



## Imagens em Falta - O desenho como trabalho da memória

Nuno Sousa<sup>1</sup>

nsousa@arq.up.pt

[Desenho / Drawing]

### Keywords

Drawing, Memory, Graphic Narrative and Reportage.

### Abstract

Based on the absence of documentary images regarding a former house, inhabited by my family, this article addresses the dialogical processes of memory, using drawing as memory work, as a way of documenting and accessing problematic spaces of representation. The research is structured around a set of oppositions: between the subjective nature of individual and family memory - with its fictions, its lapses and inconsistencies - and the collective and shared nature of the archive; between the immaterial and unstable dimension of the images of memory and its documentation and interpretation through drawing and writing. Combining ethno and auto ethnographic research methods - interviews, informal conversations, drawn dialogues, reportage drawing and narrative composition - it discusses the potencial of drawing as a way of interpreting and revisiting individual and collective memories in a context of scarcity of documentary images. The creation of the graphic narrative developed as a research outcome, is used as a potencial space, and establishes a dialogue with a group of works of different authors, which deal with the ethical and methodological problems of the relation between drawing, narrative and memory.

### 1. Introdução

Durante cerca de três décadas, a minha mãe, os seus pais e irmãos, viveram num palacete do século XIX, outrora pertencente ao Conde de Alto Mearim<sup>2</sup>, situado junto ao Porto de Leixões em Matosinhos. O meu avô era o vigilante de um armazém de fardos de algodão que havia sido construído no terreno do edifício, propriedade nessa altura de uma empresa de importações e exportações. De modo a albergar a minha família, uma ala do edifício foi adaptada, convertendo uma antiga sala de estar num espaço dividido por quartos e casa de banho. Contudo, durante muitos anos, os meus familiares tiveram acesso a todo o palacete e ao extenso terreno onde ainda se incluíam dois armazéns. O edifício foi demolido faseadamente antes de eu nascer, num período que abrangeu o final do Estado Novo e o pós 25 de Abril (também ele um período nebuloso na memória colectiva do nosso país).

Apesar de não possuir memórias *minhas* desse tempo, o palacete detém uma presença importante no meu imaginário de infância e no

<sup>1</sup> Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

<sup>2</sup> José João Martins de Pinho (1848-1900), nomeado *Conde de Alto Mearim* por decreto real de D. Carlos I, em 1891.

imaginário colectivo da família. As histórias passadas nesse espaço, talvez pela desproporção do nível económico dos seus habitantes e a grandiosidade do local, marcaram as gerações de familiares que não o chegaram a conhecer. Para a minha geração, o palacete desaparecido adquiriu o estatuto de *pequeno mito*, símbolo de uma identidade familiar: a de gerações de trabalhadores precários, habitando lugares e terrenos que não lhes pertencem, entrando e saindo de casa pela *porta dos fundos*.

A história da minha família não se conta em imagens fotográficas. Até um certo ponto, não tinham importância. Não existiam *imagens em falta*, esse problema não se colocava, presumo. O modo como se mantinham as memórias, os vínculos entre familiares e amigos, entre gerações, baseava-se em *formas artesanais de conhecimento*, como nos diz Walter Benjamin acerca da sobrevivência das histórias e do culto da memória nas comunidades: através dos gestos, do culto da presença dos mortos na vida dos vivos, através dos nomes que passavam de avós para netos, os truques de culinária transmitidos pela observação e pelo convívio quotidiano. Antes do meu nascimento, a fotografia ainda não fazia parte dos hábitos quotidianos da família. Das poucas fotografias existentes, restam as de cunho institucional - os bilhetes de identidade, ou seja, imagens de uso público, indexes.

A forma como as memórias são mantidas, cultivadas e preservadas, está intimamente relacionada com a conquista ou a manutenção do poder. Enquanto *campo de batalha*, a memória tem as suas trincheiras, territórios anexados, soterrados ou mesmo esquecidos. Para entender e analisar a memória, é necessário, como nos sugeriu Walter Benjamin, proceder como *alguém que escava* [1], tal como na arqueologia, revolver o solo repetidas vezes, mas atribuindo importância aos estratos pelos quais foi necessário passar.

