

O RITUAL DA PERFORMANCE EM *BUDAPESTE*, DE CHICO BUARQUE

Maria Lúcia Kopernick Del Maestro *

Resumo: investigamos neste artigo alguns elementos do romance *Budapeste*, de Chico Buarque, referentes a questões de verdade e ilusão autorais, presentes e confundidas nos textos contemporâneos. Essas questões conduzem à possível existência do mito do escritor na escrita. A análise ancora-se na concepção de autoficção, tratada por Diana Klinger, que lhe acrescenta a descrição do mecanismo do mito, seguindo a proposta de Roland Barthes em *Mitologias*.

Palavras-chave: Chico Buarque; autoficção; mito do autor.

THE PERFORMANCE RITUAL IN *BUDAPESTE*, BY CHICO BUARQUE

Abstract: **Abstract:** we investigate in this paper some elements of *Budapeste*, by Chico Buarque, referent to authorial truth and authorial illusion questions, present and confused in contemporaneous texts. These questions lead to the possible existence of the writer's myth in the writing. The analysis is based in the autofiction concept, discussed by Diana Klinger, that adds to it the myth description, following the Roland Barthes's proposal in *Mythologies*.

Keywords: Chico Buarque; autofiction; author's myth.

*Certas palavras não podem ser ditas
em qualquer lugar e hora qualquer.*

Carlos Drummond de Andrade

La palabra es el hombre mismo.

Octavio Paz

Cosas y palabras se dessangram por la misma herida.

Octavio Paz

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Falar de qualquer tema contemporâneo a estes ares ditos pós-modernos torna-se, no mínimo, nebuloso, uma vez que a crescente complexidade das relações interpessoais, a fragilidade dos conceitos e a evidente fragmentação da linguagem para fins de comunicação, bem como os diversos modos de significação especialmente para o caso da literatura, impõem novas formas de leitura tanto do mundo, quanto do texto.

Entretanto, como é impossível calar, falamos assim mesmo, seres de linguagem que somos. É por causa desta impossibilidade de dar conta, pela fala, dos conflitos e angústias que afligem nossa vida globalizada, que o presente estudo procura identificar no romance *Budapeste*, de Chico Buarque, os elementos que conduzam à possível existência do mito do escritor na escrita. Tal questão será discutida a partir de Diana Klinger (2007, p. 50), que acrescenta ao seu conceito de autoficção “como envio, remissão sem origem, sem substrato transcendente”, a descrição do mecanismo mitológico conforme previsto por Barthes, que concebe o mito em sua relação com o signo saussuriano e o inconsciente freudiano, reproduzindo o mesmo esquema tridimensional. Seguindo a pista oferecida por Roland Barthes, em *Mitologias*, Klinger resume:

O mito se constrói a partir de uma ideia semiológica que lhe preexiste no sistema da língua: o que é signo (junção de três termos) no primeiro sistema é significante (primeiro termo) no segundo. O signo, termo final do sistema da língua, ingressa como termo inicial no segundo sistema, mitológico. Barthes chama a esse signo (significante no segundo sistema) de “forma” e ao significado de “conceito”. O terceiro termo, no sistema do mito, é a *significação*. (KLINGER, 2007, p. 50, grifos da autora)¹

Para Barthes (1989, p. 133), “postular uma significação é recorrer à semiologia”. Assim, por ser o mito uma mensagem, um modo de significação, uma forma, ele necessita de condições especiais para que a linguagem se transforme em mito, porque tudo pode ser mito, desde que venha a ser perpassado por um discurso cuja mensagem seja devidamente apropriada pela sociedade.

¹ Barthes (1989, p. 136) analisa que, “quer se trate de grafia literal ou de grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói”.

Admitimos que, pelo mito, abre-se um espaço de exploração no texto literário, para além dos três termos formais – significante, significado e signo –, aos quais podem atribuir-se conteúdos diversos. Esse espaço se realiza pela fala, mas não uma fala qualquer e, sim, uma fala excessivamente justificada, assim como justificado, ou melhor, intencionado, parece ser o discurso literário produzido, atualmente, por escritores brasileiros tais como João Gilberto Noll, Silviano Santiago e Chico Buarque, entre tantos outros. Nos textos desses autores a primeira pessoa do verbo – característica base da autoficção – confunde-se com a terceira pessoa, típico elemento da ficcionalidade.

