva, foi ainda selecionado o método intitulado por Wolcoott, em Bryman (2008: 403), de "micro-etnográfico" visual apoiado por uma abordagem biográfica.

Neste artigo abordamos, em primeiro lugar, as questões metodológicas, seguidamente, descrevemos as etapas do projeto criativo *Narrativas Visuais*, passando depois a apresentar a análise e interpretação dos resultados e, finalmente, as conclusões.

1. Razão da escolha do método de investigação

Quando o foco da investigação são seres humanos esquecidos do discurso hegemónico, os testemunhos visuais e orais oferecem muitas vezes a possibilidade de comunicar através das suas imagens e vozes sobre as suas vidas e experiências. Não admira que os métodos orais e visuais tenham passado a fazer parte de um dos principais procedimentos para combater a invisibilidade das minorias culturais e sociais, uma vez que facilitam o acesso às subjetividades e experiências invisibilizadas.

Se no método quantitativo os respetivos "números" são a base da investigação: técnicas de recolha, apresentação e análise de dados, permitindo a sua quantificação e o seu tratamento através de métodos estatísticos; a pesquisa qualitativa tem em conta a subjetividade como elemento da investigação, uma vez que tem por finalidade a compreensão de uma realidade social através da sua interpretação e análise pelos próprios participantes (Bryman, 2008). Segundo Marcus Banks (2001), a Antropologia visual é uma sub-disciplina da Antropologia, na qual o/a investigador/a interpreta o significado dos símbolos e artefactos culturais, produzindo conhecimento a partir de imagens. No entanto, os métodos visuais são apenas uma etapa ao longo de um caminho e não um fim em si mesmo.

Com esta metodologia, pretendemos fazer uma investigação em que as pessoas, através de informações visuais e verbais, fizessem parte da investigação. Ao investigar com pessoas, e não somente sobre as pessoas, como expõe Pink (2005: 23), aumenta-se a consciência destas e permite-se, talvez pela primeira vez, que possam refletir sobre as suas atitudes e posições perante a temática da investigação. Trata-se de um método de "colaborativo", desenvolvido na "nova etnografia" e no pensamento pós-moderno, em que o/a investigador/a e os/as informantes assumem o trabalho em conjunto para a produção de imagens visuais e de tipos de conhecimento específicos através de entrevistas e de procedimentos tecnológicos (Pink, 2005: 40).

Na vertente criativa do projeto CEINAV, recorremos à micro-etnografia porque permite descrever e interpretar uma pequena parte do quotidiano de um contexto social e cultural específico, ou de uma atividade específica, dando ênfase aos comportamentos

humanos, não pretendendo a generalização de um sistema cultural global, como afirma Mary Stokrocki (1991). A fonte principal da micro-etnografia é o registo visual e/ou auditivo, cuja transcrição e análise são o suporte para a descrição de "como" e não somente "o que" acontece nas situações particulares do dia-a-dia. Deste modo, esta estratégia de investigação foi escolhida por não se limitar a descrever factos, acontecimentos ou histórias, mas por tentar analisar a interação que existe entre eles, bem como a sua importância no contexto.

As imagens não são mais ou menos subjetivas ou objetivas do que as palavras ou os números que os/as investigadores/as usam nas suas pesquisas. Como Pink (2005: 20) afirmou, a "realidade é subjetiva e só é conhecida pela experiência dos indivíduos". A relação entre a subjetividade do investigador/a e a subjetividade do/a informante produz uma versão negociada da realidade – a intersubjetividade, que permitirá uma aproximação da perceção dos mundos que nos são estranhos. O objetivo da investigação não é a exposição do olhar do/a investigador/a, mas a exposição do olhar "do outro", tendo a consciência da interação dos diferentes participantes e as possíveis influências. Não existe um só olhar, mas múltiplos, em que imagens e palavras têm significados diferentes, e em que o papel do/a investigador/a é o da exposição e análise dos diferentes significados. As imagens e as palavras são feitas e usadas de diferentes modos, por diferentes pessoas, por diferentes razões, e estes "fazeres" e usos são cruciais para compreender o significado que elas transportam como contentores de vida. Por se tratar de uma metodologia qualitativa, o saber será construído com valores de quem observa (investigador/a) e de quem é investigado/a (participante), o que abre um espaço à diversidade de leituras do mundo, uma vez que o propósito da investigação etnográfica é entender o ponto de vista dos participantes e a sua relação com a vida, para se compreender a sua visão do seu mundo (Spradley,1979: 3). Esta perspetiva leva-nos a compreender o papel do investigador/a etnográfico que, segundo o mesmo autor, "aprende com as pessoas", procurando entender os significados de um contexto cultural específico.

Segundo Scott (1998:58) "ver é a origem do saber. Escrever é reprodução, transmissão - comunicação do conhecimento adquirido através da experiência (visual, visceral)"[6]. Neste sentido, tentamos interligar a comunicação visual com a verbal, através de uma observação próxima e de um ouvir atento destas vítimas/sobreviventes de violência, sustentada num bom relacionamento entre investigadoras e participantes, condição importante sobre a qual assenta a validade do trabalho de campo (Oakley, 1997). Ao mesmo tempo, sinalizamos a consciência do facto de estarmos ligadas a um projeto

[6] Tradução das autoras.

internacional que conferiu, aos olhos das entrevistadas/os deste estudo, uma credibilidade acrescida. Tal como Daphne Patai (1991) refere, também nós nos sentimos envolvidas por uma espécie de aura protetora, e embora tentássemos o mais possível aproximarmo-nos das entrevistadas/os, estávamos conscientes das assimetrias da interação. As linguagens usadas (verbal e visual) no produto final desta investigação foram sempre compostas pelos códigos dos diferentes agentes da investigação (participantes e investigadoras), evitando uma distorção dos pontos de vista (dos significados) dos/as participantes e usando preferencialmente a linguagem destes, tendo presente a afirmação de Franz Boas citado por Spradley (1979: 24), "se o nosso objetivo é a compreensão dos pensamentos das pessoas, toda a análise da experiência deve estar baseada nos seus conceitos e não nos nossos"[7].

Também Ruth Behar (1995) sublinha a importância de ler símbolos, como investidos de significados pelos atores sociais, e no modo como eles incidem sobre a vida, a moldam e a transformam em objeto. Existe, por vezes, em antropologia, uma tendência em sublinhar a "coisidade" (*thingness*) (Behar, 1995: 150) ou objetividade das formas sociais, relacionada com o facto de serem construídas através do afastamento por parte do/a autor/a, na sua construção. Na opinião de Sherry Ortner (1984), a abordagem biográfica permite ver como um ator social faz história culturalmente significativa, e como a história é produzida nas reflexões retrospetivas do narrador em ação, além de nos permitir conhecer também o mapa subjetivo da experiência, o resultado de uma cultura e o sistema social muitas vezes obscurecido numa narrativa tipificada.

2. Narrativas Visuais: desenvolvimento do processo criativo

O projeto criativo centrou-se no conceito de narrativa visual como forma de expressão e comunicação. Narrar vem do latim *narrare* e tem como definição: contar, descrever, dizer, comunicar alguma coisa a alguém, seja oralmente, por escrito, por imagens ou através de conjugações destas três linguagens. Cada ato de linguagem, escrito, falado ou visual, contém em si uma indicação sobre a posição do/a autor/a dentro de uma estrutura social numa dada cultura. Para além disso, permite ao/à narrador/a a materialização de experiências vividas, incluindo as emoções associadas a esses eventos. O que o narrador/a conta "é 'realidade', se não 'realidade' de factos *objectivos* das suas vidas, pelo menos 'realidade das suas subjectividades'" (Magalhães, 2005: 291). As narrativas visuais, ao fazerem uso de diversos recursos (imagem, texto escrito) e recorrendo frequentemente a significados e memórias precedentes, materializam e expressam perceções subjetivas dos/as narradores/as, neste caso, sobre as suas

[7] Tradução das autoras.

experiências e vivências como vítimas/sobreviventes de violência de entrada e passagem por um processo de intervenção, após ou durante a experiência de violência. A evocação da memória tem um papel fundamental na abordagem biográfica, uma vez que é fonte de recordações que, ativadas pela narração, desenrolam vivências e práticas decorridas no quotidiano, permitindo reconstruir o passado e explicar como o viveram, sentiram e agiram. O recurso à narrativa biográfica, enquanto reconstrução do passado, ajudou certos grupos minoritários a tornar mais visível o seu papel na sociedade, até agora pouco claro, e mostra como invocar o passado confere identidade e continuidade às suas vidas (Cruz, 2009). Permite lembrar e também esquecer. "Memória e narração entram no centro de qualquer reflexão sobre histórias de vida e narrativas biográficas, assim como a relação, mediada pela escrita, da identidade do *self* com a estrutura social e a mudança social." (Magalhães, 2012: 30). Neste nosso estudo, recorremos a um cruzamento entre o método biográfico e a micro-etnográfia visual.

