

AUTORRETRATO
A POÉTICA DO RETALHO

Por
CLÁUDIA DIAS SAMPAIO
Aluna do Curso de Doutorado em Teoria da Literatura
(Programa de Ciência da Literatura)

Faculdade de Letras da UFRJ
2º semestre de 2009.

Autorretrato

A poética do retalho

Resumo: O poema “Auto-retrato”, de Cecília Meireles, será o ponto de partida para pensarmos a autobiografia em sua tensão com o ficcional no âmbito da poesia. O estudo será norteado pela hipótese de que poemas como este são significativos no processo de formação de uma obra, pois impulsionam a constituição subjetiva capaz de operar a ficção e fornecem o calibre necessário para movimentar o imaginário do leitor. Assim, ao investir no autoconhecimento, pela linguagem, o poeta encontra a si e ao outro.

Prelúdio

Não é das formas mais originais começar um texto pela aceção de palavras, mas um argumento se coloca para este prelúdio acontecer assim: o horizonte que se abre ao trazermos um sentido pouco lembrado da palavra retrato.

Um retrato é uma descrição “dos traços, do caráter de uma pessoa ou de tudo que se relaciona com o homem”, e, também segundo o Houaiss, o “ato de retratar”. Nesta segunda aceção, raramente usada, temos a analogia com o adjetivo *retraído*, e a palavra ganha o sentido de corrigir, emendar, desculpar-se, *desfazer*. É por esta via que talvez possamos realizar uma leitura menos superficial do poema “Auto-retrato”, de *Mar absoluto* (1945).

Auto-retrato é um “retrato feito por um indivíduo de si mesmo” e que pode surgir “sob a forma de desenho, pintura, gravura, ou de uma descrição escrita ou oral” (Houaiss). Nossa questão é um poema, uma descrição escrita de si construída com a espessura própria da linguagem poética, e que, por isso, concentra em seus versos horizontes infinitos de leitura.

Então temos por objeto uma obra literária, cujo assunto é afim às artes plásticas e à fotografia. Por conta disto, pesquisei trabalhos ligados à fotografia e à pintura que têm por tema o auto-retrato: *O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade*, de Leandro Pimentel (2005); *Femmes au miroir – une histoire de l'autoprtrait féminin*, de Frances Borzello (1998) e *A construção do portrait fotográfico no entre-lugar do biográfico e artístico*, de Maria Teresa Bastos (2007).

Independente do suporte, o auto-retrato traz a marca da auto-reflexão, por isso podemos pensá-lo em conexão com a autobiografia. Maria Teresa Bastos o apresenta

como reflexo, “como primeiro instante em que nos vemos, como se estivéssemos diante do espelho”, e Francis Borzello ressalta que este reflexo nada tem de inocente. Na opinião dela, essas obras constituem a linguagem usada pelo artista para tomar posição¹. Diria que “este tomar posição” é tanto mais potente se estiver ligado ao investimento na construção de uma subjetividade apta a enfrentar o embate com a criação ficcional, do que com uma conotação política que tenha a ver com a ideia de salvar o mundo.

A ficção traz a impossibilidade, a inacessibilidade de apreensão de si, por isso, a criação de uma alteridade imaginária é tomada como condição de salvar a si. Trata-se de uma atitude do escritor que, consciente dessa impossibilidade e da necessidade de manter-se aberto para o devir, já não tem mais como pretensão salvar o mundo com sua obra. A partilha que fará com sua comunidade é de outra ordem: está na experiência com a linguagem. É pela transformação que empreende de si, no exercício da escrita, que o escritor dá sua contribuição ao espaço público; tendo a leitura e a escrita como práticas de recolhimento necessário à construção subjetiva e, portanto, à criação da alteridade pela qual a partilha de um *ethos* se torna possível. Este é um dos caminhos apontados por Wolfgang Iser para o recolhimento de que carece a contemporaneidade (cf. Iser, 1995). Tendo na linguagem o lugar de troca, o auto-retrato seria, portanto, a expressão deste recolhimento, um ajuste de contas do artista consigo, uma abordagem de si em direção ao outro.

