

A MÃO, A LUVA E A ASSINATURA: A AUTORIA COMO IMPOSTURA E O ESCRITOR COMO PERSONAGEM DO ROMANCE

Marília Scaff Rocha Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: A intenção deste ensaio é discutir de que maneira o romance contemporâneo brasileiro tem lançado mão de artifícios que procuram testar os limites da ficção e a própria definição do gênero. Busca demonstrar como o recurso à autobiografia, à escrita de si e à autoficção são, hoje, particularmente úteis para desenvolver essa reflexão. São tomados como exemplos paradigmáticos os romances *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, e *Berkeley em Bellagio* (2002), de João Gilberto Noll.

Palavras-chave: Autoficção; Autobiografia; Romance contemporâneo; *Budapeste*; *Berkeley em Bellagio*.

Abstract: The purpose of this essay is to discuss how the contemporary Brazilian novel has used artifices that seek to test the limits of fiction and the very definition of the genre. It seeks to demonstrate how the use of autobiography, self-writing and self-fiction are, today, particularly useful to develop this reflection. The novels *Budapest* (2003), by Chico Buarque, and *Berkeley em Bellagio* (2002), by João Gilberto Noll, are taken as paradigmatic examples.

Keywords: Autofiction; Autobiography; Contemporary novel; *Budapest*; *Berkeley em Bellagio*.

É comum se referir ao romance como uma forma narrativa que surgiu a partir de uma consciência histórica moderna e burguesa. Desde o modernismo, entretanto, muito esforço crítico tem sido direcionado às muitas maneiras em que o romance tem se posicionado contra a própria forma do romance, voltando-se para uma autocrítica que se estende até nossos dias. Essa espécie de existência pela resistência aparece sob diversas formas, incluindo o diálogo com outros gêneros narrativos.

A “contaminação” do discurso literário por outras formas de discurso parecem a princípio pôr em questão o estatuto ficcional do romance, o que poderia apontar para um desgaste da forma romanesca, como se a capacidade de fabulação fosse ameaçada pela absorção ou imitação de discursos científicos, antropológicos, jornalísticos etc. Entretanto, nossa perspectiva se alinha à formulação de Roberto González Echevarría, para quem uma das características mais persistentes do romance latino-americano, desde suas origens, tem sido sua tendência a parecer não-literário – por exemplo, quando toma de empréstimo outras formas de discurso que em diferentes momentos históricos foram particularmente imbuídas de um valor de verdade pela sociedade. Echevarría cita como exemplo as leis no século XVI, na forma das artes notariais e do arquivo; a ciência no século XIX, principalmente através do discurso científico sobre a natureza, tal como desbravada pelos cientistas viajantes; e a antropologia no século XX, através da ênfase no mito e na linguagem. A literatura imitaria estes modos discursivos justamente para “mostrar o seu convencionalismo, a sua sujeição a estratégias de engendramento textual semelhantes às que regem a literatura, que por sua vez refletem as da própria linguagem” (8, tradução minha). Ainda segundo Echevarría, é através deste simulacro de legitimidade que o romance faz sua afirmação contraditória e velada à literariedade.

Procurando estender essa reflexão para o século XXI, acredito que podemos identificar dois discursos que hoje funcionariam como essa espécie de modelos dos quais o romance contemporâneo brasileiro vêm se apropriando com particular recorrência: o jornalismo e a autobiografia (mais especificamente, a autoficção). A volta à referência ao

autor é significativa pois vem depois de todo um questionamento do sujeito e da autoria empreendido pelo pós-estruturalismo e pós-modernismo, fazendo com que a ênfase no autor através da exposição na mídia, entrevistas, participação em festivais literários, e a própria presença de elementos autobiográficos dentro do próprio romance pareçam paradoxais.