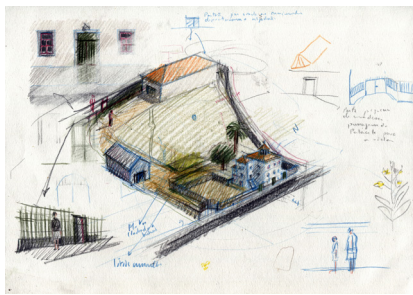
Se existem zonas da memória colectiva que, através do culto das imagens, do arquivo e dos documentos, conquistam um lugar significativo no espaço público (e nos sonhos individuais e colectivos), outros territórios permanecem *às escuras*, irrelevantes e silenciosos. Na imensa sombra projectada pelos gigantes arquivos daquilo que mereceu ser preservado, escondem-se os *contra-arquivos* daquilo que não tem importância, do qual não se tira apontamentos - daquilo que Georges Perec intitula de *infraordinário* [2], mas também das narrativas e experiências dos arredados da *Grande História*.

As questões que serviram de ponto de partida para a tese (que acompanham o texto escrito, assim como o projecto prático) dizem respeito à actuação do desenho nestes territórios ou situações, onde a fronteira entre factos e ficção, a ausência de imagens documentais, promovem um *espaço potencial* [3], um campo aberto à produção de outras memórias, de outras lógicas de pensar e interpretar as imagens e os vestígios materiais do passado.

## 2. Lacunas na memória familiar

Escolhi desenvolver este trabalho num contexto autobiográfico e familiar por me interessar o aparente paradoxo que aí se joga (no duelo entre as memórias individuais e colectivas de gerações diferentes) - em suma, por encontrar nesse *duelo*, aquilo que Roland Barthes identifica como a *Tensão da História*: um conflito marcado pela irredutível distância das

**Fig. 1.** (esquerda) *Diálogo desenhado* com a minha mãe, 2013: desenho feito em colaboração com a minha mãe: tentativa de representar o palacete e o terreno envolvente. O desenho contém a intervenção gráfica dos dois: para além de alguns dos desenhos que circundam a imagem do terreno do palacete, a minha mãe participou na marcação de diversos elementos do desenho central - apontando distâncias, corrigindo o que eu havia interpretado erroneamente. A imagem final resulta de uma fusão entre as marcas gráficas da minha mãe e as minhas, através da sobreposição de cores, linhas, rasuras e configurações.



**Fig. 2.** (direita) Desenhos da minha mãe, Maria do Carmo Sousa e da minha tia Arminda Ramos - palacete de Conde Alto Mearim, 2012.



memórias de quem viveu antes de eu nascer, e a minha proximidade afectiva ao que investigo: *O tempo em que a minha mãe viveu antes de mim, é isso, para mim, a História.* [4].

Ao escolher trabalhar acerca do desenho como meio de interrogar, produzir e interpretar memórias - simultaneamente minhas e de outros - interessou-me precisamente o dilema que reside na relação entre os dois. Por um lado, o desenho permitia um entendimento da relação com a memória que se aproxima daquilo que Sebald, através do seu personagem *Austerlitz*, define como uma *abordagem metafísica da história*, em que *o que é recordado ganha de novo vida* [5]. Parto da hipótese que o desenho talvez seja um dos campos de produção de imagens onde as noções de *escassez e excesso* [6,7], mais se aproximam (mais estão *justas*): simultaneamente frágil e irrelevante no contexto das economias contemporâneas da memória, porém poderoso e potencial, no modo como permite reconstruir *o que nunca foi* ou *o que poderia ter sido* [8]

Após a morte do meu avô materno, em 2012, tive o impulso de começar a investigar sobre o palacete, a procurar imagens do edifício, recuperando uma curiosidade que tinha desde criança. Nas raras fotografias de família que abrangem essa época, ele não está documentado - exceptuando algumas imagens de fragmentos, de recantos. A própria memória dos que habitaram o local era difusa, por vezes contraditória. A minha avó viria a falecer três anos após o meu avô, os meus pais e os meus tios já misturam memórias, muitas coisas parecem fugir à recordação. A minha irmã mais velha possui uma série de memórias de criança, desorganizadas e informes.

Assim sendo, e porventura através de uma certa dose de acaso, comecei a utilizar o desenho para reconstruir o palacete. Primeiro, a minha mãe e a minha tia predisuseram-se a desenhar o edifício - no fundo, a tentar verificar através do desenho aquilo de que se lembravam e, por conseguinte, o que tinham esquecido.