Na orelha do livro *Berkeley em Bellagio*, Ítalo Moriconi (2004) assim se expressa:

A mestria invulgar de João Gilberto Noll, aqui demonstrada na utilização estética da oscilação entre um “ele” e um “eu”, fornece talvez o mais sofisticado exemplo, em nossas letras recentes, de explosão contemporânea dos limites entre ficção e realidade, no espaço de uma escrita do eu ameaçado de extinção.

De outra maneira, também na orelha do livro de Silviano Santiago, Karl Posso (2004) aponta o jogo de esconde-esconde oferecido pelo autor: “o falso mentiroso é um romance picaresco extremamente divertido que brinca com a própria identidade da obra autobiográfica, ampliando engenhosamente as controvérsias críticas relativas à divisão entre fato e ficção, e às ideias de subjetividade, autoria e representação.”

Mas, no caso deste trabalho, pretende-se eleger a leitura de um desses autores citados: Chico Buarque.

Em *Budapeste* leem-se vários sujeitos fugidios que se encontram simultaneamente dentro e além da escrita textual como narradores que, ao mesmo tempo em que se dão a conhecer, se camuflam em suas múltiplas identidades. Essa é a situação das assinaturas de Chico Buarque e José Costa, na capa e contracapa do romance; de Sr., autor anônimo de biografia não autorizada de José Costa, nas páginas finais do livro; e dos demais escritores que povoam o romance e se confundem, por um detalhe ou outro com o que elegemos como o seu produtor de primeira instância.

Com essa inflexão de escritores de um mesmo texto: escrito por José Costa e por Sr., seu biógrafo, por exemplo, cria-se uma certa perplexidade sobre a figura do escritor/autor, ratificada, sintomaticamente, pela ação da narrativa que se passa em dois territórios distintos, aqui e além – Brasil, pretensamente conhecido pelos nativos, e Budapeste, o lugar

desconhecido, distante, inacessível e considerado estranho ou exótico por quem não o conhece.

Essa perplexidade despertada dialoga teoricamente com posições conhecidas – Barthes (1987) e Foucault (2001) – sobre a concepção do sujeito como um mero arranjo de significante: usando a estrutura como instrumento para análise do texto, Barthes, num ensaio intitulado *A morte do autor*, faz desaparecer o sujeito onipotente e, conseqüentemente, a figura do autor, trazendo à luz o leitor. A partir disso, torna-se impossível determinar de que sujeito está se falando. Já não é mais apreensível a localização do sujeito de maneira pontual e definitiva. Essa voz que chamamos de sujeito aparece no imaginário textual implodida pela linguagem, e não se pode distingui-la separadamente, localizada num personagem ou narrador.

Foucault (2001), por sua vez, desmistifica o autor, atribuindo-lhe uma função. O nome do autor é um dos princípios funcionais que rege as relações com o saber e com a literatura, em nome de um poder e de uma autoridade. Segundo ele, a autoria é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos. Indicando as características peculiares ao nome do autor, Foucault assinala que o seu papel nada mais é do que delimitar, classificar e organizar o universo dos discursos.

Portanto, em ambos os estudiosos a autoria reduz-se a um papel: para o primeiro, papel de linguagem; e para o segundo, papel de discurso. A partir dessas concepções, estabeleceu-se um clima de instabilidade que relativizou as relações autorais, dessacralizando, assim, a grande aura que pairava sobre os escritores e instaurando uma nova modalidade de crítica que diz que a obra deve ser analisada em sua escritura e não a partir do autor. Ou seja, a pessoa é anterior ao autor e, paralelo ao que escreve, ela tem vida comum como qualquer pessoa. Por isso, ao indagarmos de que sujeito está se falando no texto, devemos abandonar a concepção de que é possível apreender, para o sujeito, uma localização pontual e definitiva. Contudo, o texto de Chico Buarque brinca com a tessitura desses sujeitos, construindo-os pela narrativa e incluindo na brincadeira o próprio autor, sujeito empírico, desde a capa e a contracapa. A autoria qualificada pela identidade Chico Buarque tem sua duplicidade mostrada como sombra por um outro que se chama Zsoze Kósta.