Mesmo não sendo uma criação da contemporaneidade, o uso de elementos autobiográficos tem ocupado posição de destaque na produção literária brasileira recente. Para Ítalo Moriconi, um dos traços marcantes da ficção contemporânea é “a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais, emoldurados ou empacotados ou marqueteados como ‘romances’, ‘novelas’, ‘contos’” (161). Diana Klinger também nota uma proliferação de “narrativas vivenciais”, englobando memórias, testemunho, e autoficção, que seriam evidência de uma “presença problemática da primeira pessoa autobiográfica” (21) não só no Brasil, mas na literatura latino-americana em geral.

Para alguns, esse “retorno do autor” seria apenas um sintoma do predomínio da cultura narcisista, midiática, centrada no espetáculo, na qual as novas tecnologias vêm redefinindo os limites entre público e privado. Nesse sentido, as novas narrativas de si reforçariam a ideia de que a exposição do eu seria representativa da redução da literatura e do autor à esfera do consumo, da mercadoria, do voyeurismo.

Mas outro ramo da crítica tem procurado investigar o assunto por um ângulo diferente e pensar o sujeito da escrita como uma espécie de mito contemporâneo e a própria autoficção como “performance do autor” (Klinger, 51). Para esse propósito, é útil investigar esse sujeito que fala de si a partir de um renascimento da figura do escritor e em diálogo com toda uma tradição estruturalista e pós-estruturalista que se debruça sobre a ideia barthesiana de morte do autor. O uso literário da figura do escritor como personagem serve como uma boa antena para se entender as ansiedades de se representar a autoria no romance contemporâneo.

Ao tentar definir uma “ética literária” para o nosso tempo, Cristóvão Tezza chama a atenção, em sua autobiografia literária, ao sentimento de inadequação como determinante para o ato de escrever: “O escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, a sua alma – digamos romanticamente (mas a literatura, como a entendemos hoje, é de fato uma produção romântica) --, a sua alma usurpada” (83).

Se, tradicionalmente, a figura do escritor já era representada, nos romances, com essa carga de desconforto e ambivalência (basta pensar em exemplos como os dos narradores-escritores em *São Bernardo* e *A Hora da Estrela*), na literatura contemporânea o lugar do autor vem passando por redefinições não apenas no âmbito narrativo, mas também na esfera da cultura, o que acaba por reincidir também, por sua vez, na representação literária de personagens-escritores. O autor literário hoje – ou pelo menos a imagem que se espera dele – é um profissional que participa na esfera pública, que acompanha sua inserção no mercado, concede entrevistas, participa de eventos e debates, entre outras funções além do solitário ofício de escrever. Tanto é esperado que o escritor tenha uma faceta pública que os poucos que resguardam sua vida privada – como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan – funcionam como exceções que confirmam a regra, e acabam por criar toda uma mitologia em torno de si justamente por evitarem circular como autores.

Em alguns momentos da literatura contemporânea, a presença de narradores-escritores autocentrados e obsessivos aparece como próprio sintoma de uma nova relação do escritor com o ofício. Ao mesmo tempo em que se profissionaliza, ele passa também por uma certa “perda da aura” – a escrita se torna uma dentre várias ocupações possíveis, mas ainda assim persiste a ideia do escritor como desajustado ao mundo que o cerca. As narrativas em primeira pessoa adicionam uma nova volta do parafuso a essa questão, uma vez que a correspondência entre escritor, narrador e protagonista em termos da experiência de escrita pode oferecer a ilusão da representação de uma experiência real, palpável. O questionamento da figura do intelectual através de uma superexposição do narrador e de uma espécie de verborragia ligada aos dilemas do escritor está presente em vários romances

contemporâneos. Não é por acaso que a escritora Maria Valéria Rezende, em entrevista concedida logo após receber o prêmio Jabuti pelo melhor romance de 2015, ironiza o predomínio do escritor que escreve sobre o escritor:

Houve um momento em que todo mundo estava escrevendo a mesma coisa. Eu brincava que estava cheia de ler uma história sobre as lamentações de um jovem jornalista que sonhava ser escritor e estava frustrado porque não conseguia terminar um romance sobre um jovem jornalista que queria ser escritor e estava frustrado. Estou exagerando, evidentemente, mas havia muitas coisas muito parecidas. Agora a gente saiu disso, saiu da prisão, saiu do trilho, desencarrilhou e cada um está escrevendo as coisas mais variadas e diferentes do mundo. Fico feliz com isso. (Rezende, s.p.)