Atraiu-me o modo como os desenhos despoletavam discussões, correcções, acumulação de informações por vezes contraditórias - o modo como nesse processo se construiu um espaço conjunto de trabalho - como o palacete se transformou, a pouco e pouco, num objecto em mutação, compreendendo tanto os sucessos como os malogros, integrando a fantasia, a efabulação e a imaginação na sua constituição. Os desenhos dos meus familiares passaram a misturar-se com os meus, entre tentativas de dar forma às sensações e às



**Fig. 3.** Reconstituição de uma conversa com a minha tia Arminda Ramos, sobre memórias da sua infância no palacete, 2016. Lápis de cor sobre folha A3. Na mesma página, articulam-se desenhos de observação, ilustrações de situações narradas pela minha tia, transcrições de testemunhos e reflexões minhas sobre os temas abordados.

imagens dispersas que surgiam nas conversas; entre as reacções às imagens que eu criava para despoletar as próprias conversas.

Os primeiros desenhos e encontros com familiares ajudaram a clarificar o que pretendia como linha orientadora da investigação:

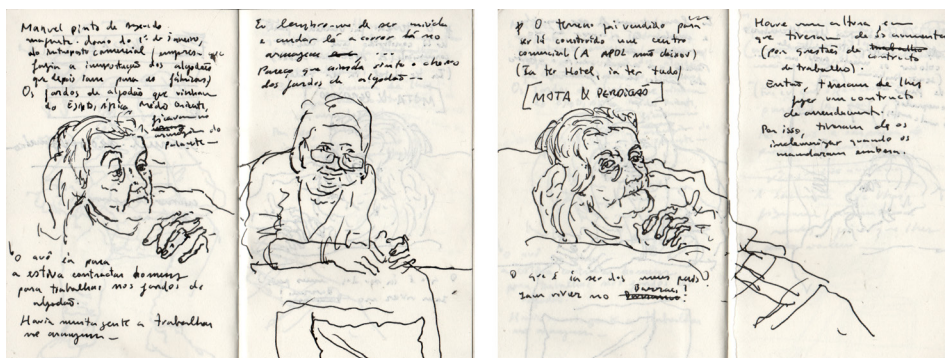
a) Por um lado, o interesse pelo desenho como meio de investigação, recuperando o conceito de *escavação* proposto por Walter Benjamin. A ausência de imagens documentais do palacete conduziu-me a utilizar o desenho para procurar reconstituir e *restituir*<sup>3</sup> algumas das memórias do local, numa abordagem metodológica à memória como escavação arqueológica. Como nos sugere Benjamin, num pequeno texto intitulado *Escavar e Recordar*: “aquele que pretende aproximar-se do seu passado soterrado deve comportar-se como um homem que escava” [1]. Segundo a perspectiva de Benjamin, a memória, enquanto meio, resulta de um processo fenomenológico cuja finalidade não é apenas o encontro de determinada recordação ou imagem - como na arqueologia, a descoberta de um objecto ou ruína - mas sim a análise e a documentação do solo que foi necessário desbravar e revolver para lá chegar. Esta premissa metodológica - as palavras de Benjamin remetem para a ideia de um conselho dado a quem pretende aventurar-se no trabalho da recordação - encontra no desenho um meio propício ao *trabalho da memória*.

b) O interesse pelas falhas e incongruências geradas através da representação e da interacção entre participantes. Aqui, uma questão tornou-se clara logo à partida: o que estaria em jogo não seria um exercício de reconstituição fiel do edifício, mas sim um terreno gerado e gerido pelo desenho, onde real, memória, observação e imaginação se confrontam e tornam

<sup>3</sup> O conceito de restituição é aqui utilizado a partir da noção explorada por Benjamin: “*Restituir* aquilo que o passado remetia para as zonas mais escondidas significa perseguir fantasmas, desenterrar vestígios, e significa *redimir* porque o processo de conhecimento correspondente à memória é um ato de salvação” [9]

possível a construção de uma *outra imagem*: a *imagem de uma busca*.<sup>4</sup> Neste sentido, o desenho permite-me pensar que, algures entre o *propósito* - a vontade, o desejo - de representar determinada imagem, e o que sucede no acontecimento do desenho - as falhas, os desvios, a especulação - existe um espaço de reflexão sobre o poder da imagem e o acto de as construir.