A produção de auto-retratos acompanha a história da arte desde que o gênero *retrato* se afirma no século XIV, quando ganha destaque na arte europeia em diferentes escolas e estilos. Uma particularidade dos retratos de si, em que o artista se vê e se deixa ver, é que, de modo geral, o foco está colocado sobre o rosto e este, raramente, é retratado em momento de relaxamento ou felicidade. Na maioria das vezes, a visão do artista sobre si é sombria e angustiada.²

Nesta apresentação de si para o outro, o que vemos do auto-retrato, na modernidade, é, portanto, a *desfiguração* e a *encenação*. Insistindo na hipótese de que há na poética de Cecília Meireles uma noção de modernidade pouco lembrada pela crítica, o que proponho é uma leitura do poema “Auto-retrato” levando em conta a

¹ “Les autoportraits ne sont pas d’innocents reflets de l’image que le miroir renvoie aux artistes. Ces oeuvres participent du langage utilisé par les artistes pour prendre position, depuis le simple ‘voici ce à quoi se ressemble’ au plus complexe ‘voici ce à quoi je crois’” (Borzello, 1998, p. 17).

² Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.com.br>.

expressão da inconstância do sujeito, a partir de uma linguagem que é ela mesma inconstante e fraturada.

O que irá marcar a modernidade é a dissolução da concepção substancialista do mundo e a existência de uma consciência individualizada (cf.: Costa Lima, 2000, 25). O auto-retrato seria então o exercício no desenvolvimento da subjetividade que admite esta consciência individualizada. O recolhimento que implica o “voltar-se para si”, é o que constitui a subjetividade capaz de, pela linguagem, movimentar o imaginário do outro.

A primeira pessoa misturada ao objeto, peculiar ao auto-retrato, surge na literatura com Montaigne, como o primeiro movimento formal de uma escrita de si. Os *Ensaaios* marcam o ponto zero na passagem para uma concepção moderna de sujeito³: um sujeito vão, inconstante e diverso, que representava um risco à fixidez daquele ideal de mundo cujas instâncias eram a igreja e a nobreza. À deriva do ensaio trouxe a Montaigne a experiência da heterogeneidade: “Decididamente, o homem é um assunto espantosamente vão, variado e inconstante. Sobre ele, é difícil estabelecer uma apreciação firme e uniforme”. (*Ensaaios*, 1580, vol. I, p. 9).

Mas é com Jean Jacques Rousseau e suas *Confissões* (1764-70) que a literatura ocidental tem seu primeiro referente formal de uma escrita autobiográfica:

(...) não há dúvida sobre seu imediato e largo propósito: o desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, por mais remotas, ocultas ou desagradáveis (...) Rousseau emprega uma espécie de causalidade psíquica: para conhecer-se um homem além da maturidade, é preciso aprender-se a vê-lo na infância. A infância começa a deixar de ser tomada como a idade dourada da inocência, vestíbulo em que se interditam as sombras e armadilhas do mundo adulto. Essa forma de causalidade será incorporada às expectativas que acompanharão o gênero autobiográfico. (Costa Lima, 1986, pp. 283-4)

³ “Montaigne: um subversivo em profundidade”. *Revista Educação Pública*, 2006. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/filosofia/0012.html> (acessado em agosto de 2009).

O achado de Rousseau foi contudo a impossibilidade de seu projeto: o desejo de tornar-se transparência. Esta impossibilidade é o “destino comum do indivíduo moderno” (idem, p.295); à medida que constrói sua individualidade, está a todo momento enfrentando o olhar sobre si e o olhar para o outro (cf. Pimentel, 2005, pp. 23-4).

Uma das maneiras deste exercício de olhar para si, e para o outro, é a escrita, prática que não é exclusiva aos profissionais das letras, como mostra Michel Foucault em “A escrita de si” (1983). Foucault defende que a palavra escrita interessa a todos que desejam “cuidar da alma”, “atenuar os perigos da solidão”, “construir a memória material de coisas lidas, ouvidas e pensadas”; enfim, exercitar o pensamento a partir do sentido e encontrar-se face a face consigo e com o outro.

Voltado para o estudo sobre “as artes de si mesmo”, ou seja, “a estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana, nos dois primeiros séculos do império”, Foucault observou a relação que os antigos como Plutarco, Sêneca e Epicteto mantinham com o exercício da escrita, analisando duas expressões frequentes entre esses pensadores: a correspondência (“a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo”) e o hupomnêmata (espécie de caderneta onde se anotava uma coletânea de coisas lidas e ouvidas).