A antropóloga Francoise Zonabend (1991: 179) mostra-nos que as reservas e estruturas da memória individual têm por base um património coletivo: a família, corporificada e transmitida pela genealogia que constitui uma matriz de referência e de recurso para a localização pessoal. Antes de sermos "nós", somos filhos ou filhas de alguém, nascemos numa família e somos marcados/as por um nome de família. Desde logo, a memória do indivíduo é construída através desta inscrição numa "genealogia". O objetivo de uma narrativa é reconstruir o enquadramento social de cada indivíduo, tendo presente que as suas vidas fazem parte de um conjunto de histórias de vida que estão interligadas e situadas, não num espaço-tempo abstrato, mas num espaço-tempo concreto.

Se a memória ajuda a recordar, a linguagem, neste caso visual e verbal, ajuda a comunicar essas recordações. A linguagem, mais do que um processo de comunicação da realidade, é a ferramenta de construção da realidade e dá forma à representação que cada um tem de si mesmo, afetando a descoberta e a descrição etnográfica (Etter-Lewis, 1991: 9). É também através da linguagem que questionamos o/a participante, e que ele/a levanta questões de linguagem, uma vez que ela está presente em todas as etapas da investigação etnográfica; desde a recolha e registo de informação até à análise da mesma, o/a investigador/a está constantemente a fazer ligações entre duas linguagens: a sua e a dos/as participantes.

2.1. Enquadramento metodológico e preocupações éticas

O desenho da investigação na vertente criativa, foi elaborado em conjunto por toda a equipa do CEINAV, negociado através das diferentes disciplinas e tradições

académicas dos 4 países envolvidos, estabelecido com base em orientações acordadas por todas/os as/os investigadores/as. Seguidamente, foi submetido à Comissão de Ética da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto e as questões de autoria e de confidencialidade e anonimato relativas ao processo criativo foram avaliadas pelo gabinete jurídico da Reitoria da universidade, além de que se tiveram em conta os princípios da Diretiva Europeia sobre direitos de autor.

O contacto com mulheres sobreviventes de violência doméstica e jovens sobreviventes de maus tratos e negligência na infância foi providenciado pelas associações parceiras e instituições que participaram na investigação, na vertente com os profissionais. Aos/Às profissionais destas instituições foi solicitada a possibilidade de contactar pessoas que estivessem ainda no processo de intervenção, mas já não em situação de crise, se possível de minorias étnicas ou grupos sociais mais desprivilegiados e que estivessem dispostas a contar as suas experiências no processo de intervenção, para que a entrevista não trouxesse de maneira nenhuma qualquer dano para a pessoa.

Foram realizadas 10 entrevistas a mulheres que experienciaram violência doméstica, e nove a jovens com 18 anos ou mais, que, por razões diversas, entraram no sistema de intervenção e se encontravam institucionalizados[8]. Todas/os os/as entrevistadas/os estavam no processo de intervenção, sendo que os jovens estavam, à data das entrevistas, ainda a viver nas instituições de acolhimento, embora já em processos de transição para a autonomização (saída da instituição). A grande maioria das entrevistas foi realizada nas instituições que as/os estavam a apoiar.

A todos/as as/os entrevistados/as foi explicado pormenorizadamente em que consistia o projeto CEINAV, foi-lhes garantido que a confidencialidade e o anonimato seriam assegurados em todas as fases da investigação, que poderiam abandonar a participação na pesquisa a qualquer momento em que o desejassem e que nada seria feito (mostrado ou divulgado) com as suas narrativas nem com os seus trabalhos sem a sua permissão. Foi ainda perguntado se estariam dispostos/as a participar em *workshops* criativos que se realizariam após a compleição das narrativas de intervenção.

Seguidamente, as entrevistas foram transcritas com a maior fidelidade possível ao texto oral, apesar da necessidade de algumas adaptações à escrita, para se manter o

[8] Das 10 mulheres, três imigraram para Portugal de países da América Latina, incluindo uma brasileira, uma imigrou de um país de Leste, uma imigrou de um país árabe do Norte de África, cinco são portuguesas, entre as quais uma mulher Roma, e duas idosas (com mais de 65 anos). No respeitante aos jovens, foram entrevistadas/os nove jovens, sete do sexo masculino e dois do sexo feminino, com idades compreendidas entre os 18 e os 21 anos. As jovens são portuguesas, e, entre os jovens, três são portugueses e dois imigraram de países africanos antigas colónias portuguesas, e aguardam há longos anos a cidadania portuguesa.

significado da mensagem que a pessoa estava a transmitir. A partir das transcrições, foram elaboradas narrativas de intervenção (focando o menos possível nas narrativas de violência), num processo de coconstrução textual (Ferrarotti, 1983) cujo produto final se mostrou à/ao participante, nos casos em que foi possível[9].

Relativamente às questões éticas, para toda a recolha visual ou auditiva, foi pedido o consentimento por escrito. Todos os dados foram tratados de modo a manter a confidencialidade e o anonimato das pessoas e das instituições e, por esse mesmo motivo, foram eliminadas expressões, alguns relatos e espaços que pudessem identificar os/as participantes. Qualquer referência aos/às participantes, quer no texto quer nas imagens, é feita através de pseudónimos escolhidos pelas/os participantes: Maria, Joana, Susana, Aseret e Moak.

Esta vertente da investigação do projeto CEINAV tinha como objetivo dar às vítimas/sobreviventes a possibilidade de se expressarem e partilharem as suas visões relativamente à intervenção de que foram alvo, através de um processo de arte participativa. Quando trabalhamos com vítimas/sobreviventes de violência, questões como confidencialidade e anonimato são uma preocupação constante, e fator determinante no desenvolvimento do projeto e das atividades.

Foi muito discutido entre as investigadoras do projeto se seria adequado agrupar mulheres vítimas de violência doméstica e jovens vítimas de maus tratos e negligência no mesmo *workshop*. Foi amplamente debatido o risco de revitimização em ambos os grupos. Pelas entrevistas já realizadas, eram evidentes algumas das diferenças entre as mulheres, com uma clara noção de que foram vítimas de violência, e os jovens, que preferiam não falar da violência, atribuindo fatores de dificuldades económicas como motivo para a sua institucionalização. Este tópico foi ainda discutido, tendo ficado acordado que o processo criativo se centraria nas narrativas de intervenção, e não nas narrativas de violência, evitando assim sentimentos de revitimização e desconforto entre os/as participantes. A interação entre mulheres e jovens acabou por funcionar muito bem, criando um ambiente de partilha e boa disposição durante os *workshops*.

É ainda de salientar a participação prolongada no terreno por parte de todas as investigadoras. Toda a equipa trabalhou na coconstrução das narrativas de intervenção, incluindo a artista-investigadora, permitindo uma familiarização com as histórias de intervenção de todos/as os/as participantes.

2.2. Etapas do processo narrativas visuais

[9] Parte das/os entrevistados/as tinham saído, entretanto, dos processos de intervenção. No caso das mulheres, algumas encontraram nova casa e emprego, ou tiveram de fugir (no caso de uma, por estar em perigo de ser encontrada pelo agressor) e a maioria das/os jovens tinha saído da instituição onde estava.

A vertente criativa do CEINAV tinha como objetivo a construção de narrativas visuais sobre os sentimentos ocorridos durante o processo de intervenção. Para tal, as atividades foram estruturadas em três fases: distribuição do *Kit Criativo*, realização de uma narrativa visual em regime de *workshop*, e, por último, análise e interpretação de imagens por parte das investigadoras do CEINAV.

Como foi anteriormente referido, tinham já sido realizadas, no âmbito da investigação do CEINAV, uma série de entrevistas dialógicas a mulheres e jovens que tinham experienciado violência ou negligência, com vista à elaboração de histórias de intervenção. No final de cada entrevista, foi colocada a questão se estariam disponíveis para participar também num processo criativo, ao que a maioria respondeu de forma positiva. Decidimos, por isso, numa primeira fase, contactar telefonicamente todas as pessoas entrevistadas para as convidar a participar no processo criativo. Pretendíamos formar dois grupos heterogéneos que englobassem mulheres de diferentes idades e *backgrounds* culturais, assim como jovens rapazes e raparigas.