Comecei assim a investigar sobre o passado da minha família, recorrendo a entrevistas e conversas informais, desenhos de reportagem e *diálogos desenhados*<sup>5</sup> - um processo onde a escrita, a leitura e a pesquisa, foram integrados na experiência do desenho: como exemplo, para as entrevistas e conversas, não recorri a gravações nem filmagens, confiei ao desenho e à escrita a responsabilidade da recolha e interpretação da informação, como um produtor de elos entre as pessoas e as suas memó-



**Fig. 4.** Desenhos de observação e apontamentos retirados de uma conversa em família, 2013 - a escrita partilha com o desenho um processo de selecção e registo equivalente: ao contrário do registo obtido por um gravador, o texto é registado através de um processo selectivo: por vezes, escrito ao mesmo tempo que os testemunhos são realizados, acompanhando o ritmo da fala, noutras vezes, apontado a partir da memória de curto prazo daquilo que foi dito.

rias, um lugar onde a lembrança e o esquecimento, a voz e o silêncio, são parte integrante da mesma gramática.

### 3. O desenho como meio de acesso a espaços problemáticos da representação

Ao desenvolver este trabalho de pesquisa e investigação de foro doméstico, deparei-me com um campo de estudo que partilha com outras áreas das ciências sociais os mesmo dilemas: como estudar a história e as representações da memória, de grupos e contextos sociais sem acesso ao documento escrito, ao arquivo de imagens e à voz pública? Uma pergunta sintetizada pela historiadora Luisa Passerini: *Como encontrar vestígios de esquecimentos e de silêncios, sendo que não os podemos observar?* [13]

Na segunda metade do século XX, este problema foi abordado no campo das ciências sociais a partir de investigações sobre as histórias

4 Esta ideia é explorada por Rithy Pahn no seu filme *L'Image Manquante* (2013) O filme relata o período da revolução dos Khmer Rouge no Camboja entre 1975 e 1979 a partir da experiência autobiográfica do cineasta nos campos de concentração. Como o título indica, o filme parte de uma imagem em falta, desaparecida - uma fotografia tirada pelo exército dos Khmer Rouge. Contudo, na sinopse do filme, o autor alerta-nos que o que conduz a narrativa não é a tentativa de encontrar essa imagem, mas sim dar a ver *imagem de uma busca* - "(...) a picture of a quest, ... that cinema can give" [10].

5 Intitulado de *diálogos desenhados* os desenhos que realizei em colaboração com os meus familiares, em conversas que incidiram sobre memórias do palacete de Conde Alto Mearim. Esta noção de *diálogo desenhado* encontra correspondência com os conceitos de *dialectograma* [11] e de *desenhos dialógicos* [12], ambos desenvolvidos em contextos de investigação em arte, recorrendo a trabalhos com comunidades e através da promoção de encontros entre pessoas desconhecidas.

de vida de grupos sociais desfavorecidos ou marginais. Inicialmente desenvolvidos no contexto de teorias marxistas e feministas, os estudos acerca de memórias de mulheres, trabalhadores e operários, comunidades de minorias étnicas, tornaram perceptível a necessidade de recorrer a fontes de informação como os testemunhos orais, a escrita autobiográfica e os relatos de memórias de primeira e segunda geração. Nestes grupos e comunidades, a dificuldade de acesso ao documento escrito e à imagem documental determinou o recurso a diversos materiais de análise, muitas vezes tidos como imprecisos no campo da historiografia [14, 15].

As imagens do palacete - guardadas na memória dos meus familiares próximos, migradas, metamorfoseadas e recuperadas na minha própria memória - configuravam um *espaço de acesso problemático* [16], um lugar onde meios de produção e registo de imagens parecem falhar, ou se revelam inadequados e insuficientes. O recurso ao desenho como método de investigação, permitia tornar tangível o processo de negociação da representação e da reconstrução da memória. O projecto prático de *Imagens em Falta* consiste, na sua essência, na criação de um *espaço de trabalho* partilhado por familiares - um novo lugar onde a família se reúne tal como no referido palacete, durante décadas o local de encontro de familiares e amigos. A construção deste edifício, sujeito às metamorfoses decorrentes dos processos plásticos da memória, do discurso oral, da escrita e do desenho, é também a construção e recuperação de um espaço de trabalho, num contexto familiar marcado pela perda - dos meus avós (falecidos com o intervalo de três anos) e do emprego de uma vida (no caso dos meus pais e tios, recentemente reformados ou desempregados).