A caderneta dos antigos é citada por Foucault como meio de enganar a solidão, já que “o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro” e a carta é o meio pelo qual o olhar do outro elabora nossa alma. Ele lembra dois dos princípios frequentemente evocados por Sêneca: “o de que é necessário adestrar-se durante toda a vida e o de que sempre se precisa da ajuda do outro na elaboração da alma sobre si mesma”.

Sêneca, que insistia na leitura como prática de si, defendeu ainda a escrita como elemento que transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue”. Por essa vereda seguem os poetas, e é lugar comum pensarmos em como eles se apoderam dos dissabores e da solidão como requisitos indispensáveis para a produção de suas obras. Até mesmo porque muitos deles contribuíram para perpetuar a ideia de que era preciso afastar-se do mundo para dar conta das exigências de qualidade que impunham às suas obras.

No entanto, este “retirar-se”, ao contrário do que vulgarmente se diz e se entende, pode significar a construção de uma individualidade capaz de interagir de

modo potente com o outro, é o *retratar*, o olhar a si, consciente de suas emendas e faltas, no caminho da constituição de uma subjetividade que possa encenar o desconhecido que nos habita.

Há os que defendem que toda escrita é autobiográfica, como Paul De Man, para quem a narrativa da própria experiência é também um investimento na convergência entre estética e História (De Man, 1989). Já Philippe Lejeune, autor de *Le Pacte Autobiographique* (1975) e *Je est un autre* (1980) – frequentemente citado quando o assunto é autobiografia –, pensa este tipo de discurso como diferente da ficção, ligando-o a pactos referenciais, o que será rejeitado por De Man, que vê nisto um modo de sustentar a noção de autoridade transcendente do autor (cf.: Klinger, 2007, p. 44). De Man destaca a alegoria e a metáfora como próprios da construção autobiográfica e relaciona esta a um movimento de *desfiguração* (1989).

Para Costa Lima, o estatuto da autobiografia como gênero “depende do destino da individualidade. Assim, à medida que esse destino não é questionado, as definições da autobiografia tendem a apresentá-la como um tipo dotado de incidência quase infinita” (Costa Lima, 1986, p. 246). Esta oscilação é observada por Leonor Arfuch que apresenta a autobiografia como um espaço figurativo sempre ambíguo, no que chamará de oscilação entre mimesis e memória, “entre uma lógica representativa dos feitos e o fluxo de recordação, ainda que reconhecidamente arbitrário e distorcido”⁴ (Arfuch, 2002, p. 57).

Desta digressão sucinta sobre autobiografia, o que nos interessa são três pensamentos: a) o caráter ambíguo, a oscilação entre mimesis e memória; b) alegoria e metáfora como próprios da construção autobiográfica e como esta se relaciona a um movimento de desfiguração; c) a escrita de si como formação do sujeito.

Apesar de até este momento seguirmos uma trilha em que auto-retrato e autobiografia poderiam ser tomados como a mesma coisa, é importante que levemos em conta a distinção que o fotógrafo Leandro Pimentel faz em *O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade*: “Ao contrário da autobiografia, que narra uma vida, o auto-retrato narra apenas um “eu”, como uma imagem fugidia. Ele não narra eventos, apenas circula em volta da mesma questão: quem sou eu?” (Pimentel,

⁴ “A autobiografía propone un espacio figurativo para la aprehensión de un yo siempre ambiguo – el héroe autobiográfico como un “alter ego” –, este espacio se construye tradicionalmente – y más alla de la diversidad estilística – en la oscilación entre mimesis y memoria (de Mijolla, 1994) entre una lógica representativa de los hechos y el flujo de la recordación, aun reconocidamente arbitrario y distorsivo.

2005, p. 17). Contudo, apesar de concordar que no auto-retrato o foco está no eu, o que anima a autobiografia não seria também o “quem sou eu?” ?

A partir dessas ideias, começamos a construir nossa reflexão sobre uma possível “poética dos retalhos” presente nas produções artísticas que têm por tema o auto-retrato. Para escrever, investigamos nossa infância, vasculhamos nossas gavetas e armários, numa poética do retalho, como disse o artista plástico Fernando Mendonça⁵ ao referir-se a nova fase de sua pintura que parece deixar o figurativismo e passar a um abstracionismo construído por pedaços de vida, de memória, quadros abandonados, esquecidos, repintados.