Após o contacto telefónico, e de acordo com a disponibilidade demonstrada pelos/as entrevistados/as, foram marcados encontros individuais durante os quais foi apresentado o *Kit Criativo*. Estes encontros serviram também para falar um pouco sobre as atividades que se iriam desenvolver, para apresentar a pessoa responsável pela orientação do *workshops* e confirmar a presença dos/as participantes. Neste processo, não foi possível contactar todas/os as/os entrevistadas/os (pelos motivos atrás enunciados), e por isso, não foi possível contar com a participação de todas/os as/os entrevistadas/os.

O *Kit Criativo* era composto por uma máquina fotográfica descartável, um caderno A6, um marcador, um lápis e instruções de uso. Este material foi fornecido aos/às participantes cerca de um mês antes da data dos *workshops*. Foi pedido que, durante aproximadamente duas semanas, os/as participantes registassem imagens fotográficas simbolicamente relacionadas com momentos ou aspetos mais relevantes da intervenção, tendo atenção para não fotografar instituições, locais ou pessoas que os/as pudessem identificar. Isto porque, quando optámos pelo uso da fotografia tivemos consciência de algumas das suas limitações. Os/as participantes não se poderiam fotografar, nem mesmo pessoas que lhes fossem próximas, ou até a casa/rua onde vivem atualmente. Qualquer um destes indícios poderia pôr em causa a sua segurança. O nosso intuito não era o de registarem o seu dia-a-dia ou as instituições com as quais contactam. O que nos interessava era a expressão visual de uma narrativa de sentimentos e, para isso, tentámos alargar o espectro de ação das/os participantes fornecendo-lhes diferentes tipos de ferramentas de registo visual. Como afirmam Wang e Burris (1997: 372), a máquina fotográfica é à partida facilmente manuseada por

praticamente qualquer pessoa. No CEINAV, a utilização da fotografia constituiu um recurso complementar nos *workshops* criativos. A *photovoice* tem inerentes os princípios da investigação-ação cujo objetivo principal e *direto* é a mudança social. A própria Caroline Wang escreve que a "photovoice incorpora os princípios de mudança da comunidade identificados por Checkoway (1990) no que concerne à participação de cidadãos e cidadãs, ação social e defesa pública, e é bem adequada para a participação de jovens"[10] (Wang 2006: 156). Embora a mudança social esteja no horizonte do Projeto CEINAV, não constitui objetivo direto. O CEINAV propõe-se conhecer aprofundadamente os sistemas de intervenção contra a violência, compreendendo em que pontos nodais se situam as dificuldades e obstáculos na efetivação dos direitos das vítimas, particularmente de grupos minoritários e subalternos, quando entram nos sistemas de apoio. A investigação que se perspetiva pretende-se que venha a ser útil para a mudança social, todavia a ação social e a advocacia não foram *per se* parte integrante do Projeto. O CEINAV incluiu uma dimensão participativa na investigação, no entanto, não em todas as fases do processo investigativo, como é de jus numa investigação-ação.

As fotografias tiveram um papel mais próximo da *photo-elicitation* se tivermos em conta que seguimos algumas das etapas essenciais deste método de investigação descritas por Gillian Rose (2008): entrevistas iniciais com os/as participantes que não abordam questões fotográficas, posterior entrega de máquinas fotográficas aos participantes e algumas orientações sobre o que fotografar, revelação das imagens e entrevista para discussão das imagens. No caso da vertente criativa do CEINAV, esta conversa sobre as fotografias reveladas ocorreu no início dos *workshops* e os/as participantes tiveram liberdade para falar de todas ou apenas algumas das suas fotografias.

O intuito do processo criativo do CEINAV era dar voz às mulheres e jovens que experienciaram violência ou negligência, através da expressão visual, não estando os/as participantes limitados/as ao uso da fotografia. É um processo a que poderemos chamar *visualvoice* no sentido em que os/as participantes recorrem a variados meios visuais de expressão. Alguns trabalhos realizados nos *workshops* não utilizam qualquer fotografia. Para a investigação do CEINAV, a fotografia comporta ainda o risco de identificação dos/as participantes e, por este mesmo motivo, não se pretendia que processo criativo fosse uma representação do dia-a-dia destas pessoas com incidência em imagens do real. O nosso objetivo era a expressão de sentimentos através de imagens visuais. É importante referir que, quando pretendemos representar sentimentos através de imagens, a fotografia, intrinsecamente ligada à captura de imagens do mundo

[10] Tradução das editoras.

visível e palpável, pode ser limitativa. Compreendemos facilmente esta limitação quando um/a participante escolhe desenhar um labirinto, um vulcão ou uma figura humana com asas, para representar os seus sentimentos. Neste caso, a fotografia não era a ferramenta mais adequada para visualizar as suas ideias e sentimentos. A fotografia era para nós um fator de "desbloqueio" na representação aquando a construção de narrativas visuais.

As máquinas fotográficas distribuídas eram analógicas, não havendo por isso a possibilidade de verificar a qualidade para impressão da imagem registada, nem de apagar qualquer registo. Por este motivo, foi sugerido que o/a participante tomasse algumas notas no seu caderno para, na eventualidade de não conseguir capturar todas as imagens que pretendia, ter um registo do que achou importante naquele momento. Este registo era suposto ser individual e privado e foi expressamente dito aos/às participantes que não tinham de partilhar o que escreveram. Foi ainda referido que não se deviam preocupar com o aspeto estético das imagens e que estas funcionariam como meio para documentar as suas ideias. Com isto, procurou-se aliviar a "responsabilidade artística", para que muitos/as participantes não se sentissem intimidados/as com a produção de registos visuais alegando "falta de jeito". Tendo ainda em mente este constrangimento, optou-se em todos os momentos por referir este processo como "criativo" e não como "artístico".

Por sua vez, o caderno deveria funcionar em primeira instância como diário de bordo, um local onde o/a participante podia escrever pensamentos, desenhar e rabiscar ideias, tomar nota de tudo aquilo que não pudesse ser registado pela fotografia. Este caderno tinha um caráter muito pessoal e, por isso mesmo, não foi pedido em momento algum, que o/a participante partilhasse o seu conteúdo. O caderno foi mais um instrumento de reflexão individual e não um produto do processo criativo. Cada participante tinha a liberdade de escolher se havia algum registo no seu caderno que quisesse partilhar com as investigadoras ou o restante grupo. O kit criativo continha ainda instruções de uso. Estas foram pensadas não só para explicar o tema a abordar, mas também para relembrar aos/às participantes algumas questões éticas e de privacidade, a ter em conta na escolha dos elementos a fotografar.

Cerca de 10 dias depois da sua distribuição, os Kits Criativos foram recolhidos e as fotografias reveladas. Nos encontros de recolha do material fotográfico sentia-se por parte de alguns e algumas dos/as participantes o receio de não ter correspondido às expetativas, de não terem tirado "boas" fotografias. A estes receios, as investigadoras responderam que a "qualidade" fotográfica não era o importante no trabalho que estávamos a desenvolver. As fotografias foram reveladas e agrupadas por participante. Apesar das instruções e da conversa prévia com cada um/a dos/as participantes, havia

ainda algumas imagens que não estavam de acordo com os requisitos de confidencialidade e por esse motivo, foi feita uma seleção prévia aos *workshops*.

Em cada um dos *workshops* realizados, as fotografias dos/as respetivos/as participantes foram expostas para que se pudesse falar um pouco sobre o processo, as ideias e sentimentos que motivaram cada imagem. Para além disso, havia impressões A4 a cores de cada uma das fotografias que poderiam ser usadas por qualquer participante durante o *workshop*. O nosso objetivo era possibilitar a permuta de signos e significados entre participantes. Além das fotografias, havia na sala uma mesa com os mais variados materiais de pintura e desenho: tintas acrílicas, pincéis, pastel de óleo, lápis de cor, tinta-da-china, cola, cartolinas variadas, papel de aguarela, folhas secas, etc.

Foi também preparada uma pequena apresentação na qual se falou sobre narrativas visuais. Procurámos, com esta apresentação, explicar o objetivo do *workshop*, mostrar exemplos de diferentes formas de contar uma história através de imagens, assim como dar a conhecer os materiais e as possibilidades que tinham ao seu dispor. Uma vez que este *workshop* tinha como ponto de partida, e de reflexão, o trabalho fotográfico já produzido pelos/as participantes, a apresentação de alguns trabalhos da série *Nature People* do artista Nedko Solakov (2002) foi de especial importância. Nedko Solakov, através do desenho sobre fotografia, cria encenações para pequenas histórias. Ainda que os trabalhos não sejam narrativos ou sequenciais, a apresentação desta abordagem permitiu abrir portas para uma liberdade de intervenção dos/as participantes sobre as suas próprias fotografias. Por outro lado, as imagens de ilustrações de Aaron Becker (2014) foram relevantes para demonstrar como uma sequência de 3 imagens pode seguir uma linha narrativa clara e linear sem recorrer ao texto escrito. Foram também mostrados exemplos de organização de composição de imagens num só suporte, ou a combinação de vários para criar uma sequência narrativa.