Enquanto eixo central do projecto, o palacete é um *edifício fantasma*, com os seus alçapões, os seus percursos labirínticos muitas vezes feitos às escuras. O núcleo central do projecto consiste no conjunto de imagens, escritos e documentos reunidos com o propósito de reconstruir, revisitar e recordar o palacete desaparecido. Aqui se incluem desenhos e esquemas gráficos realizados por familiares, desenhos colaborativos, assim como desenhos que documentam o processo de investigação e os ensaios e experiências narrativas construídas durante o projecto. Contudo, deste edifício central desdobram-se narrativas paralelas, constituídas por episódios e situações autobiográficas, despoletadas por dilemas e inquietações surgidas no decorrer do projecto. São esses desdobramentos, os breves ensaios e as reflexões feitas durante o processo, motivadas pelas pequenas descobertas e pelos mal-entendidos, que estruturam o projecto *Imagens em Falta*.

A narrativa gráfica é aqui entendida como um *espaço potencial*<sup>6</sup>, como dispositivo metodológico - aberto à expansão e ao acaso. Do mesmo modo que a reconstituição fiel do palacete nunca se constituiu como objectivo deste projecto, o espaço da construção de uma narrativa gráfica não se regeu pela necessidade da conclusão de um objecto livro, mas sim, como

6 Derek Pigum utiliza o conceito de *desenhos transicionais* [3] para se referir a um conjunto de diferentes modos e tipologias de desenho, anotações e registos gráficos que se mantêm num espaço de *potência*, em *reserva*, abertos à possibilidade da correcção e da redefinição. Este conceito é aqui abordado no sentido da utilização do desenho como meio de pensar e construir uma narrativa gráfica. A ideia de *espaço potencial* e de *transição* não é aqui entendida unicamente no que concerne ao carácter individual de cada desenho, mas ao modo como esse espaço está dependente da relação entre vários desenhos e de uma narrativa em construção.

método de investigação. Os mecanismos de estruturação e composição de uma narrativa gráfica constituem em si mesmos um dispositivo metodológico fundamentado na construção de relações entre imagens e textos, na criação de vínculos, de ligações entre espaços lacunares e elipses.

Se aos historiadores da tradição oral lhes interessaria reduzir os erros, as dispersões nas conversas e nas entrevistas, a mim interessava-me aproveitar a dispersão e representá-la - mais do que procurar ilustrar as memórias em si, o que me interessava era representar - tornar visível gráfica e espacialmente - o processo plástico da recordação. Enquanto método, o projecto reporta ao conceito de *trabalho da memória*, proposto por Frigga Haug [17], Susannah Radstone [18] - e presente no pensamento de Walter Benjamin - em *trabalho* que, nas palavras de Jacques Rancière, se fundamenta no arranjo e na re-combinação de signos, na criação e na identificação de elos entre informações por vezes dispersas [6].

#### 4. Ensaios, Núcleos e Desdobramentos Narrativos

A narrativa gráfica sobre as memórias e as *imagens em falta* da minha família constitui-se como centro de gravidade desta investigação, estabelecendo o caminho para um diálogo com um conjunto de outras obras construídas em torno do desenho e que exploram a dimensão frágil e negocial do processo de recordar. Sendo pensado inicialmente como um projecto para uma narrativa gráfica em formato livro, o trabalho transformou-se num projecto aberto, expandindo-se para além do seu propósito inicial. As imagens construídas neste período de tempo - dos primeiros esboços, apontamentos e desenhos colaborativos, aos ensaios narrativos apresentados em formato de banda desenhada - constituem uma meta narrativa do processo de investigação, cuja construção se baseia no confronto com os vestígios materiais e imateriais do passado. O palacete desaparecido e o seu apelo metafórico serviram como catalisadores de um conjunto de processos da memória, onde desenho e escrita, testemunho e narrativa, dialogam e se confrontam. A partir dessa imagem em falta, construiu-se uma oportunidade para uma reunião de família, em que *o passado é revisitado como espaço* [7] e onde os equívocos e os lapsos da memória, aliados à potência do desenho e da narrativa, configuram a possibilidade de manter viva a memória familiar.