A observação de Maria Valéria Rezende é corroborada pela pesquisa coordenada pela professora Regina Dalcastagné, que mapeou as personagens de 258 romances publicados entre 1990 e 2004 e constatou que 8,5% dos protagonistas dos romances estudados são homens escritores – a profissão mais comum para os protagonistas de obras literárias.

Dentro desse grupo, vários romances brasileiros põem em cena a figura do escritor em luta com o seu ofício e/ou incorporam, de forma mais geral, uma ficcionalização da figura do autor real. Alguns exemplos, entre muitos outros, são *Nove Noites* (2001), de Bernardo Carvalho; *O Filho Eterno* (2007), de Cristóvão Tezza; *Um Beijo de Colombina* (2003), de Adriana Lisboa; *A Chave de Casa* (2007) e *Paraíso* (2014), de Tatiana Salem Levy; e *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias.

Dois textos que gostaria de comentar especificamente são os romances *Budapeste*, de Chico Buarque (2003), e *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll (2002). Esses romances paradoxalmente desestabilizam e reabilitam a posição do intelectual, que se sente angustiado diante da experiência de um outro marginalizado. O narrador distanciado de *Budapeste*, que evita qualquer espécie de interioridade psicológica, contrasta com o fluxo de consciência constante do narrador escritor em *Berkeley em Bellagio*, mas ambos reiteram o poder de fabulação do escritor e constroem toda a narrativa a partir do embate da personagem-escritor com a expressão.

Nesses romances, cada um a seu modo, a figura do escritor é desconstruída, exposta quase ao ridículo, mas ao mesmo tempo imbuída de um papel específico, que é o de desmascarar as formas de saber e a hierarquia embutida no papel tradicional do autor. Parece haver uma hiperatividade da consciência crítica do narrador, e as referências ao “eu” real acompanham nesses casos uma espécie de objetificação da figura do intelectual como epicentro dos discursos culturais.

Há vários pontos de convergência entre as duas narrativas: os dois narradores são autores literários – em *Budapeste*, José Costa é um *ghost writer*, e em *Berkeley em Bellagio*, João é um escritor que recebe uma prestigiosa bolsa de produção artística. Os dois se deslocam entre continentes (o que já vem indicado nos próprios títulos), e ambos experimentam um mergulho em línguas estrangeiras, o que permite a abertura de novos horizontes de escrita e de experiência, mas que também restringe ou circunscreve a expressão. Nos dois romances, a linguagem em geral e a língua estrangeira em particular moldam os narradores de maneira tal que suas identidades são ora fragmentadas, ora reinventadas segundo a experiência com o inglês, em um caso, e o húngaro, no outro. É a linguagem que desestabiliza o sujeito e com ele o sentido de autoria.

É nesse ponto, entretanto, que as narrativas se ocupam de maneira diferente dessa suposta crise da autoria. José Costa escreve uma autobiografia forjada, que se torna um best-seller. João, por sua vez, carrega em si a sombra e o peso do outro, o autor. Em *Berkeley em Bellagio*, reconhecemos na personagem-narrador muitos elementos do autor Noll, cujo nome figura na capa. A capa de *Budapeste* traz o nome de Chico Buarque mas na contracapa quem figura como autor, perto do texto espelhado da capa, é Zsoze Kósta. No primeiro caso, o nome do autor migra para o papel e se confunde com o nome do narrador; no segundo caso, a personagem de papel é que se desprende do volume para exigir posição de autoria e brincar mais uma vez com a ideia de estilo e de assinatura, motivos recorrentes do romance.