No final desta apresentação, foi pedido aos/às participantes que criassem uma narrativa visual com pelo menos três momentos – o principio, o meio e o fim – que refletisse os aspetos mais importantes no processo de intervenção. Podiam usar as fotografias, os materiais já referidos à disposição, ou uma combinação de todos. As fotografias serviram para colmatar algum constrangimento nas representações, mas também para criar um sentido de familiaridade e proximidade com representações simbólicas. Os *workshops* decorreram na presença de mais do que uma investigadora uma vez que, de acordo com Jean Poirier et al. (1995: 120), o/a participante sente-se mais à vontade diante de um pequeno grupo, do que diante de um/a inquiridor/a isolado/a. Também Crapanzano, citado por James Clifford (1988: 44), reconhece à terceira pessoa a função de mediador em qualquer encontro entre dois indivíduos.

Estes *workshops* decorreram na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, nos dias 6 e 10 de julho de 2015. O primeiro grupo era composto por quatro mulheres de idades compreendidas entre os 36 e os 45 anos. O segundo grupo era composto por duas mulheres de idade entre os 45 e 75 anos, e três jovens rapazes com idades entre os 18 e os 21 anos. No início, foi-lhes pedido que falassem das fotografias que tinham tirado e que fizessem uma breve apresentação.

Durante os *workshops*, as investigadoras foram circulando pela sala e conversando individualmente com cada participante sobre as narrativas que estes/as estavam a criar. Foi nesse diálogo mais intimista e próximo que os/as participantes explicaram as suas opções e o significado das suas composições. Para alguns/mas deles/as, verbalizar aspetos importantes da sua narrativa visual foi um processo emotivo e doloroso, o que indica que a expressão plástica liberta mais facilmente memórias e sentimentos que a linguagem verbal tende a ocultar.

2.3. Procedimentos de análise e interpretação dos resultados

Como resultado dos *workshops* temos sete narrativas visuais (uma vez que dois dos/as participantes não puderam estar presentes em todos os momentos do processo criativo), que foram objeto de análise tendo em vista a bibliografia de suporte à investigação, a reflexão crítica das investigadoras, os registos gravados, as entrevistas, a observação direta, a reflexão dos participantes e as suas produções visuais.

Na análise das imagens produzidas, seguimos alguns dos passos fundamentais aconselhados por Gillian Rose (2005): 1) olhar as imagens com detalhe e profundidade na medida em que não podem ser reduzidas apenas ao seu contexto; 2) identificar a dimensão e o efeito dos objetos visuais; 3) tomar em consideração a nossa visão das imagens, 4) selecionar a amostra das imagens com que vamos trabalhar; e finalmente, 5) dividi-las em categorias para classificação. Esta análise, articulou os registos áudio, com as reflexões das/os participantes e as reflexões das investigadoras.

3. Interpretação e análise dos resultados

A análise das narrativas visuais resultantes dos *workshops* permitiu-nos identificar três categorias chave: a *clausura*, a *libertação* e a *resignação***.**

O sentimento de *clausura* é muito evidente em vários dos trabalhos realizados. Como subcategorias salientamos a *encruzilhada* e o *emparedamento*. A *encruzilhada* surge nestas narrativas como um labirinto do qual não se consegue sair, ou como um cruzamento perante o qual não sabemos que direção escolher. Este momento de indecisão, de dificuldade de sair de uma determinada rota ou rotina, refere-se não só a acontecimentos anteriores à intervenção mas também após esta. No caso de Joana

(Figura 1), a encruzilhada está representada por um labirinto no qual ela se insere, perdida, sem saída e sem esperança. Quando nos apresentou a sua narrativa, Joana referiu "A minha vida era um labirinto, sozinha não conseguia sair dali". Joana não se sentia capaz de encontrar uma saída, era necessário um apoio exterior e este surge na sua narrativa visual com a indicação da organização não-governamental que a apoiou e a intervenção da polícia. Sem estes dois elementos, sem esta intervenção, o labirinto continuava a ser uma encruzilhada sem fim.

No caso de Susana, a *encruzilhada* surge várias vezes ao longo da narrativa, sob a forma de um cruzamento de ruas, simbolizando um momento de escolha, de indecisão. Quando lhe foi pedido que apresentasse a sua narrativa visual, Susana referiu que já estava escrito o que simbolizava cada imagem, evitando falar muito sobre a composição que tinha feito.

Os quadros de Susana são acompanhados de pequenos apontamentos escritos que por vezes reforçam essa indecisão, como é o exemplo do momento da intervenção (Figura 2): setas para o lado esquerdo dizem "Ficar no mesmo sítio", "sofrer", e as setas para o lado direito dizem "fugir", "nova vida" e "viver". Este é o momento da sua narrativa no qual a intervenção surge, ainda que de forma implícita, e é um momento de uma grande indecisão, de um dilema. O momento que se segue é de alguma contradição entre a linguagem visual e o texto escrito (Figura 3). O texto remete para a procura de uma saída mesmo depois da intervenção, e a imagem volta a ser um cruzamento perante o qual não se sabe o que fazer, ou que caminho escolher. O sentimento de impotência perante a escolha parece evidente. Este caminho tem entraves e barreiras, a encruzilhada remete para a falta de confiança e autonomia pelo momento em que surge na narrativa – já depois da intervenção. Há aqui dificuldade em optar, assim como uma "fasquia muito alta" relativamente ao que é o acertado a seguir. Tudo isto nos remete para uma vida sem entusiasmo. A forte presença da encruzilhada no seu trabalho, contrasta ainda com o seu discurso oral, uma vez que na conversa inicial sobre as fotografias que tinha tirado Susana disse "Na vida deve seguir-se em frente, sem olhar para trás". Mas o que verificamos na sua narrativa visual é precisamente uma grande dificuldade em seguir em frente.

Por sua vez, o sentimento de *emparedamento* está, regra geral, associado a acontecimentos anteriores à intervenção e é representado por imagens escuras de janelas fechadas ou gaiolas que aprisionam o sujeito. Susana representa-se a si e ao seu filho dentro de uma gaiola (Figura 4). Ambos vivem aprisionados a uma "vida escura" (anotação escrita na imagem pela autora). No caso de Maria, a referência a este momento de clausura é também apresentado pela associação entre a imagem fotográfica e a legenda escrita. Uma fotografia de uma persiana praticamente fechada,

deixando passar pouca luz debaixo da qual se pode ler “Esta janela fechada e escura era a minha vida há um ano e meio atrás. Sentia-me fechada, presa, sem saída, sem vida própria, sem cor e sem sentido.” (Figura 5). Estas subcategorias remetem-nos para o sentimento generalizado de clausura, de limitação nas escolhas físicas e emocionais. Este processo criativo permitiu estender a interpretação do impacto da violência nas relações de intimidade e familiares. Nos estudos, a violência é habitualmente associada ao medo e sofrimento (LaViolette & Barnett, 2000) e as vítimas usam muito nas suas narrativas verbais a metáfora do inferno. Aqui, o nosso entendimento alarga-se compreendendo a violência como clausura e emparedamento. A violência é também a privação da liberdade (Stark, 2007) e de ação e agência.

Na categoria de *libertação***,** identificámos as seguintes subcategorias: tomada de consciência, travessia/passagem, transformação e esperança.

A *tomada de consciência* surge na auto-representação com rosto, é um momento de autoconhecimento e de análise do mundo que nos rodeia. No caso de Joana, a intervenção de que foi alvo é facilmente identificada com o registo escrito das palavras polícia e de uma ONG (Figura 1). A participante representa, no primeiro momento da narrativa, uma figura feminina nua sem rosto. No segundo momento, esta figura feminina volta a surgir mas desta vez com rosto. Esta figura está de perfil e avança em direção às próximas etapas. Nas palavras da autora, a representação do rosto simboliza o momento em que teve consciência do processo em que se encontrava, o momento em que houve da sua parte um reconhecimento do mundo que a rodeava. No caso de Moak, a auto representação surge com uma figura forte, de tronco nu, com a barba como símbolo de maturidade (Figura 6). A figura procura ser uma representação fiel do indivíduo mas, caso houvesse dúvidas, tem ainda escrito o seu nome para o identificar. Como autor da sua história, ele coloca-se em primeiro plano, de perfil mas de frente para o seu trajeto de vida, numa postura de quem não tem receio de encarar e apresentar o seu percurso. O seu trabalho, de grande detalhe relativamente às diferentes etapas da sua vida revela também alguma timidez quando verificamos a dimensão do suporte escolhido – uma folha A4. Essa timidez esteve também presente na forma como nos apresentou a sua narrativa visual, evitando falar muito e remetendo sempre para aquilo que tinha escrito. É notória uma grande vontade de contar a sua história mas não de forma oral.

