

*Vidas mínimas: diário e fotografia nos arquivos do museu Helena
Antipoff*

Pedro Rena Todeschi¹

Na passagem para o século XXI, Rosângela Rennó se apropriou da carta de Pero Vaz de Caminha para montar sua videoinstalação *Vera Cruz* (2000). Na legenda, lemos trechos da carta, tal como: “Vamos dormir. Amanhã veremos...”. Na imagem, por sua vez, vemos uma tela em branco, uma película desgastada pelo tempo. A obra nos faz pensar sobre a ausência de imagens do início da colonização no Brasil, história que só podemos acessar pelos relatos escritos dos portugueses. Ao longo de séculos, a história de nosso país foi narrada apenas do ponto de vista do colonizador, e não da perspectiva das populações negras e indígenas. A questão do *arquivo*, mais especificamente do *mal de arquivo* (DERRIDA, 2001), é central na obra de Rosângela Rennó, como notamos na leitura que Maria Angélica Melendi (2017, p. 182) faz desta artista, evocando a filosofia de Jacques Derrida ao dizer que existem “pulsões de morte [que] precipitam o arquivo no esquecimento, na amnésia, na aniquilação da memória, na erradicação da verdade”.

Se, por um lado, Rennó rasura os arquivos coloniais – fazendo-nos refletir sobre a ausência de imagens –, por outro, a artista nos convida a imaginar uma história para este *documentário impossível*. Diante da saturação visual de nosso tempo, a artista faz a imagem colonial aparecer em seu próprio apagamento, criando um espaço vazio para que novas imagens não-hegemônicas possam preencher esta tela. Gilles Deleuze (2005, p. 31) escreve que, diante da “civilização do clichê” do final do século XX, era “preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo.” É preciso esvaziar o clichê para que imagens que nos “interessam” (o termo é de Deleuze) possam aparecer.

Em 2019, uma mostra do FestCurtasBH, intitulada “Pulsões do arquivo: o cinema contemporâneo e o desejo por memória”, buscava observar como a retomada de arquivos familiares por cineastas do presente se dava através da preservação de memórias: “poderíamos dizer que estes filmes estão com mal de arquivo, não em um sentido negativo, mas no de uma perturbação fundante, uma força que elabora a morte, a destruição e a ruína, e que impele à vida” (RODRIGUES; FAGIOLI, 2019, p. 69). Apesar de serem filmes marcados pela

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG. E-mail: Todeschi.pedro@gmail.com

elaboração do luto (de vidas específicas, de uma época que passou), são filmes em que vemos a *pulsão de vida* dos arquivos. Assistimos a obras atravessadas pela capacidade que os arquivos têm de restituir, no tempo presente, rastros de vidas que importam. São vidas mínimas, em filmes que, “na busca de resistir à morte como ponto final ou ao esquecimento como morte em vida”, encontram “no coração do arquivo uma vida que pulsa pelo desejo e pela promessa grafados no que se grava” (RODRIGUES; FAGIOLI, 2019, p. 69).

No poema “Vida menor”, Carlos Drummond de Andrade (2015, p. 128) escreve: “Não a morte, contudo./ Mas a vida: captada em sua forma irreduzível [...]/ vida mínima, essencial: um início, um sono.” Em uma outra mostra de documentários, no CachoeiraDoc (Bahia), o curador Fábio Rodrigues fez uma seleção de filmes brasileiros feitos a partir de fotografias de famílias negras, apresentando a retomada dos “arquivos mínimos” no cinema contemporâneo:

ao passo que nos interessa os filmes que falam diretamente ‘Brasil’, também acolheremos um movimento de filmes em que a retomada de imagens de arquivos, muitas vezes registros familiares, é acompanhada da construção de legibilidades que nos colocam frontalmente a questão de desaprender/ reaprender o país pela memória que se reúne ali ou se constrói a partir dali. [...] Nesse caso, uma espécie de *arquivo mínimo* parece precipitar, ao seu modo, a grande narrativa identitária do país. Em ambos os casos, uma espécie de política de memória parece emergir. (RODRIGUES, 2020, grifo nosso).

As imagens desses filmes poderiam preencher a tela em branco de *Vera Cruz*, dando a ver as vidas mínimas que habitam nosso país. Em tom provocativo, no poema “Hino nacional”, Drummond (2015, p. 49-50) escreve que “nenhum Brasil existe” e se pergunta, duvidando da identidade generalizante de uma nação: “e acaso existirão os brasileiros?” Por outro lado, Drummond é o poeta que se dedicou a escrever sobre as *vidas menores* de nossa nação, como aquelas que vemos nos filmes da mostra de Fábio Rodrigues. São vidas excluídas das grandes narrativas do país, vidas que, entretanto, começaram a produzir suas próprias imagens e narrativas nas últimas décadas, povoando a tela em branco que apagava suas existências.