Em problematizações da questão de autoria nos estudos literários, como a de Philippe Lejeune (2008) e o seu conceito de pacto autobiográfico, a identidade do *narrador e do personagem na narrativa* é associada ao uso do nome próprio, considerado, nesse caso, mais importante do que o “eu” articulado no discurso, visto segundo a perspectiva do leitor, com quem o “pacto” é contratado.

No caso de *Budapeste*, o contrato é totalmente rompido, uma vez que o personagem que conduz a narrativa é um *Ghost-Writer*, expressão inglesa que se traduziria em seu sentido literal por “escritor fantasma”, cujo nome, por força de contrato, não pode ter visibilidade de nenhuma espécie. A identidade de seu texto é atribuída a outros, que “alugaram seu talento” a serviço de redações, as mais variadas, como antigamente se alugava a um “escriba velho”, hoje se contrata um “digitador” ou, outrora, se recorria a “um copiador de enciclopédias” (BUARQUE, 2003, p. 15). Além disso, a figura do narrador é diluída entre, pelo menos, dois outros personagens, o próprio narrador-mor, considerado como preposto do autor pela narrativa clássica, e Sr., biógrafo de José Costa. Por outro lado, a descrição que o personagem faz de si mesmo é de um “rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa; numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais ao meu que assinantes Costa José” (BUARQUE, 2003, p. 102). Levando-se em conta que os nomes José e Costa são bastante comuns na sociedade brasileira, pode-se imaginar o esforço de neutralidade que se pretendeu oferecer a esse personagem, comprovando, então, o forte traço de intencionalidade da autoria.

Consequentemente, tendo esbarrado no impasse do nome do autor (ou autores) e seguindo a trilha inicialmente aberta por Diana Klinger (2007, p. 51), que relaciona o “mito do escritor a uma figura que se situa no interstício entre a 'mentira' e a 'confissão’”, nos propusemos a investigar no texto de Chico Buarque a questão da fala, levantada por essa autora: *Quem diz eu?*

Ora, a fala é justamente o ponto de partida para uma concepção do mito, formulada por Barthes (1989, p. 131), que o define menos como palavra do que como coisa: “o que é um mito, hoje?”, ele pergunta, para em seguida dar “desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: o mito é uma fala”.

Entendendo-se que a fala mítica é uma mensagem, esta pode ser formada por vários discursos, incluindo o escrito e o de representações, como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, “tudo pode servir à fala mítica”

(BARTHES, 1989, p. 132). Assim, como neste caso trata-se da palavra escrita, é também com muita simplicidade que o romance inicia a sua fala, em sua primeira página, de pronto, dirigindo-se ao leitor, como que a lhe enviar uma mensagem de provocação, em continuação a um diálogo:

Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira. Certa manhã, ao deixar o metrô por engano numa estação azul igual à dela, com um nome semelhante à estação da casa dela, telefonei da rua e disse: aí estou chegando quase. Desconfiei na mesma hora que tinha falado besteira, porque a professora me pediu para repetir a sentença. Aí estou quase... havia provavelmente algum problema com a palavra quase. Só que, em vez de apontar o erro, ela me fez repeti-lo, repeti-lo, depois caiu numa gargalhada que me levou a bater o fone. (BUARQUE, 2003, p. 5)