A *travessia/passagem* é muito representada pela noção de viagem, o partir, o comboio, ou mesmo a estrada e o trajeto de vida. Em Moak, a narrativa visual segue um caminho que é o seu percurso de vida até ao presente. Este trajeto de vida é muito definido pelos locais e instituições com as quais se cruzou, ficando assim muito clara a sequência de eventos e momentos da intervenção. Nos trabalhos de Maria, esta travessia surge com

a fotografia do comboio e no seu texto escrito em jeito de legenda "O comboio tem o sentido de uma saída e uma esperança a ter outra vida" (Figura 7). Há nesta subcategoria uma clara noção de caminho que é necessário percorrer para atingir a libertação. Durante a nossa conversa Maria referiu "(...) uma nova vida que estou a começar para conseguir a liberdade.".

Por sua vez, a *transformação* é representada como uma explosão, ou uma mutação no percorrer de um caminho. Ela chega a adquirir a forma de um signo/símbolo que se transforma gradualmente à medida que a narrativa avança. Na narrativa visual de Maria, a transformação é visível em diferentes níveis. Quando analisamos a narrativa como um todo, percebemos, na sequência de imagens, um crescendo de luz e cor, uma clara transformação do escuro para o claro e colorido, que podemos interpretar como do triste para o alegre. Para além disso, essa transformação é acentuada pelo uso de símbolos/*smiles* que nos dão indicação do estado de espírito do sujeito em cada um dos quadros da narrativa como explicou Maria: "no início triste, depois em transformação, depois alegre, e no final feliz (Figura 8). Este trabalho é particularmente forte pela clareza das imagens e legendas a elas associadas, que nos permitem ler e conhecer a história da autora como um depoimento claro em primeira pessoa. Ao recorrer a imagens fotográficas com legendas e símbolos/ *smiles* de fácil leitura, esta é uma das narrativas visuais que podemos dizer que quase prescinde de contextualização para que seja entendida pelo espetador.

No caso de Joana (Figura 1), a transformação adquire uma posição central na composição da sua narrativa visual. Há um vulcão em erupção que funciona como uma metáfora visual para aquele que é o ponto de viragem na sua história "...foi aqui que se deu uma explosão!". Depois de uma "explosão" nada ficará como antes. Para além desta transformação, temos também a da representação da figura feminina que, após a explosão, ganha asas transformando-se numa forte metáfora visual da libertação. Joana tem um discurso otimista em relação ao presente e ao futuro.

A *esperança*, à semelhança da travessia e passagem, está, regra geral, representada por uma estrada ou caminho, por situações ao ar livre. Mas aqui, este caminho, o mar, o céu e uma imensidão de mundo, encontram-se ainda por percorrer e conhecer. Eles são uma possibilidade em aberto que se espera mais risonha e alegre do que no passado. Há nesta esperança uma confiança não só no futuro mas no sujeito e na sua determinação em avançar. Temos o exemplo do trabalho de Joana com a figura feminina que ganha asas e voa em direção ao mar e a um céu limpo e azul. Também no trabalho de Maria, quando se faz representar de mão dada com os seus dois filhos, caminhando confiantes por um caminho ladeado de flores, ou ainda, na narrativa visual de Moak que deixa em aberto o caminho, com anotações escritas que reforçam o

sentimento de confiança “Foi aqui que cresci e aprendi o que é a vida e quando sair não me vou esquecer o que fizeram por mim (...) Pronto para sair daqui a dois meses.”

A *resignação* surge como terceira categoria. Estes trabalhos apresentam representações do presente, sem referências a esperanças futuras, sem confrontos ou tensões. Estão circunscritos a uma rotina na qual não se sente qualquer questionamento da mesma, revelando falta de perspetiva para outro mundo, outro futuro. Esta categoria está mais presente no trabalho de alguns jovens participantes mas por motivos de confidencialidade não são apresentadas imagens neste artigo.

O trabalho de Aseret pode ser interpretado como remetendo para um passado sem questionar, sem revolta, sem autonomia, sem iniciativa. Ela tenta ter uma rotina à volta dos netos e apenas lembra o passado como uma lápide. Ao contrário dos restantes participantes, que produziram narrativas mais ou menos lineares, Aseret cria uma composição circular. Esta tem no seu centro uma romãzeira que representa ao mesmo tempo algo de muito bom e querido (uma amiga) assim como um momento muito triste e marcante da sua história (a destruição do seu jardim, das suas memórias, por parte do agressor) (Figura 9). Em torno deste elemento de carga positiva e negativa mas de aparência triste pela queda das folhas, gravitam elementos relacionados com os seus netos, com aquilo que parece ser agora o seu dia-a-dia. Todo o seu percurso parece estar condensado num só elemento, e o presente flutua agora na observação dos seus netos. No diálogo que tivemos para a apresentação da sua narrativa, Aseret não referiu o processo de intervenção e pouco falou dos momentos que a antecederam.

Conclusões

No decorrer dos *workshops*, os/as participantes acabaram por partilhar um pouco das suas histórias, alguns com maior detalhe do que outros. Ainda que essa não fosse a intenção, esta partilha de experiências acabou por se revelar útil, ajudando a quebrar barreiras de idade e género, criando unidade no grupo. Foi também possível verificar que alguns/algumas dos/as participantes sentem especial necessidade em falar e partilhar as suas histórias.

A introdução do *Kit Criativo* e das imagens fotográficas permitiu colmatar alguns constrangimentos face à representação visual, deixando os/as participantes mais à vontade, mesmo aqueles/as que referiram não gostar de manualidades. No decorrer dos *workshops*, foi para nós claro que a introdução do *Kit Criativo* motivou uma reflexão simbólica individual anterior ao *workshop*, e que esta facilitou a expressão visual e plástica da grande maioria dos/as participantes. Não foram apanhados/as de surpresa relativamente ao tema mas também não retirou a surpresa da proposta. Talvez não tivessem imaginado que lhes seria pedido que contassem uma história através de

imagens, mas isto acabou por não os surpreender ao ponto de se sentirem perdidos. Sentiu-se um grande à vontade em praticamente todos/as os/as participantes e uma facilidade em relacionar o trabalho que tinham feito antes (fotografias) com a construção de uma narrativa visual. Quando verbalizamos, medimos o nosso discurso, a oralidade é a ferramenta que dominamos (mais ou menos) no nosso dia-a-dia para nos relacionarmos e para nos darmos a conhecer. Por isso mesmo, exercemos um maior controle sobre o que dizemos. Ao contrário, a expressão plástica não é usada diariamente e, quando absortos no nosso espaço interior, nos deixamos expressar através das imagens, transparecemos ideias e conceitos, que possivelmente teriam sido filtrados no discurso oral. Por este motivo, a análise das produções visuais é importante como estratégia de investigação na conjugação e cruzamento com a oralidade e o escrito, contribuindo para um enriquecimento e complementaridade das interpretações. Esta necessidade de complementaridade é visível também em algumas das narrativas visuais quando recorrem ao verbal escrito, já evidenciada por Pink (2005: 17).

A grande maioria dos trabalhos realizados apresenta evidências claras sobre a intervenção. Quando esta aparece de forma implícita é porque ainda está a decorrer, como é o caso dos jovens. Todo este processo criativo possibilitou uma reflexão individual sobre a intervenção, assim como a sua expressão visual, de uma forma pouco contaminada pelas histórias de violência. Ao contrário dos depoimentos orais das entrevistas, nas quais os/as participantes tendem a revelar muito do contexto anterior à intervenção, os trabalhos visuais são mais objetivos nesse sentido. Acabam por permitir uma leitura global de qual o sentimento geral do participante face à intervenção e ao seu percurso.

Da análise das narrativas visuais emergiu uma categoria que não tinha sido percetível nas entrevistas orais – a resignação. Para além disso, verificámos diferenças claras entre o discurso oral e o discurso visual como é o exemplo de Susana. O seu discurso oral é de otimismo mas a sua narrativa visual revela muita insegurança e desânimo em relação ao futuro.