Em um de seus poemas dedicados às *vidas mínimas*, chamado “A casa de Helena” (1974), Drummond escreveu, enlutado, sobre a pedagoga russa Helena Antipoff (que havia morrido no mesmo ano) e seus alunos (que ele chama de “mínimas sementes”) da Fazenda do Rosário, no interior de Minas Gerais:

Helena sonha o mundo de amanhã,
mundo recuado sempre, mas factível
e em mínimas sementes concentrado:
estes garotos pensativos,
esse outro ali, inquieto, a modelar
engenharias espaciais com mão canhota,
aquele mais além, que se revolta

procurando a si mesmo, e não se encontra
no quadro bitolado dos contentes. (ANDRADE, 1974)

Drummond escreve sobre a dimensão de futuro desta casa, que era também uma escola: “A casa de Helena é a casa daqui a 20 anos,/ de aqui a 50, ao incontável.” A casa, que ao longo de décadas foi o abrigo de diversas crianças órfãs, é hoje um museu, abrigando os arquivos e a memória dessa época inscrita em diários (individuais e coletivos) e em fotografias. Jacques Derrida (2001, p. 13) escreve que o conceito de arquivo “se conserva *ao abrigo* desta memória que ele abriga”. Para o filósofo, acontece uma passagem quando uma *casa* se transforma em um *museu*: “a morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público” (DERRIDA, 1994, p. 12).

No meu álbum familiar, guardo uma fotografia de minha avó, Maria Blandina, que foi, ao longo de 15 anos, aprendiz de Helena Antipoff e professora na Fazenda do Rosário. Depois de sua morte, ela se *presentifica* quando olho para esta imagem (fig. 1): “a representação, agora, se vê substituída pela *ilusão de presença*” (KOSSOY, 1998, p. 45). Quando olhamos uma imagem, o referente da fotografia ganha uma nova existência no tempo. Trata-se de uma “imagem-relicário”, nas palavras de Boris Kossoy (1998, p. 45), fotografia que é o início “da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e das emoções”. Trata-se de uma imagem que é ao mesmo tempo familiar e social: o rastro desta vida que se conservou no álbum familiar não foi capturado em uma cena doméstica, mas em um lugar social e histórico – a Fazenda do Rosário.

Quando encontrei pela primeira vez aquela imagem, que se relacionava com meu luto, a experiência me lembrou diretamente do texto de *A câmara clara* (2017), de Roland Barthes. Nesse livro, o filósofo francês narrava o luto de sua mãe, assim como escrevia sobre a força de sua presentificação através das fotografias:

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri. (BARTHES, 2017, p. 77)

O semiólogo, que passou décadas se dedicando à codificação e ao *studium* das fotografias – o saber histórico e cultural relacionado a uma imagem –, agora escrevia um livro em primeira pessoa, trazendo em seu centro uma reflexão subjetiva sobre uma imagem de seu próprio álbum familiar, imagem que para ele tinha uma *existência*, um *punctum* – aquela fotografia o feria. Em *A câmara clara* (2017), Barthes nos mostra como o seu pensamento sobre as imagens está atravessado por uma experiência pessoal, pois tudo gira em torno da única

fotografia com a qual ele mantinha um verdadeiro *vínculo amoroso*. A pessoa amada, referente da fotografia, imprimiu seus traços na película e emanou seus raios no momento presente em que Barthes a viu no álbum familiar.

A fotografia da Fazenda do Rosário é carregada (para mim) do tempo qualitativo da memória e da duração. Nela, o sentido da vida se materializa no encontro singular com os alunos, nos gestos pedagógicos únicos, na experiência sensível de descobrir o mundo junto às crianças. No cenário envolto pela natureza, pelas árvores, pelo céu e pelas montanhas, Blandina, como professora, no centro da cena, faz um *mínimo gesto*, apontando o dedo que direcionava o olhar das crianças para algo que estava para além da cerca. A tela em branco está povoada, agora, por dezenas de crianças. Giorgio Agamben (2007, p. 28) escreve que “graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante [...] compendia e resume em si o sentido de toda uma existência”. Para Roland Barthes (1984, p. 135), uma fotografia apreende o “real concreto”, materializado em “gestos mínimos, atitudes transitórias”.

