

Por parte de mãe¹: reflexões (auto) biográficas

A redescoberta da biografia nos últimos anos não só pelos estudos literários, mas também pelo mercado editorial, propiciou que ela se desvencilhasse da sua função inicial de testemunho da vida das pessoas. No caso de escritores e artistas, deixou de limitar-se ao papel de legitimadora de suas obras – como ocorria nos séculos XVIII e XIX – para se firmar como gênero literário. Dispensada do peso de representar a realidade, passou a ser vista a partir da perspectiva ficcional e cada vez mais é considerada como uma interpretação de uma vida, um recorte, um modo de ver, fruto da escolha do biógrafo.

É a partir desse olhar ficcionalizante, muito mais que documental, da biografia, que situei o meu tema e os meus estudos. Parto do princípio de que a construção literária e artística está vinculada a uma escolha autoral, de que a biografia também não escapa. A inserção do biógrafo no processo de elaboração da identidade do biografado, dessa maneira, condição determinante para sua compreensão. Ele será o tecelão da história da vida do outro e não só produzirá sua interpretação do outro como trabalhará com os escritos, as informações ou imagens deste e com suas próprias memórias igualmente interpretadas e, assim, ficcionalizadas. A construção biográfica seria então autoral.

Em sua maioria, as biografias e autobiografias são compostas de texto. A linguagem escrita é a forma usual e legitimada de conseguirmos tecer os fios da memória. As fotografias, por outro lado, pelos mais variados motivos, quase sempre são tratadas – quando inseridas – como anexos, ou ilustrações do texto.

Usando as noções de “ documento” e “monumento” conforme Foucault, meu interesse ao desenvolver a dissertação foi tratar a fotografia como “ monumento” . Fui além do caráter documental que normalmente ela recebe, quando inserida nas obras, para explorar suas possibilidades interpretativas. Analisei texto e imagem como autônomos e suplementares.

¹ A escolha do título surgiu a partir do livro *Por parte de pai*, de Bartolomeu Campos Queirós

A partir dessa relação complementar e, ao mesmo tempo, independente das duas linguagens, é que elaborei minha pesquisa. A construção da identidade a partir das duas linguagens pressupõe reflexões que consideram a peculiaridade de cada uma delas, seus pontos em comum, oposições, paradoxos e histórico.

Ler uma biografia é, entre outras coisas, tentar observar seus princípios de organização, seu embate de forças. É ainda perceber as conexões existentes entre biógrafo/biografado. Maria Helena Werneck em *O homem encadernado*, onde faz estudos de biografias de Machado de Assis, comenta que uma aproximação às obras de Nietzsche, onde reiteradamente, assiste-se à mobilidade das vontades biográficas, apresentou-se, então como um possível caminho para se construir um pensar saudável em relação às biografias:

[..] uma escolha entre iguais – quem viveu e quem se interessa por aquela vida – deve estar na base do gesto de reinventar a escrita da biografia e torná-la uma forma regenerada. A igualdade vem naturalmente quando as perguntas originalmente formuladas para se compor biografias de homens que fizeram sucesso tais como: Quem? Quais são as forças que se afirmam? De que vontade esse quem é possuído? Quem é que se exprime, se manifesta e mesmo se esconde nessa vontade? são dirigidas também ao biógrafo e podem ser respondidas. Quando são transportadas para um lugar onde ocorre diálogo ente iguais, as biografias passam a ter outro valor porque permitem alargar um contato entre os que estão interessados em recolher o exato significado da vida de um artista².

Escapando do artista ou escritor renomado como objeto biográfico, e tomando como fonte uma pessoa anônima, aumenta-se a quantidade de perguntas. Entre elas: a quem interessa a vida de um anônimo? O que é ser anônimo e não celebridade? Porque a história de uma vida pode interessar? Seríamos *voyeurs* natos? O meu material de reflexão biográfica se voltou então não ao que há de surpreendente nas vidas de pensadores, artistas ou escritores, mas ao que há de vigoroso, memorável e banal na vida de um anônimo.