Em todos os trabalhos que apresentam autoconfiança e esperança como são o caso de Maria, Moak ou Joana, estas surgem sempre como resultado da intervenção. A intervenção representada através da libertação evidencia-se pela positiva. No entanto, há também a intervenção que parece não ter efeito no presente. Não é uma intervenção pela negativa, mas uma intervenção incapaz de produzir o sentimento de libertação e autoestima que seria de esperar da rotura com a violência doméstica contra as mulheres ou os maus tratos e negligência a jovens.

A equipa do CEINAV gostaria de agradecer a todos/as os/as participantes no projeto de arte participativa *Narrativas Visuais*.

Este projeto recebeu financiamento do Sétimo Programa-Quadro da Comunidade Europeia de atividades em matéria de investigação, desenvolvimento tecnológico e demonstração com a bolsa nº 291827. O projeto CEINAV é financiado pelo HERA Joint Research Programme (**www.heranet.info**) que é cofinanciado por AHRC, AKA, BMBF via PT-DLR, DASTI, ETAG, FCT, FNR, FNRS, FWF, FWO, HAZU, IRC, LMT, MHEST, NWO, NCN, RANNÍS, RCN, VR e pela Comunidade Europeia FP7 2007-2013, programa Ciências Socioeconómicas e Humanidades.

Figura 1: Narrativa visual de Joana (completa), Joana, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

Figura 2: Segundo momento da narrativa visual de Susana, Susana, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

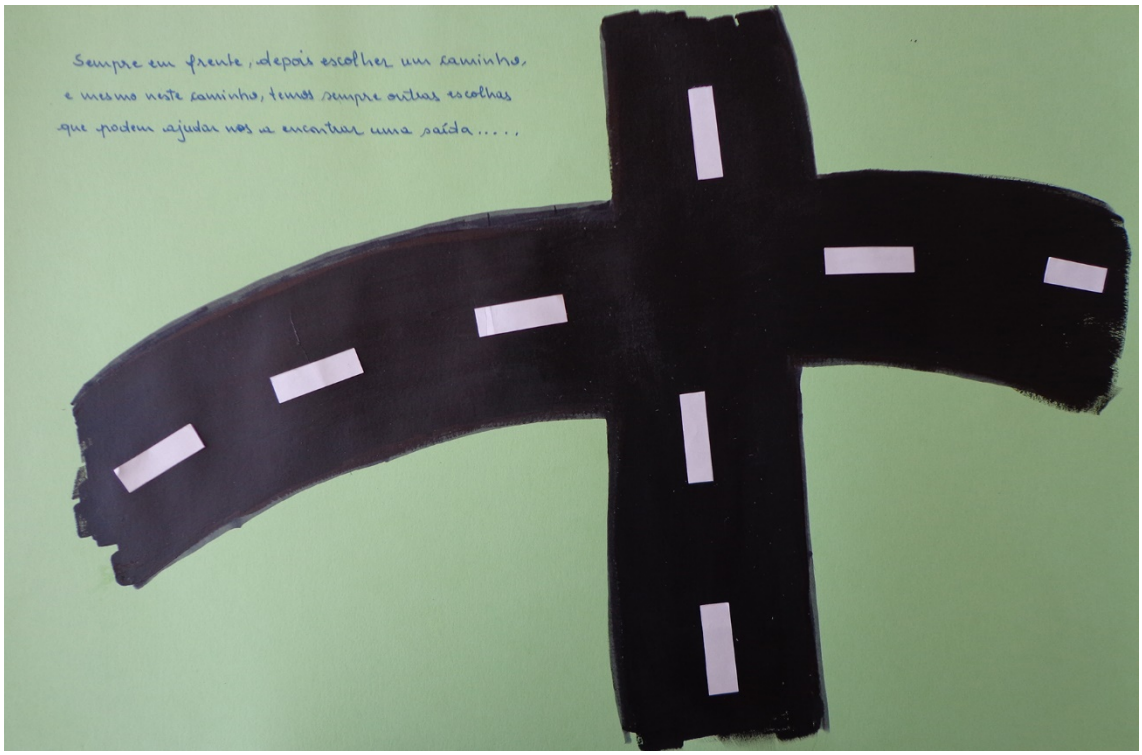

Figura 3: Terceiro momento da narrativa visual de Susana, Susana, 2015. Reprodução autorizada pela autora

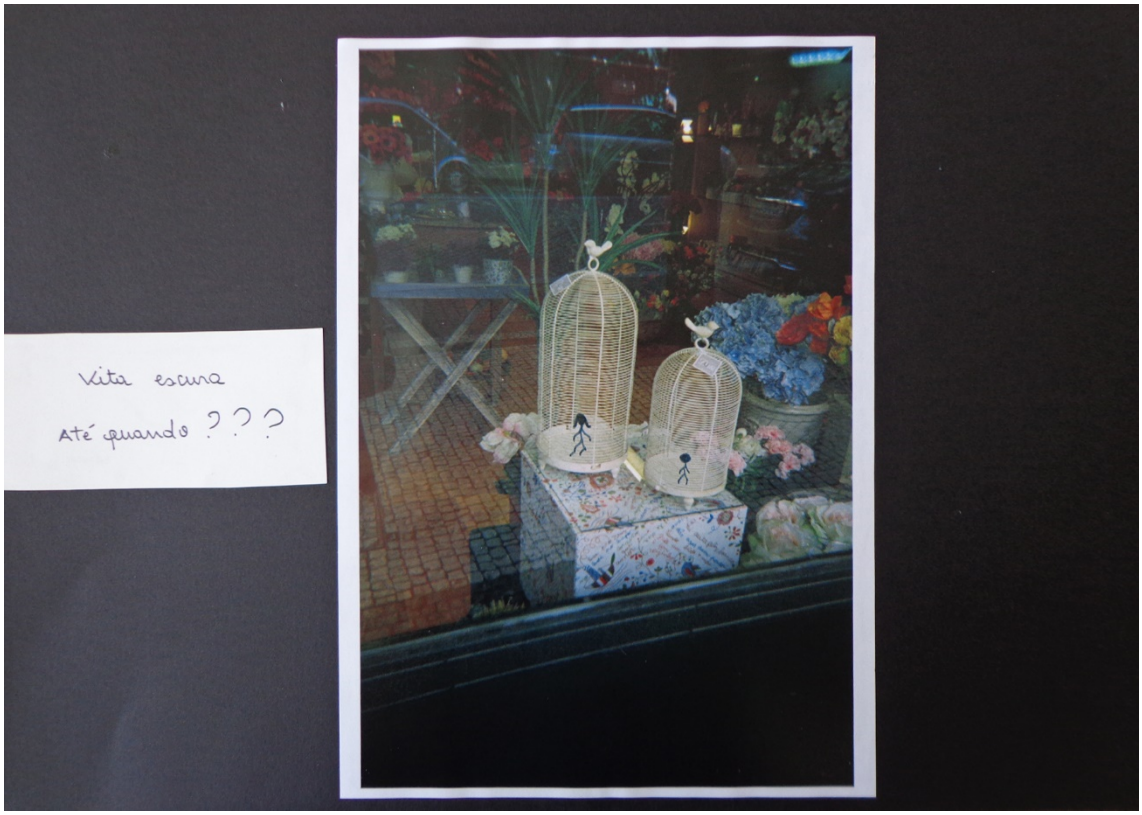

Figura 4: Primeiro momento da narrativa visual de Susana, Susana, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