A cidade de Ibirité era o cenário onde a atividade mineradora iria se instalar no futuro. Na época em que a fotografia foi capturada, o mundo vivia o tempo das revoluções sociais e culturais ao redor de Maio de 1968. Nesse mesmo ano, o Brasil vivia o endurecimento da Ditadura Militar. A imagem apreende, por outro lado, uma pequena cena pedagógica que acontecia no interior de Minas Gerais. A sabedoria de Helena Antipoff, constituída no início do século XX na Europa (ao lado de Henri Bergson e Édouard Claparède), depois na Rússia, após a Revolução de 1917, era transmitida em uma *cidadezinha qualquer* no interior do Brasil. A sua experiência com aqueles alunos brasileiros, no entanto, era marcada pela contingência social e histórica, como se o saber anteriormente constituído precisasse se transformar para se adaptar àquela paisagem.

A obra de Drummond é marcada em muitos momentos por um ceticismo diante do progresso histórico e um desencanto frente ao futuro. Quando ele escreveu sobre Antipoff e seus alunos, porém, ele diz, esperançoso: “E essa pastora magra, quase um sopro,/ uma folha talvez (ou uma *centelha*/ que não se apaga nunca?) vai pensando/ outras formas de abrir, no chão pedrento,/ o caminho de paz para o futuro.” (ANDRADE, 1974). A palavra *centelha* – como lampejo que não se apaga – também aparece na clássica passagem de “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin, em que o filósofo escreve sobre o futuro a que aponta uma fotografia: “A necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena *centelha* do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível

em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos” (BENJAMIN, 1987, p. 94, grifo nosso).

Em uma crônica publicada no jornal *Arte e Educação* de 1972, dois anos antes da morte de Helena Antipoff, Drummond dedicava uma crônica a ela, contando que a conheceu em 1929, no ano em que Antipoff chegou ao Brasil e que Drummond trabalhava na secretária de Educação de Minas Gerais. O poeta afirma que as ideias estrangeiras trazidas pela pedagoga ao Brasil encontraram seu lugar em nosso país:

Russa mais mineira não há, na assimilação plena de valores e características da gente mineira, em harmonia com o fundo eslavo que se abre para o sentimento de mundo sem distinguir limitações convencionais, e quer abarcar no mesmo amor todos os seres carentes de proteção e compreensão.

Transformando a escola em casa, fazendo uma passagem, desta vez, do âmbito social ao familiar, Drummond escreveu que os alunos de Helena eram seus “filhos” inumeráveis. Nos perguntamos, então, se poderíamos olhar para as fotografias do Museu Helena Antipoff, ou para “A casa de Helena”, como se olhássemos fotografias de um álbum de família, em que a relação pedagógica era feita através de vínculos amorosos, familiares. De fato, Dona Helena se figurava como uma mãe para aquelas crianças órfãs, abandonadas pela vida social do país. O que os conectava, porém, não era os laços sanguíneos, mas as vizinhanças afetivas construídas ao longo do tempo.

No final de sua crônica dedicada a Dona Helena, Drummond escutou o seguinte, cito,

Estou ouvindo a sabedoria mansa de Dona Helena, no empenho de fazer os adultos entenderem um pouco mais da vida:

- Brincar com as crianças não é perder tempo, é ganhá-lo.
- Não é bom alimentar a criança com palavras, quando ela clama pelas coisas e atos.
- A criança tem vontade própria, mas até a mais revoltada atenderá ao nosso pedido se o fizermos com delicadeza.
- Se é triste ver meninos sem escola, mais triste ainda é vê-los imóveis, em carteiras enfileiradas, e salas sem ar, perdendo tempo em exercícios esteréis, sem valor para a formação do [humano]
- Argila, terra, madeira, água e ferramenta farão a criança criar o que seu coração deseja e seu cérebro inventa, em contato com a natureza e a realidade.

Obrigado, amiga.