O objeto particular de análise para o debate dessas questões foram os escritos autobiográficos de Camilo Cândido de Araújo, meu avô materno: uma carta de 317 páginas –

² WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, p.22)

que denominei carta-testamento – endereçada ao filho mais velho. O meu material de reflexão biográfica se volta então para a vida mediana de um anônimo. Não almejei escrever sua biografia, mas pensar as forças nela existentes, os movimentos de aproximação e distanciamento que ele provocou em mim; as várias abordagens que posso fazer a partir dela, transformando-a em um laboratório do pensar biográfico. Fiz, então as minhas escolhas e, sem dúvida elas estarão marcadas na representação futura do Camilo.

Escolhi refletir sobre essa carta autobiográfica a partir de três pontos, que devido ao curto tempo, vou apresentar de forma breve:

- “as escritas de si” : epistolar e autobiográfica
- A escrita (auto) biográfica: relações entre biógrafo e biografado
- A escrita e a fotografia na construção biográfica

A carta

Muitos são os motivos que levam uma pessoa comum a autobiografar-se. E acaba que o que desejaríamos ter sido é tão ou mais importante na definição do que somos, do que aquele que na realidade acabamos por ser. É evidente no conteúdo da carta de Camilo, a necessidade da revisão de sua imagem pública. Ele deixa claro que escreve para ter uma nova chance de ser compreendido. Na introdução de sua escrita intitulada: “minhas memórias em forma de carta dirigida ao meu filho Setembrino”, ele diz:

“Conforme prometi, estou escrevendo-lhe esta que vai ser longa porque vai relatar toda a minha vida, para que v. possa ajuizar o pai que tem, pedindo-lhe guarda-la para que em todo e qualquer tempo v. esteja habilitado a defender a honra e a dignidade de seu pai.[.]”³(Araújo, 1969, p. 5)

Fica bem explícita, na sua introdução, a necessidade de ter sua imagem protegida. O destinatário escolhido foi seu filho mais velho, Setembrino. “A correspondência é uma maneira de se expor. A carta, como é destinada a alguém, age como exercício de leitura e

releitura de si mesmo através do olhar do outro. Ao escrever uma carta intenciona-se corresponder ao olhar do outro.” (Guimarães, 1998, p. 26)

Na escrita do Camilo, o outro, “no caso o Setembrino, pode significar “outros”, todos aqueles que, em vida, não o compreenderam. O destinatário passa então a ser também um mensageiro incumbido de disseminar a imagem que o remetente gostaria que tivessem dele. Ao escolher escrever uma carta para contar a sua vida e não um diário, ele estava previamente solicitando a presença do outro, necessária em seu julgamento.

Georges Gusdorf em *As escrituras de mim*, comenta que “o outro é um eu que pode ter a procuração da minha própria experiência, iluminando assim a intimidade do meu espaço interior.”⁴

Em sua carta, o que Camilo provavelmente mais contava era com alguma ação por parte de seu destinatário, que foi incumbido também de ser seu mensageiro, defensor do seu pensamento e de seus atos. Além de guardião dos direitos de sua segunda esposa, madrasta de seus filhos. Setembrino seria então sua redenção e sua glória.

Assim ele escreve na conclusão da carta:

“[...] Finalizo aqui, estas reminiscências no dia 26 de janeiro de 1970. De amanhã em diante, passarei a fazer o meu “diário”, onde registrarei o que venha a ocorrer no restante de minha vida. Caso eu venha a falecer antes da Aparecida - a segunda esposa -, quero que v. seja o seu patrono perante os demais filhos, procurando convencê-los de que eles devem todo o respeito a ela, que os criou e educou-os, pois, mãe é aquela que labuta dia e noite para criar e educar..[...]”⁵

Relação biógrafo/biografado

Construir uma biografia é se colocar diante do outro e de si mesmo. É tecer um texto a partir da memória, intuição, pesquisa e reflexão.É, como coloca Jacques Derrida, conjurar fantasmas. Deparar-se com um texto autobiográfico, cujo autor já está morto é como puxar conversa e ouvir o silêncio. Sentir-se em dúvida se a porta está realmente aberta. Adentrar a casa, sentar-se no banco e saborear as histórias do outro, com uma pitada de curiosidade,

prazer e nervosismo. Sabendo que não seremos surpreendidos por ele, mas sentindo sua presença que parece retornar com as palavras escritas.