Em *Budapest*, o narrador José Costa é um *ghost-writer* que acaba por ver uma de suas criações se tornar um best-seller e ser vendida como obra de outro. Sua relação peculiar com a autoria faz com que, a certa altura da narrativa, José acabe por desabafar à esposa a frase proibida; “O autor do texto sou eu” (112). Essa espécie de confissão autoral de um plágio às avessas vai se reverter ao final, quando o nome de Zsoze Kósta é estampado, à sua revelia, num volume que ele não escreveu. Mais irritante para ele, entretanto, é saber que o livro conta a sua história -- é a sua própria autobiografia escrita por um outro *ghost writer*. A impostura autoral implica em uma falsificação da experiência vivida e de sua transposição para a escrita. Como aponta José Miguel Wisnik:

A imensa anedota, que Budapest tem o mérito de não deixar de ser, passa a ser também uma reflexão sibilina sobre o papel da literatura e o papel do literato, sobre o descompasso gritante entre o fetiche do nome autoral e o enigma da língua anônima, sobre o comércio obscuro e o mercado negro entre o eu e o reino surdo e sonoro das palavras. Pois partindo da picaretagem estabelecida a literatura vicária reivindica – e ganha --, no romance, a dignidade, paródica, de um gênero literário: quem escreve é sempre um outro no lugar de um outro. (162-3)

É através da paródia e da multiplicação de duplos que o livro põe em questão o valor da assinatura, a individualidade do estilo autoral e a possibilidade de apropriação de uma voz narrativa. Um *ghost writer* com estilo próprio é a própria negação da noção de escritor anônimo. A certa altura do romance, o sócio de José Costa, Álvaro, contrata empregados para imitar o estilo anônimo de José e aumentar os proventos da agência:

Já de algum tempo, conforme acabei sabendo, o Álvaro adestrava o rapaz para escrever não à maneira dos outros, mas à minha maneira de escrever pelos outros, o que me pareceu equivocado. Porque minha mão seria sempre a minha mão, quem escrevia por outros eram como luvas minhas, da mesma forma que o ator se traveste em mil personagens, para poder ser mil vezes ele mesmo. A um aprendiz, eu não me negaria a emprestar meus apetrechos, vale dizer meus livros, minha experiência e alguma técnica, mas o Álvaro tinha a pretensão de lhe transmitir o que era mais que propriedade minha. (23)

A metáfora da luva é interessante porque alude ao ornamento, mas também ao disfarce e ao roubo sem pistas. Isto é, alude tanto ao estilo e à autoria, quanto ao apagamento das impressões digitais. As luvas, e não as mãos, é que parecem ser o foco de atenção desse narrador, que cria mas ao mesmo tempo mascara a assinatura, levando a uma multiplicação de imposturas literárias que põem em cheque a própria noção de autoria.

A questão da assinatura é então invertida, como demonstra inúmeras vezes o narrador: “Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito quem se apossava da minha escrita, era como se eu escrevesse no caderno dele” (6).

O segundo romance que gostaria de comentar brevemente é *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll. As muitas semelhanças entre autor e narrador – nome, profissão, cidade natal, participação em eventos literários, etc. – assinalam uma oscilação entre os dois que é replicada no romance na alternância entre os pronomes “eu” e “ele”, ambos utilizados para se referir ao protagonista João (o que faz lembrar textos como “Borges e eu”). O livro enfatiza o papel da linguagem na construção do sujeito (e também na sua dissolução), e muito do questionamento pessoal do narrador se dá enquanto luta por se expressar em outra língua.

Grande parte do enredo do livro se concentra na experiência do personagem João durante um workshop de criação literária promovido por uma prestigiosa instituição americana na Itália. Tendo recebido uma bolsa para escrever um romance durante a estadia na Itália, o protagonista está, naturalmente, tomado pela obsessão de transformar essa experiência em texto. Mas escrita autobiográfica, nesse caso, não acompanha a formação do indivíduo e escritor. Ao contrário, o que assistimos é a sua dissolução:

Sentei e percebi que tinha perdido o meu próprio fio de história, como se acordasse, num repente, fora da cápsula que me sustentara por anos; pensei na minha idade, vi que isso para mim já não dizia nada, nem o nome que me deram na pia batismal lembrava, se é que em algum dia me deram um nome, um corpo definido, uma imersão no tempo, se é que o tempo ainda não corre para esse ninguém que acabei sendo em meio à Fundação americana ... (BB, 52)

A personagem-escritor, nesse livro que poderia ser considerado um *Bildungsroman* às avessas, não é aquele que lança sua experiência de formação à página em branco, mas sim aquele para quem a própria vida se torna de repente uma página em branco. Essa passagem poderia evocar a dissolução da subjetividade tal como descrita por Barthes em “A morte do

autor”: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (65).