Na conferência de abertura do evento de 130 anos de Helena Antipoff, que aconteceu em setembro de 2022 no seu Museu em Ibirité, o educador José Pacheco, fundador da Escola da Ponte em Portugal, disse que os três ideais positivistas do século XIX eram *amor, ordem e*

progresso. Enquanto a educação do Brasil se modernizava nos anos de 1950, baseada apenas na ordem e no progresso, Helena Antipoff instaurava seu “sonho-reflexão” (a expressão é de Drummond) em que o amor era o principal fundamento. José Pacheco nos disse também que não existe aprendizagem sem vínculo amoroso. Compreendemos o amor, nestas pedagogias, como princípio de igualdade, como possibilidade de contato entre as diferenças. Em meio ao excesso de imagens de nosso presente, nos perguntamos: quais são as imagens com as quais temos um vínculo amoroso? Quais são as imagens que nos importam? Quais imagens hegemônicas precisamos esvaziar, como as da dominação (de “ordem e progresso”), para que possamos colocar outras no lugar?

Uma prática constitutiva da pedagogia antipoffiana era a escrita de diários coletivos. Em um texto publicado em 1948, intitulado “O diário na escola rural”, Helena Antipoff reflete sobre a experiência de escrita como prática de aprendizagem e como produção de documentação histórica. Ela nos conta que eram os próprios alunos que narravam os acontecimentos do dia para as professoras, em um registro em que a voz da criança também foi grafada na história social. Ao longo de 30 anos (entre 1940 e 1970), as professoras se revezavam para escrever as experiências pedagógicas de cada dia, criando, assim, inscrições textuais que preservaram a memória cultural daquela época. Ao final de cada dia, os diários eram lidos coletivamente, fazendo com que a experiência se consolidasse e se transmitisse, entre as próprias educadoras e crianças, assim como entre diferentes épocas:

Como tudo que tem valor social, a escola rural merece um estudo através de documentação objetiva e apanhada ao vivo. [...] Como conhecer, porém, esta escola, perdida nas fazendas, escondida atrás dos morros, sem estradas, sem condução direta, sem pessoas que as visitem? [...] Parece-nos haver um meio nada difícil e que certamente toda escola rural pode pôr em prática: fazer apontamentos diários sobre os fatos que interessam tanto aos alunos como à mestra. O diário da escola rural pode constituir precisamente o documentário para estudiosos desse aspecto, já tão importante na vida social do País. (ANTIPOFF, 1992, p. 45-46)

Helena Antipoff (1992, p. 46) nota que, com os diários, “mais íntima se tornará a vida escolar”, pois, “anotando assim, dia a dia, as observações dos meninos e as suas, registrando acontecimentos de maior importância, irá a mestra tecendo a trama da vida de sua escola, historiando-a para a posteridade”. Em seu estudo sobre os diários íntimos, Maurice Blanchot (2005, p. 274-275) nos diz que a escrita é uma forma de *salvar os dias*, pois, para ele, o diário é “um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita”. A escrita salva a vida do esquecimento, pois, segundo Jeferson Tenório (2022), quando se escreve um diário, vive-se duas vezes: “uma pela experiência e outra pela escrita.” Para o autor, “um diário sobrevive à própria morte”, pois “toda vida é importante e por isso registrá-

la com as próprias palavras confere dignidade à nossa jornada”. Tenório reformula, assim, as teses de Blanchot, sustentando que “cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado.” Com a escrita (e a leitura) dos diários, portanto, “protegemo-nos do esquecimento” (TENÓRIO, 2022).

Os diários íntimos da Fazenda do Rosário eram diários coletivos e sociais, que entrelaçavam as vozes das crianças com a escrita das professoras, salvando essa história do esquecimento. Em um texto escrito em 1968, intitulado “Uma escola científica chamada Helena Antipoff”, dedicado à rememoração das experiências na Fazenda do Rosário, Maria Blandina se pergunta sobre o que acontecia em um dia naquele lugar:

Eram imprevisíveis as descobertas de uma nova jornada amanhã. Um dia na Fazenda do Rosário? Difícil para definir. Eram todos diferentes... Eu, como professora, tentava fazer um plano de aula. Mas, datas, nomes, acontecimentos passados, experimentos experimentados pouco tinham valor. O que contava mesmo era o aqui e o agora da natureza. A gente estudava o que estava acontecendo. [...] Levantávamos cedo. O dia começava mesmo muito cedo. Quando? Não sei... com o alvorecer; e terminava cedo também. Talvez o suficiente para ver como a lua apareceria esta noite e conferir nossos pontos de orientação no céu... (BLANDINA, 1968)

Neste trecho, observamos como a pedagogia promovida por Helena Antipoff e suas companheiras era marcada pela contingência e pela singularidade de cada dia, pela experiência constituída sempre por novas descobertas, como se elas vissem, junto às crianças, a cada dia, o mundo pela primeira vez. O diário é um gênero literário “menor”,² próximo à vida cotidiana, dedicado à preservação da memória da passagem dos dias. Na nossa pesquisa, faremos uma leitura literária dos diários do Museu Helena Antipoff, pois compreendemos, a partir do pensamento de Antonio Candido (2011, p. 176), “a literatura da maneira mais ampla possível”. Para o autor, a literatura é um direito dos homens e das mulheres, porque não podemos viver “sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação”, portanto “a literatura é o sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2011, p. 176-177).