Ter em mãos um texto autobiográfico de um membro da família é, de certa maneira, relacionar-se biograficamente com ele. É analisá-lo, ora com distanciamento, ora mergulhada em afetos e lembranças. É deixar vir à tona as recordações e lutar contra o esquecimento. É desconstruir e reconstruir simultaneamente imagens da infância e da fase adulta. É estar compelido a fazer alguma coisa com ele.

O escritor americano Paul Auster em *A invenção da solidão*, diante do anúncio da morte do pai escreve:

[..]antes mesmo de fazermos as malas e partirmos na viagem de três horas de carro até Nova Jersey, compreendi que eu teria de escrever sobre meu pai. Não tinha plano algum, nenhuma idéia mais precisa do que isso podia significar. Nem sequer consigo me lembrar de ter tomado uma decisão a respeito do assunto. Simplesmente estava ali, uma certeza, uma obrigação que se impôs no instante em que recebi a notícia.[..]

A partir desse momento, Paul Auster inicia o processo de escrita e se faz biógrafo do pai. Ao falar do pai, reflete sobre si mesmo. Em alguns momentos, recorda, em outros, analisa e narra histórias. É interessante observar que na primeira página do livro, encontramos uma fotografia. Um retrato familiar, sem legenda, nem explicações. Registramos a imagem e damos início à leitura. No primeiro instante, não temos informações a seu respeito. No decorrer da narrativa, ela revela segredos. A imagem do avô, eliminada da foto, passa a ser percebida pelo furor de sua ausência. Pelo grotesco da violência de sua extirpação. Auster dialoga longamente com essa imagem e também com outras encontradas – mas não mostradas – em uma caixinha pertencente ao seu pai. As fotos do pai oferecem novas luzes sobre sua personalidade. Elas funcionam na construção biográfica da figura paterna. Ele escreve:

⁴ GUSDORF, Georges. *Les écriture du moi*. Paris: Odilo Jacob, 1991, p-155.

⁵ ARAÚJO, Camilo. *Minhas memórias em forma de carta*. Belo Horizonte: inédito, 1969, p- 108

⁶ AUSTER, Paul.. *A invenção da solidão* . São Paulo: Cia das Letras, 1997. P-12)

[..]De volta para minha casa, examinei aquelas fotografias com uma fascinação que beirava a mania. Achei-as irresistíveis, preciosas, o equivalente de relíquias sagradas. Parecia que elas poderiam me dizer coisas que eu nunca havia sabido, me revelar alguma preciosa verdade oculta, e estudei cada uma delas com toda a atenção, assimilando os menores detalhes, a sombra mais insignificante, até que todas as imagens se tornassem parte de mim. Eu não queria que nada fosse perdido.[..]⁷

Aproprio-me das palavras de Auster para me referir também às fotos encontradas de Camilo. Assim como seu texto autobiográfico me trouxe surpresas inimagináveis, provocou sensações e me atirou rumo ao desconhecido, as fotos, recolhidas aqui e ali, muitas em poder da minha própria mãe e outras com parentes, exerceram um grande fascínio sobre mim e me contaram novas histórias. Elas representaram não somente a curiosidade de ver o corpo, as transformações físicas do meu avô, como também, mexeram com meu imaginário e puxaram algumas conversas.

As fotografias estão situadas na minha pesquisa não como anexos, mas como material de análise. É interessante observar que, ao ler pela primeira vez a carta autobiográfica do meu avô, procurei meu nome. Alguma história que me dissesse respeito. Não encontrei. Em 320 páginas ele não faz sequer uma menção a mim. Ao olhar as fotos – algumas coladas em álbuns antigos, outras soltas – só encontrei uma imagem em que estivesse presente com ele.

Na tentativa de remontar sua vida através de imagens, inicialmente senti-me compelida a fazê-lo a partir da ordem cronológica. No entanto, a foto que mais me atraía, no meio de todas as outras, era a do meu avô sentado numa cadeira cercado por mim e por meus irmãos. Em *Câmara Clara*, Barthes, diante do álbum de fotos de sua mãe já falecida, comenta: “Eu também não podia omitir de minha reflexão isto: eu descobria essa foto ao remontar o Tempo. Os gregos entravam na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles era passado. Assim, remontei uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava. Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte.”⁸

⁷ AUSTER, Paul.. *A invenção da solidão*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P-20

⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p- 106

Assim como Barthes, iniciei minha edição fotográfica de trás para a frente. Da morte à juventude. Diante da foto do meu avô sentado no jardim da casa onde passei a infância, em Minas Gerais, surgem algumas questões ligadas à memória, esquecimento e imaginação.