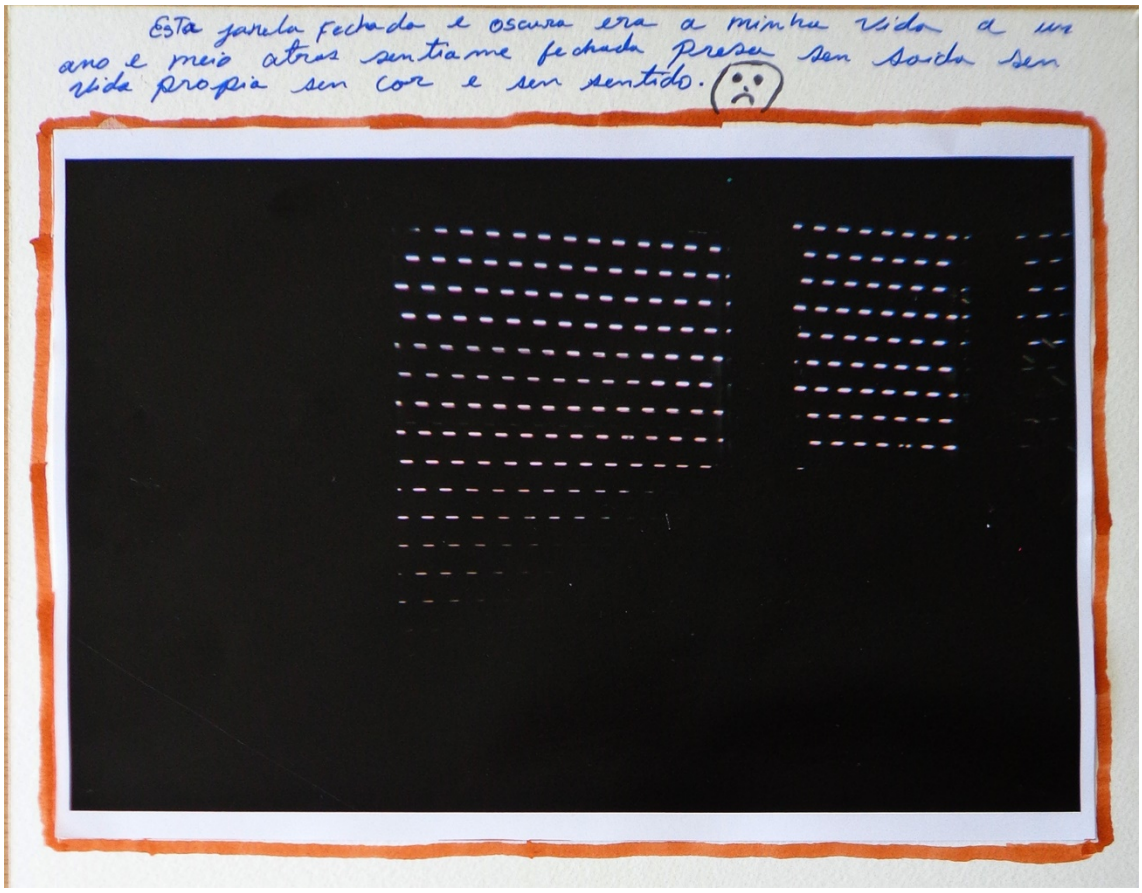

Figura 5: Primeiro momento da narrativa visual de Maria, Maria, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

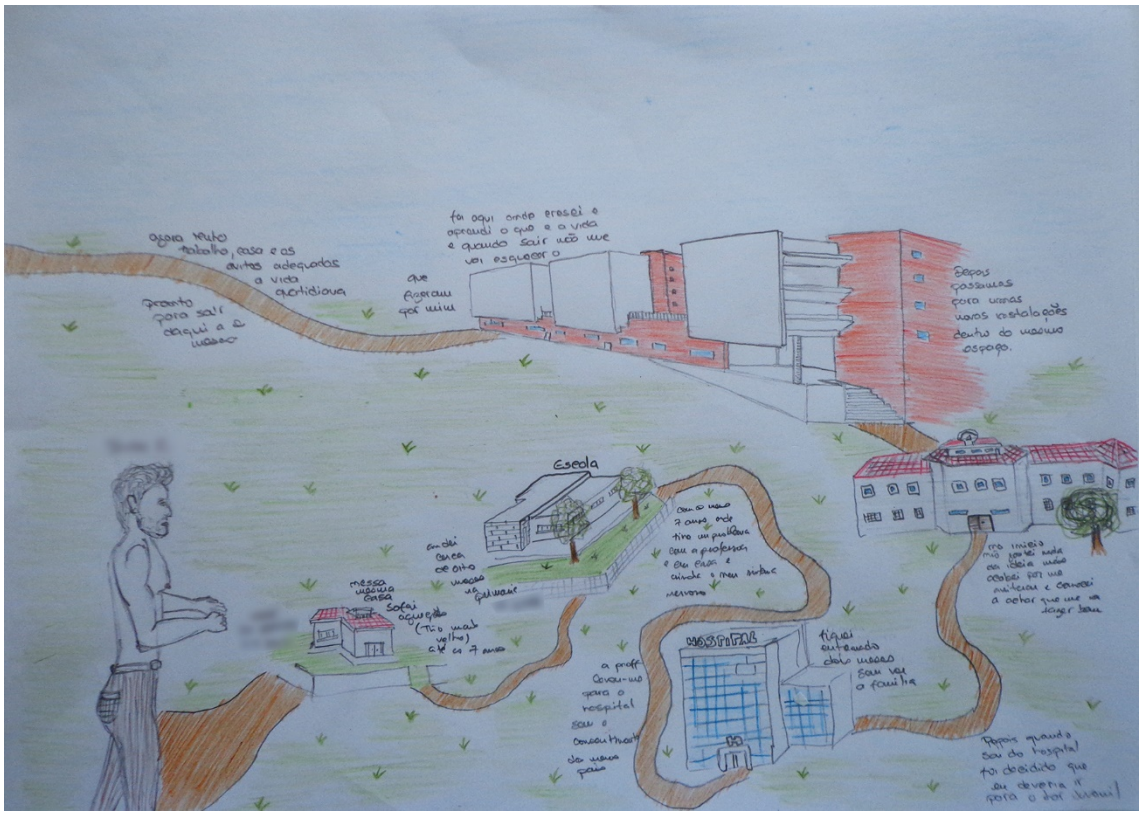

Figura 6: Narrativa visual de Moak (completa), Moak, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

Figura 7: Segundo momento da narrativa visual de Maria, Maria, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

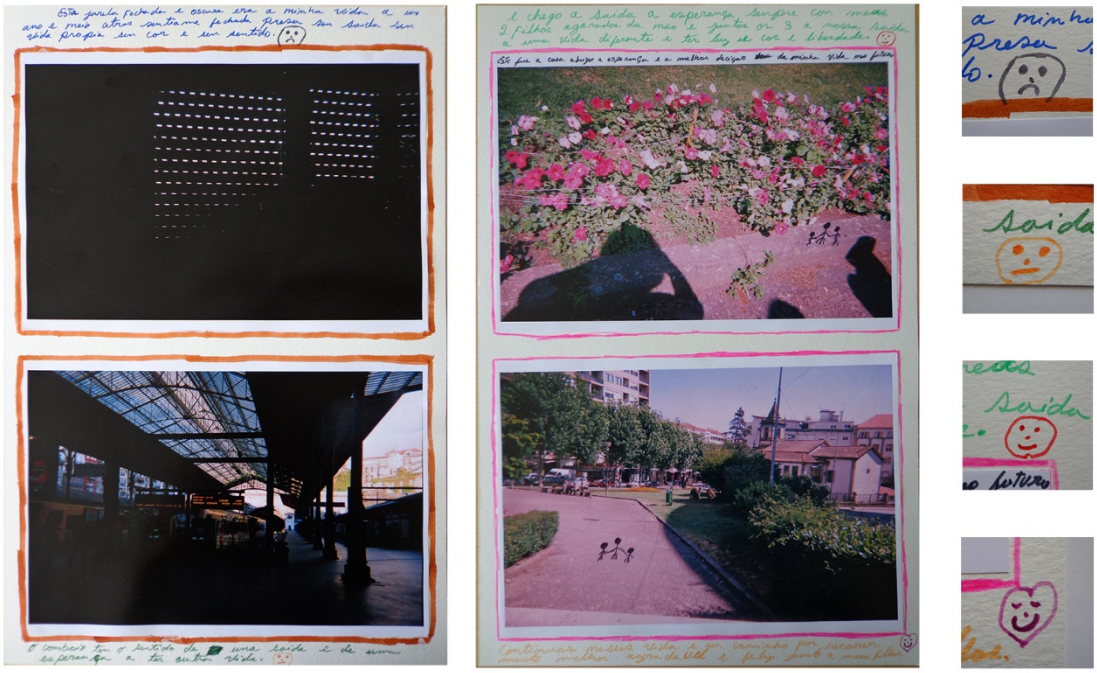

Figura 8: Narrativa visual de Maria (completa), Maria, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

Figura 9: Narrativa visual de Aseret (completa), Aseret, 2015. Reprodução autorizada pela autora.

Bibliografia

Baker, C. K.; Cook, S. L. & Norris, F. H. (2003). Domestic Violence and Housing: A Contextual Analysis of Women's Help-Seeking, Received Informal Support, and Formal System Response. *Violence Against Women*, *Vol. 9 No. 7*, 754-783.

Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. Londres: SAGE Publications.

Becker, A. (2014). *Journey*. Londres: Walker Books Ltd.

Behar, R. (1995). Rage and Redemption: Reading the Life Story of a Mexican Marketing Woman, in Tedlock & Mannheim (eds.). *The Dialogic Emergence of Culture* (pp.148-178). Chicago: University of Illinois Press.