Portanto, o apreensível de nós, além do desconhecido – que a literatura é capaz de *encenar* – são os fragmentos, memórias: os retalhos. Pelo processo do trabalho literário, o poeta os recompõe, tecendo-os meticulosamente às lacunas, aos vazios: os rasgos. Estas lacunas, o vazio tão comentado da teoria de Wolfgang Iser, por onde seria possível circular a imaginação do leitor, poderiam ser pensadas também a partir do que Didi-Huberman (2008) chamou *image-déchirure*, uma imagem-rasgada. Nesse sentido, poderíamos associar a concepção de Paul De Man da autobiografia como “Defacement”, para refletir a relação entre recolhimento, memória, lacunas e o movimento de desfiguração, como devir a que o escritor necessita se lançar para empreender sua obra. O auto-retrato seria tão significativo nessa constituição justamente por concentrar todas estas nuances.

Retratar a si é uma constante na obra de Cecília Meireles. São vários os poemas que têm explicitamente este tema. Há versos conhecidos, como: “Eu não tinha este rosto de hoje,/ assim calmo, assim triste, assim magro,/ nem estes olhos tão vazios,/ nem o lábio amargo. (“Desenho”, *Viagem*); “Fui morena e magrinha como qualquer polinésia/ (...) Levai-me aonde quiserdes! – aprendi com as primaveras/ a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira. (“Desenho”, *Mar absoluto*).

Ambos os “Desenhos” apresentam descrições físicas que a poeta faz de si e o movimento de desfiguração é nítido, uma tentativa de ser ver além do que mostra o espelho, a reflexão nada ingênua de que falou Francis Borzello. Os dois poemas, em que o exercício da autobiografia está latente, são elaborados por elos da memória da infância

⁵ *Poética dos retalhos: gavetas e armários*. Série de óleo sobre tela e colagens, 2009.

e juventude da poeta. Costa Lima chama as memórias e autobiografias de substitutos dos espelhos (1986, p. 244) Poderíamos considerar este um circuito-chave na poética de Cecília Meireles: memória, autobiografia e espelho.

Antes de encerrar este prelúdio e partir para a leitura do poema que protagoniza este estudo, cito os poemas dos quais o exercício do auto-retrato está direta, ou indiretamente, referido na obra poética da autora:

“Retrato” e “Desenho” (*Viagem*)

“Memória” (*Vaga Música*)

“Auto-retrato”, “Retrato obscuro” e “Mulher ao espelho” (*Mar absoluto*)

“Desenho”, “Apresentação”, “Comentário do estudante de desenho”, “Retrato de uma criança com uma flor na mão”, “Desenho leve” (*Retrato natural*)

“Desenho colorido” (*Poemas escritos na Índia*)

“Desenhos do sonho” (*Sonhos*)

“Desenho” (*O estudante empírico*)

“Desenhos”, “Desenho sem título”, “Biografia”, “Personagem” (*Dispersos*)

Se me contemplo, tantas me vejo

Auto-retrato (*Mar absoluto*)

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.

Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos...
E é tudo imenso...

Formas, desenho
que tive, e esqueço!
Falas, desejo
e movimento
– a que tremendo,
vago, segredo
ides, sem medo?!

Sombras conheço:
não lhes ordeno.

Como precedo
meu sonho inteiro,
e após me perco,
sem mais governo?!

Nem me lamento
nem esmoreço:
no meu silêncio
há esforço e gênio
e suave exemplo
de mais silêncio.

Não permaneço.
Cada momento
é meu e alheio.
Meu sangue deixo,
breve e surpreso,
em cada veio
semeado e isento.
Meu campo, afeito
à mão do vento,
é alto e sereno:
AMOR. DESPREZO.

Assim compreendo
o meu perfeito acabamento.

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, una, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço.

E recupero
o meu alento
e assim vou sendo.

Ah, como dentro
de um prisioneiro
há espaço e jeito
para esse apego
a um deus supremo,
e o acerbo intento
do seu concerto
com a morte, o erro...
(Voltas do tempo
– sabido e aceito –
do seu desterro...)