Devia ter mais ou menos 3 anos de idade. Olho a imagem e não consigo recordar esse dia. Não consigo me lembrar da presença do meu avô em minha casa. A estada dele por lá era pouco comum, pois ele morava em outra cidade. O que esta imagem me faz lembrar, é da maneira carinhosa como ele descascava laranja para os netos. Só ele sabia fazer um biquinho triangular que, para mim, tornava a laranja muitíssimo mais gostosa. Essa foto me remete imediatamente a essa sensação. Neste aspecto, diria que ao olhar esta imagem o que nomearia de “detalhe” seria a laranja na minha mão .

Para Barthes [...] “com muita frequência, o *punctum*, é um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplo de *punctum* é, de certo modo, entregar-se” [...] (Barthes, 1984, p.68) “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver’ [...] (Barthes, 1984, p.89)

No caso da não lembrança desse dia, o caráter de autenticidade da fotografia me comprova que ele existiu. Essa distorção entre certeza e esquecimento provoca uma espécie de vertigem. E essa imagem produz então uma possibilidade que vai além da memória e provoca a imaginação. A imagem se transforma na lembrança e muitas vezes a lembrança se fixa na imagem.

O cineasta Luis Buñuel diz em seu livro autobiográfico *O último suspiro* que:

[..]a memória é permanentemente invadida pela imaginação e pelo devaneio, e como existe uma tentação de acreditar no imaginário, acabamos por transformar nossa mentira em verdade. O que aliás só tem importância relativa, já que ambas são igualmente vividas e pessoais.[..] Sou feito de meus erros e de minhas dúvidas, bem como de minhas certezas. Não sendo historiador, não utilizei nenhuma anotação, nenhum livro, e o retrato que ofereço, de toda maneira, é o meu, com minhas repetições, minhas lacunas, com minhas verdades e minhas mentiras, em uma palavra: minha memória.[..]⁹

⁹ BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P-12

Essa imagem é real, na medida em que provém de uma situação vivida e registrada – a fotografia muitas vezes é pensada por aí, pelo seu caráter objetivo-. Mas para mim a única certeza que tenho é a de que meu avó esteve lá porque existiu essa foto; porque existem outras evidências e, mais ainda, porque ele escreveu a respeito dessa viagem em sua carta autobiográfica.

É interessante observar, dessa maneira, como esta foto funcionou como um componente biográfico a mais na minha construção de sua imagem. A partir da foto, me inseri em sua história, uma vez que pelo seu escrito autobiográfico isso não seria possível. Já que ele não me cita. Por essa foto, alcanço uma de suas últimas imagens. É assim que fisicamente me lembro dele. Nessa foto, percebe-se sua tristeza, ombros encurvados, abdômen flácido, óculos de lente bem grossa, indicativa de quem sofre gravemente da vista. Seu olhar é embaçado e seu semblante sem vida. Aí ele está totalmente diferente de retratos anteriores que revelam o esplendor de sua vida. Esse foi um de seus últimos registros e já estava muito mais próximo da morte do que da vida. Morreu cinco anos depois.

Para finalizar, gostaria de citar uma frase do livro dos conselhos, utilizada por Saramago como epígrafe no *Ensaio sobre a cegueira*. Ela sintetiza a relação que o biógrafo pode escolher ter com as fotografias para que elas contribuam de forma plena para a construção biográfica: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”

Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*. 3. ed. Tradução Antonio Abranches, Cesar Augusto F. De Almeida e Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, 2v.