A partir do trabalho de investigação em torno do palacete, foram desenvolvidos vários desdobramentos narrativos - que podem ser lidos como capítulos ou núcleos a partir dos quais a investigação se estruturou. Cada um destes núcleos reúne uma série de episódios dispersos, mas organiza-os em torno de uma ideia central:

Em *Apagão*, a escuridão serve de metáfora para os processos selectivos da memória individual e colectiva. Relata um período da minha infância e adolescência, onde era habitual, no bairro onde cresci - bairro da Cruz de Pau, em Matosinhos - ficar várias horas sem luz eléctrica, numa situação de impasse.

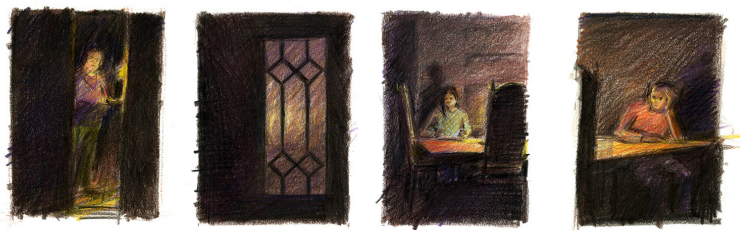
*Apagão* foi construído a partir de dois processos: um conjunto de desenhos realizados após caminhadas pela cidade de Matosinhos, num percurso

do centro da cidade até ao bairro onde vivem os meus pais; e uma série de desenhos de memória, de situações vividas na casa dos meus pais e nos caminhos que percorri, durante vários anos, na zona envolvente à casa.

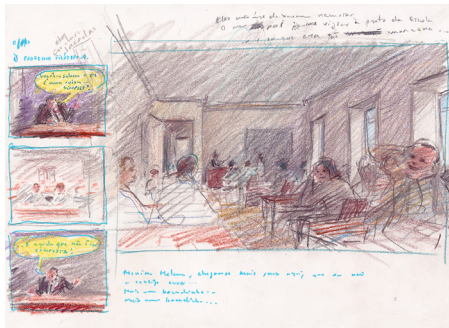
Em *Apagão*, pensado como um preâmbulo da narrativa gráfica sobre as imagens em falta do palacete, o território às escuras visto da janela do apartamento dos meus pais serve de metáfora aos processos selectivos da História e da Memória, com as suas zonas esquecidas e marginais. As diferentes zonas iluminadas que emergem da paisagem contrastam com um vasto território deixado *às escuras*, negligenciado e sujeito a sucessivos apagões. Estes dois territórios enunciam uma relação análoga entre memória e esquecimento, entre o espaço urbano e o suburbano: a cultura contemporânea mostra que enquanto o urbano é concebido como um espaço repleto de significado histórico, o suburbano é representado e experienciado como um vazio distópico, uma ausência de importância histórica [19].



**Fig. 5.** Desenhos relativos a um percurso desde a Avenida da República, até ao bairro da Cruz de Pau, em Matosinhos.



**Fig. 6.** *Apagão.*



**Fig. 7.** Desenhos feitos durante uma conversa com a minha mãe, relativos a um episódio passado na escola - um professor que abandonou a sala a meio de uma aula, visivelmente embriagado, não voltando a aparecer na escola, 2016.

**Fig. 8.** Gravuras, água-tinta, 2017. Desenhos do terreno do palacete à noite.



## 5. Por último,

Nas memórias do meu avô Amadeu, está presente o desfasamento entre a noite e o dia, o sono e a vigília: no Natal e no ano novo, ele fazia muitas vezes os turnos da noite e dormia durante o dia. Tínhamos os horários desencontrados. O seu vulto nocturno na penumbra do terreno do palacete, desperto, enquanto o resto da família descansa e sonha, afigura-se-me como uma alegoria dos processos que conduzem a vontade de revisitar a memória, de *marcar encontros no passado* (Sebald), de não esquecer. Entre a parca luz e a escuridão, nesse espaço dado simultaneamente aos equívocos e à imaginação, ao sono e à lucidez, a figura do meu avô vela por um território que se transforma a cada vez que é olhado.