Nos primeiros dois versos lemos a subjetividade fraturada da modernidade que, para Costa Lima, “em vez de implicar a fragilidade do sujeito, sua fratura o dota de uma imensa plasticidade, indispensável para responder a tamanha variedade de experiências no mundo” (2000, p. 171). A estrofe inicial já nos introduz nesse ambiente ambíguo da

autobiografia, que oscila entre mimesis e memória. É uma escrita de si construída pelas idas e vindas, pelos tropeços de quem busca se retirar, desfazer, corrigir, emendar, desculpar-se – retratar-se.

Na estrofe seguinte, a poeta começa a empreender sua escavação de si a partir do movimento de desfiguração, “vou desprendendo elos”. A formação verbal condiz com a ideia de que o trabalho é contínuo, pois o sujeito é múltiplo e inconstante. E o último verso desta estrofe, “É tudo imenso”, remete à infinitude de variações possíveis na literatura. De modo geral, o poema encena o que escapa à sua autora, como podemos ler mais especificamente em “ – a que tremendo,/ vago, segredo/ ides, sem medo?!”.

O desconhecido que a habita, está em consonância com um ponto-chave da teoria do efeito estético, de Wolfgang Iser, para quem a função antropológica da literatura estaria justamente nessa possibilidade do sujeito experimentar a sua inacessibilidade. Segundo Iser,

a literatura não elimina a relação entre disponível e indisponível, mas se transforma em lugar no qual esta relação pode ser encenada. A indisponibilidade encenada do ser humano se manifesta em uma abundância de conflitos imprevisíveis, que pode tornar-se tangível mediante o conjunto das variações do jogo. A peculiaridade desse jogo é a infinitude, porque a encenação permite o paradoxo, de outro modo impossível, de experimentar a própria inabilidade do ser humano em possuir a si mesmo (1986, p. 356).

O verso “E é tudo imenso” concentra essa particularidade da literatura como espaço aberto para o devir, “da realização lúdica, daquela infinitude que faz esquecer o fim” (Iser, 1996, p.363). E apesar de ainda haver certa confusão no uso dos termos “ficção” e “poesia” – em muitos casos há a distinção entre os dois – este poema é mais uma confirmação da inoperância de se tomar poesia e ficção como termos distintos, seus versos põem em ação o funcionamento da ficção: movimentam o lúdico e a sombra, “Sombras conheço:/ não lhes ordeno”.

Não há lamento, no “auto-retrato” de Cecília, há é o reconhecimento deste lugar do escritor que tem o silêncio por circunstância de vivenciar a experiência mais profunda, a impossibilidade:

Nem me lamento
nem esmoreço:
no meu silêncio
há esforço e gênio
e suave exemplo
de mais silêncio.

A tônica é a impermanência, o movimento contínuo, presente tanto nas formações verbais, como vimos, quanto em versos explícitos: “Não permaneço.” Ao mesmo tempo em que encena o desconhecido: “Meu campo afeito/ à mão do vento”, a poeta conhece o jogo que elabora: “e, una, contemplo/ o jogo inquieto/ em que padeço”. Trata-se da ativação da capacidade do imaginário específico do ficcional, que faz tornar presente uma ausência.

O conceito de alegoria, cuidadosamente estudado por João Adolfo Hansen (*Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, 2006), pode nos servir aqui como porto para a hipótese da aproximação entre a poética de Cecília e o pensamento Benjaminiano.

Vista como um discurso que quer significar outro e tendo por “procedimento construtivo” a “metáfora continuada” (Hansen, 2006, p. 7), pela impossibilidade da palavra se aproximar da completude da palavra divina, a alegoria teve no período do Barroco um caráter acentuadamente teológico.

Tomando a alegoria como procedimento de reflexão crítica, Benjamin mostra como na modernidade de Baudelaire a incessante busca pelo novo é alvo da crítica do poeta pelas diversas construções com as quais ele apresenta o poeta na sociedade de mercado (dândi, flâneur, conspirador, trapeiro etc).

Segundo Costa Lima, o “tratamento alegórico facilita a entrada em cena do leitor, que, com seus valores e expectativas socialmente condicionadas, empresta ao texto uma pluralidade de significações, com base na própria estratégia de composição do texto” (Costa Lima, 1981 p. 76).