Tomemos como base o exemplo dado por Barthes (1989, p. 137) sobre a observação de Paul Valéry a respeito de Esopo e Fedra:

sou aluno de segundo ano ginásial num liceu francês; abro a minha gramática latina, e leio uma frase, tirada de Esopo ou de Fedra: *quia ego mominor leo*. Paro e reflito: há uma ambiguidade nesta proposição. Por um lado, as palavras têm, sem dúvida, um sentido simples: *pois eu chamo-me leão*. E, por outro lado, a frase pretende manifestamente significar-me outra coisa: na medida em que ela é dirigida a mim, aluno do segundo ano de ginásio, diz-me claramente: eu sou um exemplo de gramática destinado a ilustrar a regra de concordância do atributo. Sou mesmo obrigado a reconhecer que a frase não me *significa*, em absoluto, o seu sentido; não procura falar-me do leão, nem dizer-me como ele se denomina; a sua significação verdadeira e última é a de impor-se a mim como presença de uma certa concordância do atributo. Concluo assim que estou perante um sistema semiológico particular, ampliado, visto que é extensivo à língua: existe, decerto, um significante, mas este significante é ele próprio formado por um total de signos, e, por si só, já constitui um primeiro sistema semiológico (*pois eu chamo-me leão*). E no resto, o esquema formal desenvolve-se corretamente: há um significado (*eu sou um exemplo de gramática*) e uma significação global, que não é nada mais do que a correlação do significante e do significado; pois nem a denominação do leão, nem o exemplo de gramática, me são dados separadamente.

Articulando as citações de Chico Buarque e de Barthes, entendemos que, no primeiro caso, as palavras têm um sentido simples, mas nele vemos contida, também, uma duplicidade que nos faz desconfiar de sua evidência. Então, para confirmar a curiosidade, leitores que somos, desejosos de lidar com o texto literário, passamos a observar, em primeiro lugar, a manifestação dessa voz, dirigindo-se tanto ao leitor quanto à personagem que está do outro lado da linha do telefone; depois, a frase desconstruída, grafada em português, embora se

queira dita em língua estrangeira; e em seguida, o tempo do verbo num passado imperfeito começando a história: “Devia ser proibido”, à maneira de quem estiliza uma história de fadas: “Certa manhã”; o sutil alerta de que as coisas não seriam bem assim como, de início, se poderia pensar, no uso da palavra “quase”; e a referência à repetição incessante que desperta o riso desmedido do outro: gargalhada de gozação, semelhando-se a uma explosão dramática, quando se encena uma peça de teatro.

O sentido desse ritual de entrada, que se repete no desenrolar da narrativa mais de uma vez, contém todo um sistema de valores: que “eu” é esse que se diz alguém que vive em terra estrangeira, que ainda não tem orientação geográfica precisa acerca do lugar, e que ainda não domina a língua, despertando, por isso, a chacota de quem o deveria orientar, ou seja: “o outro”?

Nessas palavras preliminares ainda não há personagens evidentemente construídos. A construção irá acontecendo aos poucos, a partir das páginas seguintes. Então, *quem diz eu* nesse primeiro momento? Ousamos entender que é um jogo imaginário de autoria que se eleva a partir das profundezas míticas do escritor e se expande fora da sua responsabilidade, tendo como base a *griffe* Chico Buarque, reconhecida popularmente em outro ramo de produção cultural, a música, que agora se aventura em novo projeto: o do texto literário. Então, as entrelinhas parecem nos dizer para não zombarmos dele, esse autor cindido em vários, pois a literatura ainda lhe é estrangeira, não havendo, portanto, como fugir, nessa linguagem, desse “moderado sotaque na escrita” (BUARQUE, 2003, p. 86).

Palavras lançadas, façam seu jogo, senhores leitores do Século XXI, lembrando-se sempre, como se fosse possível esquecer, que nos dias atuais prevalece um texto devorador, vertiginoso, pleno de simulacros, farsas, incertezas, a confundir o real e o ficcional, a vida e a morte, pois é próprio da pós-modernidade o sentimento de perda e luto. Como não se acredita mais no saber concreto e absoluto, imaginado tempos atrás, a única certeza, agora, é de que não se tem saber nenhum. Ao perguntar, sabe-se que não se chegará a resposta nenhuma, ou a muitas, o que dá quase no mesmo. Mas a literatura quer o impossível com todas as possibilidades oferecidas pelo jogo entre a vida e a morte, inclusive a da sua absoluta banalização, como na passagem do romance em que, sem motivo algum, os personagens se lançam no conhecido jogo de roleta russa.