Em *Casa-Escola*, a ténue fronteira entre o espaço doméstico e o espaço escolar corresponde à tensão entre o privado e o público: o palacete de Conde Alto Mearim foi durante alguns anos utilizado como extensão do antigo Liceu de Matosinhos: durante esse tempo, uma das paredes do quarto da minha mãe servia de fronteira entre a escola e o espaço doméstico.

*Mirante* tem como figura central o meu avô Amadeu e reúne um conjunto de histórias que gravitam em torno do miradouro existente no topo do palacete - e no meu profundo desconhecimento da história de vida do meu avô. Durante a noite, o meu avô acordado mantinha sob vigilância o terreno que estava incumbido de proteger. A minha não sabe exactamente o que fazia ele durante esse tempo: até que horas ficava ao relento, o que ficava a fazer para se entreter. Consta que, por vezes, marinheiros trepavam o muro do terreno, embriagados, e eram expulsos pelo meu avô. Contudo, na maioria dos dias, o trabalho deveria ser profundamente monótono, dado à introspecção.

## Bibliografia

1. Benjamin, W. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio Y Alvim (2004)
2. Perec, G. L'Infra-Ordinaire. La Librairie du XXI Siècle (1989)
3. Pigrum, D. "The Potencial Space of Transitional Creative Notation", In: N. McLoughlin e D.L. Biren, eds. *TEXT Special Issue: Creativity: Cognitive Social and Cultural Perspectives*, Bath: University of Bath (2012)
4. Barthes, R. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70 (1980)
5. Sebald, W.G. *Austerlitz*. Lisboa: Quetzal (2012)
6. Rancière, J. *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro (2014)
7. Boym, S. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books (2001)
8. Paixão, P. A. H. *Desenho - A Transparência dos Signos: estudos de teoria do desenho e de práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio & Alvim (2008)
9. Guerreiro, A. "O Trabalho da Memória", In: D. Blaufuks (Ed.). *Toda a Memória do Mundo - Parte Um*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (2014)
10. *L'Image Manquante*. [filme] Cambodja / França: Rithy Pahn (2013)
11. Miller, M. "More Than a Pun: The Role of Dialect and Dialectics in Shaping Dialectograms", In: P. Almeida; M. Duarte e J. Barbosa (Eds.). *Drawing in the University Today - International Meeting on Drawing, Image and Research*. Porto: Research Institute in Art, Design and Society (2014).
12. Rogers, A. *Drawing Encounters: A practice-led investigation into collaborative drawing as a means of revealing tacit elements of one-to-one social encounter*. Tese de Doutoramento, Londres: University of the Arts (2008)
13. Passerini, L. "Memories Between Silence and Oblivion", In: Hodgkin, K. Hodgkin e S. Radstone (eds). *Contested Pasts: The Politics of Memory*. Oxfordshire: Routledge (2003)
14. Bosworth, M. "'Let me tell you...': Memory and the Practice of Oral History". In: J. Tumblety, ed., *Memory and History; Understanding Memory As Source and Subject*. Nova Iorque: Routledge (2013)
15. Riessman, C. *Narrative Methods for the Human Sciences*. Los Angeles: Sage Publications (2008)
16. Krummel, C. "Drawing's Enough: The Potentials of Reportage Drawing" In: Krummel, C., Roob, A., Berg, S., Groos, U. *Diving Trips - Drawing as Reportage*. Hannover/Düsseldorf: Richter Verlag pp. 8-20 (2005)
17. Haug, F. *Memory-work as a Method of Social Science Research: A Detailed Rendering of Memory- Work Method*. [ebook] Disponível em: <http://www.friggahaug.inkrit.de/documents/memorywork-researchguidei7.pdf> (n.d.)
18. Radstone, S. e Hodgkin, K. eds. *Regimes of Memory*. Oxfordshire: Routledge (2003)
19. Pajackowska, C. Urban Memory / Suburban Oblivion. In: Crinson, M. ed. *Urban Memory - History and Amnesia in the Modern City*. Abingdon: Routledge (2005)