_____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUSTER, Paul. *A invenção da solidão*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- _____. *A arte da fome: ensaios, prefácios, entrevistas*. Tradução Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- _____. *A Trilogia de Nova York*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- AZOULAI, Martine. Photos de Famille: Une sacrée psychothérapie. *Mari France*. p. 80 - 83, decembre 2000
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paris: Scandipress, 1993.
- BATCHELOR, John (Ed) . *The art of Literary biography*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Tradução Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Rua de mão única*. Tradução de R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.
- BONNET, Jean Claude. Le fantasma de l'écrivain. *Poétique* n. 63, Paris, sept., 1985. pp. 259-277
- _____. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Perspectiva; Cuiabá: Secretaria de Estado de Cultura do Mato Grosso, 2002.
- BUNUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Tradução Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Abigail de Oliveira (Org.) *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*: organização Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CIXOUS, Hélène and CALLE-GRUBER, Mireille. *Rootprints: Memory and Life writing*. Tradução Eric Prenowitz. Londres: Routledge, 1977
- Corps écrit. L'autoportrait*. n. 5, Paris: Presses Universitaires de France, fev. 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUFOR, Hélène. *Portraits, en phrases*. Paris: PUF, 1997.
- Estudos históricos / Arquivos pessoais*. V. 11, n. 21, Rio de Janeiro: CPDOC, FGV, 1998.
- Estudos Históricos / Indivíduo, biografia, história*. V. 10, n. 19, Rio de Janeiro: CPDOC, FGV, 1997.
- FRIZOT, Michel. *Histoire de voir, de L'Invention a L'art photographique (1839-1880)*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.
- _____. *1839, La photographie révélée*. Paris: Centre National de la Photographie et Archives Nationales, 1989. Com autoria ainda de: André Jammes, Paul Jay e Jean-Claude Gautrand.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GILMORE, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- HIRSH, Julia. *Family Photographs: context, meaning and effect*. New York: Oxford Press, 1981.
- HOOKS, Margaret. *Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária*. Tradução Vera Whately e Heloísa Lanari. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1997.
- IMAGENS. *Literatura e Imagem*. Unicamp, 1996, n. 6.
- KAFKA, Franz. *Antologia de páginas íntimas*. Páginas íntimas de seu diário, as Meditações, a Carta ao Pai. Seleção, prefácio e tradução de Alfredo Margarida. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001,
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

- _____(Org). Le désir biographique. *Cahiers de sémiotique textuelle*. n. 16, 1989.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. 4. Tradução Suzana F. Borges. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. São Paulo: Edusp, 1993 – (Texto & arte; vol 9).
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LYOTARD, J.F. *Lecturas de Infância*. Buenos Aires, 1997.
- MALCOLM, Janet. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens, uma história de amor e de ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTON, Scarlett. Friedrich Nietzsche. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Memorialismo e autobiografia. *O Eixo e a Roda*. V.6., Julho/1998. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. Rio de Janeiro: Ática, 1986 – (Série Princípios)
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução introdução, cronologia e notas de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Editora Max Limonada, 1985.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Reflexões sobre uma falsa dicotomia moderno/pós-moderno. In: *Travessia* n 31 Ilha de Santa Catarina p. 1-16- ago. / 1995 – jul./1996
- _____.Literatua/Cultura/Ficções Reais. Seminário Literatura e Cultura. Rio de Janeiro: PUC, 2002.
- OLINTO, Heidrun Krieger e Schollhammer, Karl Erik, (Org). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- PONTUAL, Ângela. A velha América de Auster. In: *Bravo* n. 20, São Paulo p. 56-64 maio/1999.
- ROCHE, Denis. *Autoportraits-Photographiques – 1898-1981*. Catálogo da Exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.
- RUGG, Linda Haverty. *Picturing ourselves, Photography & autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- SANTOS, Roberto Corrêa. *Oswald: atos literários*. Belo Horizonte: 2 luas, 2000.
- _____. *Modos de saber, modos de adoecer – o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1999.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Tradução J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. In: *Revista ALCEU*, v. 1, n. 2, p. 28-41, jan./jun. 2001. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social.
- SMITH, Sidonie & WATSON, Julia. A History of Autobiography Criticism. In: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução Ana Maria Capovilla e Albino Poi Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *On Photography*. London: Penguin, 1979.
- VAZ, Paulo Bernardo e NOVA, Vera Casa (Orgs.) . *Estação Imagem, Desafios*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- WATSON, Julia & SMITH, Sidonie. *De/colonizing the subject the politics of gender in women's autobiography*. Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 1992.
- WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.