Nessa brincadeira, o sujeito que se encena pode ser o autor? Ou é o narrador? Ou o autor implícito? Ou os outros personagens que não compartilham tão dramaticamente da voz narrativa? Paira no imaginário do texto uma voz implodida pela linguagem e não se pode distingui-la separadamente, localizada num personagem ou no narrador. Os personagens, saídos do bar *The Asshole*, não se comunicam numa mesma língua, não se entendem, mas se aproximam e se afastam como a resposta inicial dada por José Costa, quando a lourinha o aborda em húngaro: *iô iô*. Porém, no momento vertiginoso desse episódio em que a vida está por um “clique” do gatilho, um rumor externo – fora de campo, poderia ser dito se a sequência fosse de cinema – impede a consecução da morte e o momento suspenso volta a se movimentar, dando continuidade à vida, como se nada houvesse passado. Poderia ser uma situação sem sentido, não fosse a proposta de que, conforme aponta Diana Klinger (2007, p. 50-51), citando Barthes:

o mito se aproxima mais do inconsciente freudiano do que do signo linguístico, pois num sistema simples como a língua o significante é vazio e arbitrário e, portanto, não oferece nenhuma resistência ao significado. Pelo contrário, ‘assim como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido’.

Uma vez que já não é mais possível encontrar respostas seguras numa metafísica da linguagem ou do sujeito, igualmente não é mais possível apelar para algo fora de si, para uma representação do *eidos* ou do *ontos*. Se existe uma linguagem sem “ideia” e um sujeito sem “ser”, se não temos mais nenhum projeto que nos apoie, cria-se o perfeito paradoxo e desloca-se a representação, portanto, para a autorreferencialidade, porque a vida não espera. A narrativa, tanto quanto a vida, segue seu curso. Se relacionarmos a questão autoral com a vida em jogo, pela ficção, onde germina o mito, perceberemos que a autoria abre-se para o acaso, mas sem esquecer que a escrita é como a morte e a “morte do autor” como a queriam Barthes e Foucault sustenta implicações na vida que não podem ser desprezadas, conforme discutido no texto buarqueano.

A sinopse da história de *Budapeste* é, ela mesma, paradoxal: um escritor anônimo se vê envolvido com o texto de sua própria vida, texto escrito por um outro, personagem secundário, eventual na narrativa, de quem ele mal adivinha as intenções e que, por sua vez, também se mostra como um escritor anônimo, tornando-se responsável pelo desvendamento do nome desse escritor protagonista, na capa do livro. Para culminar, por estranha ironia, no

final, esse protagonista é impelido a dizer em voz alta a sua história que, ele próprio escritor, não escreveu.

O lugar da fala, então, neste texto autoficcional², é a morada vazia da linguagem e isso vai delineando-se aos poucos, quando a personagem Kriska, numa evidente postura libidinal, amorosa mesmo³, quase impõe a José Costa a leitura de sua biografia escrita por Sr., sem insistir, porque sabia que ele lhe faria a vontade: “Como?”, ele se pergunta incrédulo, rejeitando a ideia da leitura: “O livro. Eu não leria um livro que não era meu, não me sujeitaria a tamanha humilhação. E ela nem insistiu tanto, talvez porque soubesse que cedo ou tarde eu faria sua vontade. Apenas pousou o livro em meu colo e se deixou ficar inerte na cama” (BUARQUE, 2003, p. 172). Uma vez que a personagem desconhece o enigma da autoria daquele livro, que não poderia se considerar ficção, por se tratar de uma biografia, argumenta que “numa obra literária deve haver nuances que só se percebem pela voz do autor” (BUARQUE, 2003, p. 172). E José Costa pensa em lhe decifrar a sua história, comunicando: “de modo peremptório, que não poderia ser ele o autor de um livro que trouxesse seu nome na capa” (BUARQUE, 2003, p. 172). Mas, para não “magoar” a mulher, mesmo reticente, inicia a leitura – “Devia ser proibido debochar de quem se aventura...” – atrapalhando-se com as palavras, como se elas estivessem deslocadas, perdendo o fôlego no meio das frases, gaguejando, numa espécie de afasia, até “tomar distância do eu do livro”, para que a leitura se desse, enfim, apreciando conteúdo e forma da narrativa e ditando “passo a passo a existência tortuosa daquele eu” (BUARQUE, 2003, p. 173).