A escrita dos diários na Fazenda do Rosário lidava com uma dupla fabulação: a dos alunos, que narravam e desenhavam suas experiências, e a das professoras, que escreviam as histórias transmitidas pelas crianças. Nesses diários podemos ler os rastros de uma experiência mínima que é ao mesmo tempo singular e plural, individual e coletiva. A história social e a

² Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 28) sustenta que “um gênero considerado não literário numa época passa a ser considerado literário em outra. Exemplo: a correspondência”. Ampliando o conceito de literatura, compreendemos nesta pesquisa que o “diário” pode ser também um gênero literário.

memória cultural estão inscritas nessas vidas mínimas que exigem não serem esquecidas. Essa é também a exigência que Giorgio Agamben compreende em uma fotografia:

aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos. [...] a fotografia exige que nos recordemos; as fotos são testemunhos de todos esses nomes perdidos. Acredito que haja uma relação secreta entre gesto e fotografia. (AGAMBEN, 2007, p. 29)

Para Boris Kossoy (1998, p. 42), “Fotografia é Memória e com ela se confunde”. A rememoração de uma época do passado a partir de fotografias lida com um processo fabulador e inventivo. Abrir esse arquivo significa mergulhar em uma complexa dimensão do tempo, em que passado, presente e futuro se entrecruzam na fabulação atual daquelas histórias guardadas. A memória do Museu se organiza então em torno de lembranças e objetos, relatos escritos e visuais, através dos quais supomos o acontecido, juntando fragmentos de um passado na constituição de uma narrativa no presente.

Comparando, assim, os textos de Drummond com os arquivos da Fazenda do Rosário, podemos remontar a memória de Helena Antipoff quando a contemplamos da “retrovisão da lembrança”. Como se olhássemos por um retrovisor, enquanto o tempo corre em direção ao futuro, uma imagem emoldurada do passado se sobrepõe à janela frontal, indicando um passado continua incidindo em nosso tempo presente. A imagem construída por Drummond para se referir à dimensão temporal complexa entre passado, presente e futuro, nos parece similar à imagem de *Boitempo* em que o poeta está caminhando de costas, como se só fosse possível avançar adiante se olhos estiverem fixados no passado. Esta rememoração, no entanto, não é apenas uma forma de preservação do passado, como também uma forma de transformação do presente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A casa de Helena. *Escritas.org*. Disponível em: <<https://www.escritas.org/pt/t/54283/a-casa-de-helena>>. Acesso em: 18 out. 2022.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANTIPOFF, Helena. O diário na escola rural. In: *Coletânea das obras escritas de Helena Antipoff*. Belo Horizonte: Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff / Imprensa Oficial, 1992, p. 45-46.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 131-136.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.
- BLANDINA, Maria. “Uma escola científica chamada Helena Antipoff”. Belo Horizonte: Suplemento Minas Gerais, 1968.
- CAMPOS, Regina Helena de Freitas. Helena Antipoff: razão e sensibilidade na psicologia e na educação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 209-231, 2003.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998, p. 41-47.
- LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: Editora n-1, 2017.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas no destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. 232 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal / Mal de arquivo. In: _____. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017, p. 171-186.
- PELBART, Peter Pál. Contra os limites da linguagem, a ética da imagem. In: *Veritas: Revista de filosofia da PUCRS*, Porto Alegre, v. 65, n. 2, p. 1-6, 2020.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura na cultura contemporânea. In: _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 27-37.
- RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RODRIGUES, Fábio. Caminhando entre desmontagens e reconstruções. *CachoeiraDoc*, Cachoeira, 2020. Disponível em: <<https://cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/fatura/>>. Acesso em: 06 out. de 2022.
- RODRIGUES, Fábio; FAGIOLI, Julia. Pulsões do arquivo: o cinema contemporâneo e o desejo por memória. *Catálogo 21º FestCurtas*. Belo Horizonte, 2019, p. 69-71.
- TENÓRIO, Jeferson. “O diário secreto dos escritores”. *GZH*, Porto Alegre, 17 mai. de 2022.