Bryman, A. (2008). *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.

CASA (2012). *Relatório de Caracterização Anual da Situação de Acolhimento das Crianças e Jovens*. Lisboa: Instituto da Segurança Social.

Chiccetti, D. & Carlson, V. (Eds.) (1989). *Child Maltreatment. Theory and research on the causes and consequences on child abuse and neglect*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press.

CNPCJR (2015). *Relatório Anual de Avaliação da Atividade das Comissões de Proteção de Crianças e Jovens*. Instituto da Segurança Social. Lisboa: Comissão Nacional de Proteção de Crianças e Jovens em Risco.
Connerton, P. (1993). *Como as Sociedades se Recordam*. Oeiras: Celta.
Currie, J. & Widom, C. S. (2010). Long-Term Consequences of Child Abuse and Neglect on Adult Economic Well-Being, *Child Maltreatment*, *15(2)*, 111-120.
Etter-Lewis, G. (1991). Black Women's Life Stories: Reclaiming Self in Narrative Texts, in Gluck & Patai (eds.). *Women's Words, The Feminist Practice of Oral History* (pp.43-59). Nova Iorque, Londres: Routledge.
Ferrarotti, F. (1983). *Histoire et Histoires de Vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*. Paris: Livrairie des Méridiens.
Hagemann-White, C.; Kelly, L. & Römkens, R. (2010). *Feasibility study to assess the possibilities, opportunities and needs to standardize national legislation on violence against women, violence against children and sexual orientation violence*. Bruxelas: Publications Office of the European Union.
Katz, E. (2013). Domestic Violence, Children's Agency and Mother–Child Relationships: Towards a More Advanced Model, *Children & Society*, *29(1),* 69-79.
Kelly, L; Hagemann-White, C.; Meysen, T. & Römkens, R. (2011). *Realising Rights. Case studies on state responses to violence against women in Europe*, Londres: London Metropolitan University.
Kelly, L.; Sharp, N. & Klein, R. (2014). *Finding the Costs of Freedom: How women and children rebuild their lives after domestic violence*. Londres: CWASU, London Metropolitan University.
LaViolette, A. & Barnett, O. (2000). *It could happen to anyone. Why battered women stay*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
Lima Cruz, A. (2009). *Artes de Mulheres à Altura das Suas Mães*: O ficurado de galegos revisitado. Porto: Edições Afrontamento.
Lisboa, M.; Carmo, I.; Vicente, L. B. & Nóvoa, A. (2003). *Os Custos Sociais e Económicos da Violência Contra as Mulheres*. Lisboa: CIDM.
Lisboa, M. (coord.) (2006). *Prevenir ou Remediar. Os custos sociais e económicos da violência as mulheres*. Lisboa: Edições Colibri.
Magalhães, M. J. (2005). *Mulheres, Espaços e Mudanças: o pensar e o fazer na educação das novas gerações* (Tese de Doutoramento), Universidade do Porto, Porto, Portugal.
Magalhães, M. J.; Morais, C. & Rodríguez Castro, Y. (2011). Organização e funcionamento duma casa de abrigo e solidariedade social, *Psicologia & Sociedade*, *23 (3),* 598-607.

Magalhães, M. J. (2012). Construção do sujeito mulheres: subjectividades das vozes e dos silêncios, in Magalhães, Lima Cruz, & Nunes (ed.) *Pelo Fio se Vai à Meada: Percursos de investigação através de histórias de vida* (pp. 25-51). Lisboa: Ela por Ela.

Magalhães, M.J. et al (2012). *Relatório Final Projeto Amor, Medo e Poder: Percursos de Vida para a Não Violência. Conclusões e Recomendações*. (Projeto: PIHM/VG/0016/2008)

Oakley, A. (1997). Interviewing Women, a Contradition in Terms, in Roberts, H. (ed.). *Doing Feminist Research* (pp. 31-61). Londres e Nova Iorque: Routledge.

Patai, D. (1991). Academics and Third World Women: Is Ethical Research Possible?, in Gluck, Shrena & Patai (eds.) *Women's Words, The Feminist Practice of Oral History* (pp. 137-153). Nova Iorque, Londres: Routledge.

Pink, S. (2005 [2001]). *Doing Visual Ethnography*. Londres: Sage Publications

Poirier, J. et al. (1995). *Histórias de Vida: Teoria e Prática*. Oeiras: Celta.

RASI (2015). *Relatório Anual de Segurança Interna. Sistema de Segurança Interna*. Lisboa: Gabinete do Secretário-geral. Ministério da Administração Interna.

Rodriguez-Castro, Y.; Alonso-Ruido, P. & Magalhães, M. J. (2016). Violencia de género em Portugal: Análise de los discursos de los equipos técnicos de atención a las víctimas, in Canle, I. C. I.; Fernandez, J. A. G. & Buján, M. V. A. (coords.). *El Principio de Igualdad desde un Enfoque Pluridisciplinar. Prevención y represión de la violencia de género.* Consultado em **https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/82734/2/118641.pdf**.

Rose, G. (2005). *Visual Methodologies in Social Research*. Londres: Sage.

Rose, G. (2008). *Visual Methodologies: an intruduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage.

Scott, J. (1998). Experience, in Smith & Watson (eds.) *Women, Autobiography, Theory: a Reader* (pp.57-71). Madison: University of Wisconsin Press.

Solakov, N. (2002). *Catálogo da exposição Nature People no Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea*. Lisboa: IPM.

Spradley, J. (1979). *The Ethnographic Interview*. Orlando: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Stark, Evan (2007). *Coercive Control: The Entrapment of Women in Personal Life*. Oxford & Nova Iorque: Oxford University Press.

Torres, A. (coord.) (2008). *Estudo de Diagnóstico e Avaliação das Comissões de Proteção de Crianças e Jovens*. Lisboa: ISCTE-CIES.

Walker, L. (1989). Pshycology and Violence Against women, *American Psychologist, Vol. 44, Nº 4*, 695-702.

Walker, L. (1991). Post-Traumatic Stress Disorder in Women: Diagnosis and Treatment of Battered Woman Syndrome, *Psychoterapy*, *Vol. 28, Nº1*, 21-29.
Walker, L. (2009). *The Battered Woman Syndrome*. Nova Iorque: Springer.
Wang, C. & Burris, M. A. (1997). Photovoice: Concept, Methodology, and Use of Paricipatory Needs Assessment, *Health, Education & Behavior, 24 (3),* 369-387.
Wang, C. (2006). Youth participation in photovoice as a strategy for community change, *Journal of Community Practice*, *14 (1/2),* 147-161.
Zonabend, F. (1991). A Memória Familiar, do Individual ao Colectivo, *Revista Sociologia, Problemas e Práticas*, *Nº9,* 179-19.

Raquel Felgueiras é licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tem pós-graduação em Desenho pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Em 2012 terminou o Mestrado em Cinema de Animação pela University of the West of England, Bristol. É artista investigadora na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto no projeto *Cultural Encounters in Interventions Against Violence (CEINAV)* financiado pelo HERA-ESF.

✉ **rfelgueiras@gmail.com**

Angélica Lima Cruz é licenciada em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, mestre em Literatura e Cultura Portuguesas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1990). Concluiu em 2002 a dissertação de doutoramento na Universidade de Surrey-Roehampton, publicada em 2009: *Artes de Mulheres à altura das suas Mãos: o figurado de Galegos revisitado*. Tem diversos artigos publicados versando questões relacionadas com arte, classe e sexo.

✉ **angelicalimacruz@gmail.com**

Rita Lopez é doutorada em Psicologia Clínica (*Doctor of Psychology, Psy.D*) pela John F. Kennedy University, na Califórnia. É investigadora na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto no projeto *Cultural Encounters in Interventions Against Violence (CEINAV)* financiado pela HERA-ESF. Os seus interesses incluem multiculturalidade, violência, relações familiares, trauma e resiliência.

✉ **ritabragalopez@yahoo.com**

Maria José Magalhães é Professora Auxiliar da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Comunicação da Universidade do Porto e Investigadora do Centro de Investigação e Intervenção Educativas. Doutorou-se em Ciências da Educação pela Universidade do Porto, em 1991. Coordena a equipa nacional do projeto *Cultural Encounters in Intervention Against Violence – CEINAV*, financiado pela HERA-ESF. É Delegada Nacional da COST *Femicide across Europe*. Tem publicado sobre o movimento feminista, a violência contra as mulheres e histórias de vida.

✉ **mjm@fpce.up.pt**