Pelas diversas temáticas que atravessam o romance *Budapeste*, podemos observar a configuração de uma realidade múltipla que vai além do signo linguístico, atuando com o inconsciente numa lógica toda própria de comportamento recorrente, metamorfoseando-se em novos significados ao longo do texto. A ideia de que nada é estático e, especialmente, de que nada dura para sempre, está presente na forma como são tratadas as questões de vida e morte, criação e destruição, ser e não ser, numa autorreferencialidade sem fim. Esses foram os elementos que procuramos identificar em nossa leitura.

² Diana Klinger (2007, p. 51) aponta que “A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala”.

³ Kriska “tomou um banho, numa camisola de seda se deitou comigo. E me pediu que lesse o livro” (BUARQUE, 2003, p. 172).

Segundo Diana Klinger (2010), a narrativa recente traça um panorama diferente daquele da narrativa tradicional de há cinquenta anos, isto é, diante da autonomia literária vigente, a escrita torna-se performance do autor, ou seja, mantém uma continuidade com a vida e o corpo que escreve; ao invés de se perder, cria uma imagem, um mito do autor.

Desenvolvendo essa ideia, ela argumenta que “a construção dessa imagem tem a ver com uma série de questionamentos em torno do lugar do escritor hoje” (KLINGER, 2010, p. 1, tempo em que a cultura midiática abrange quantitativamente todos os setores da sociedade e proliferam textos e autores, em quantidade inapreensível, mantidos pelo suporte da internet. Por isso, “a identidade coletiva parece não mais ser uma pergunta pertinente para a linguagem literária contemporânea” que se confunde “seja com a cultura de massas, seja com o ensaio, a *autobiografia ou a crônica*” (KLINGER, 2010, p. 1, grifo nosso). Dá-se, portanto, “um deslocamento da literatura como representação de identidades para a literatura como representação de si, uma troca da mitologia identitária (nacional ou coletiva) que, de fato, parece cada vez menos verossímil, pela construção de um mito individual” (KLINGER, 2010, p. 1).

E assim, diríamos que essa autorreferencialidade, por se tratar de uma encenação dramática, se não nos autoriza a apontar este ou aquele ser performático como autor prévio do texto, convida-nos a pensar que a literatura, pelo exercício de paixão que a ela confiamos, mantém-se como fonte nutritiva, se não pelo leite sorvido, ao menos pela água que lavou a blusa. As palavras finais de José Costa induzem ao desdobrar-se da literatura pela perpetuação dos tempos:

Querida Kriska, perguntei, sabes que somente por ti noites a fio concebi o livro que ora se encerra? Não sei o que ela pensou, porque fechou os olhos, mas com a cabeça fez que sim. E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa. (BUARQUE, 2003, p. 174)

Desse modo, é assim que esse Homero do século XXI encerra a aventura de seu Ulisses, numa espécie de *alegro ma non troppo* (alegre, mas não muito), identificando-se com o universo musical, com a promessa de reiniciar-se em novas tessituras, inúmeras vezes, tantas quantas permitam o despertar do sonho restaurador de sua Penélope.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.

BUARQUE, Chico. **Budapeste**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298 (Coleção Ditos e Escritos, v. III).

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. Aporias da escrita de si. Pequena Morte. **Pequena morte**, ed. 21, p. 1, 04 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.pequenamorte.net/aporias-da-escrita-de-si-diana-klinger/#.V0Ny2ZErLIU>> . Acesso: 24 jun. 2015.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução Jovika M^a Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORICONI, Italo. [Orelha do livro]. In: NOLL, João Gilberto. **Berkeley em Bellagio**. Brasília: Francis, 2004.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

POSSO, Karl. [Orelha do livro]. In: SANTIAGO, Silviano. O falso mentiroso: Memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.