Por um lado, Cecília parece se aproveitar dessa qualidade plural da alegoria e também do sentido crítico conforme a orientação benjaminiana, já que o poema escapa de uma visão utilitária da linguagem, se aproximando da ideia de modernidade poética

enquanto “exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional” (Rancière, 2005, 38).

O caráter teológico, que perpassa a questão da alegoria, parece ter prejudicado em muito a compreensão da poesia de Cecília que por ter colaborado nas revistas *Árvore Nova*, *Terra de Sol* e *Festa* (entre 1919 e 1927), acabou sendo vinculada à corrente “espiritualista” do Modernismo.

É fato que se pode ler na produção inicial de Cecília (poemas de *Baladas para El-Rei*, escritos em 1921 e publicados em 1925) marcas da religião católica e da apropriação que esta fez do pensamento platônico. Contudo o caráter divino que percorre a poesia de Cecília passa rapidamente dessa tendência dogmática para a ideia de que é na arte que encontramos a resposta satisfatória à ilusão que necessitamos na tentativa (vã) de driblar a morte.

Talvez a aproximação maior entre o poema e o conceito de alegoria, segundo Benjamin, esteja no modo como a poeta trabalha sua subjetividade no exercício da escrita, ao expor a presença de uma ausência:

Como precedo
meu sonho inteiro,
e após me perco,
sem mais governo?!

Seria então pela alegoria que a poeta estabelece seu auto-diálogo? A posição excêntrica do homem de que nos fala Iser (1996, p. 356), pois ele “não possui a si mesmo” e que, segundo ele, “a insuperável distância entre ser e possuir a si mesmo seria uma das descobertas da literatura”, é perceptível na poesia de Cecília Meireles. Há inclusive um de seus poemas que remete especificamente para este descentramento, “Canção excêntrica”, de *Vaga música*.

Iser fala da necessidade da *encenação*, já que esta:

comprova que os padrões a que nos submetemos e liberam o impulso para subverter estes padrões, mediante a incorporação de nossa alteridade no espelho das possibilidades. Em última instância, tal incorporação pode estar mesmo na raiz a partir da qual o deleite estético emerge. A encenação é o

esforço incansável para o confronto do ser humano consigo mesmo (1996, pp. 362-3).

Em “Auto-retrato” este confronto é visível, e apresenta o gosto amargo, de quem tem um “deus supremo” cujo “o acerbo intento/ do seu concerto” está na morte e no erro. E há ainda o insulamento, o “desterro” de uma poética em conexão profunda com a tradição da poesia portuguesa e, sobretudo, açoriana.

Bibliografia

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARFUCH, Leonor. “La vida como narración”. In.: *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ. Argentina, 2002.

BASTOS, Maria Teresa. *A construção do portrait fotográfico no entre-lugar do biográfico e artístico*, PUC-RJ, 2007.

BORZELLO, Frances. *Femmes au miroir – une histoire de l'autopportrait féminin*. Paris: Thomas Hudson, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In.: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA LIMA, Luiz. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In.: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Dispersa demanda - Ensaios sobre Literatura e Teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DE MAN, Paul. *Autobiography as de-facement*. In. : *Rhetoric os Romanticism*. Nova York : Columbia University Press, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'Image : Question posee aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 2008.

- FOUCAULT, M. “A escrita de si”. In: FOUCAULT, M. O que é um autor? Lisboa: Vega, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1 e 2. São Paulo: 34, 1999.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si. Escritas do outro*. Rio de Janeiro : 7Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed. du Seul, 1975.
- _____. *Le pacte autobiographique – 25 ans après. Autobiografía en España: un balance*, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1967.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996, volumes I e II.
- PESSOA, Fernando. *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*. Ed. e posfácio de Richard Zenith. A girafa : SP, 2006.
- PIMENTEL, Leandro. *O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade*, Dissertação de mestrado, ECO-UFRJ, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SECCHIN, Antônio Carlos. (org.) *Cecília Meireles. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- WELSCH, Wolfgang. *Estetização e estetização profunda*. Trad.: Álvaro Valls. Porto Alegre, Porto Alegre, v.6, n. 9, p. 7-22, maio de 1995.