Mas a ideia central do romance não parece parar por aí. A perda da identidade do escritor não é fruto apenas do ato de escrever, mas especificamente do ato de escrever no contexto específico do workshop, e da imersão em uma língua estrangeira. O romance começa referindo-se à incapacidade do protagonista de falar inglês e enfatizando a sua condição de estrangeiro: “Ele não falava inglês” (9) é a frase de abertura do livro. A luta de João com a língua o levará, finalmente, a se comunicar em inglês, mas à custa de esquecer o português e de se transformar, portanto, em outra pessoa. Na verdade, a experiência de falar outra língua engendra uma grande crise de identidade para o protagonista, e até mesmo a sua mobilidade é comprometida por sua limitação discursiva: “À primeira vista nada saía do lugar, ele próprio parecia estagnado desde que viera para um país do qual não falava a língua” (12). Mais tarde, quando ele começa efetivamente a pensar em inglês, a duplicação da identidade é mais uma vez expressa: “Eu era um brasileiro a pensar em inglês o tempo todo, eu era outro em mim” (84). A língua pode significar uma limitação, como um espaço onde a pessoa tem que entrar e se isolar para ter acesso a experiências diferentes – tal é a experiência de João alternando-se entre falante de inglês e de português, mas nunca bilíngue. Mas o romance também indica situações em que várias línguas podem coexistir, por exemplo as múltiplas vozes do campo de refugiados que figura no final, que não causam ansiedade pela significação e podem ser apreciadas em sua pura diferença: “Tudo em volta era feito de sons que valiam por si mesmos, a língua nova, nenhum fonema tinha serventia para se entender o que as imagens do mundo por si só não davam conta de fazer” 103). Essa confusão de línguas parece ser, ao contrário da experiência com o inglês, terreno fértil para o narrador se tornar o detonador de uma outra forma de identificação. A autoria literária, para o narrador, se completa não no individualismo da experiência em Bellagio, como escritor residente, mas no contato com pessoas diferentes, de lugares e histórias de vida diferentes. Quando mais sai de si, mais o João de *Berkeley em Bellagio* se identifica como

autor (o que acarreta, para o romance, um significado até então ausente na obra de Noll – a ideia de volta ao lar, de identificação coletiva, de comentário social mais amplo.

Esse pequeno passeio em torno dos dois romances nos traz de volta à questão do reaproveitamento do um gênero discursivo clássico da autobiografia em chave contemporânea, ao mesmo tempo em que reacende a dificuldade de definição desse mesmo gênero. Considera-se que a autobiografia como gênero tenha começado com as *Confissões* de Rousseau (1782), quando a indagação sobre a vida privada começou a ser sistematicamente explorada por escritores e artistas. O crescimento de uma sensibilidade burguesa, juntamente a uma visão de mundo historicamente moderna, abriu espaço e interesse para narrativas que se ocupassem da intimidade e da construção de uma vida vista como individualidade. O romance e a autobiografia nascem, portanto, lado a lado. Luiz Costa Lima associa a ubiquidade da autobiografia ao prestígio da individualidade (que atualmente é naturalizada e tomada como um conceito universal, quando na verdade é culturalmente determinado): “Desde que o Ocidente converteu a individualidade em valor, a impaciência de se viver aumentou a impaciência de se contar. E a narrativa real ou fingida da própria vida se tornou como um tipo de história, mais confiável que o enredo de romances e novelas” (455).

A figura do autor tem sido objeto de redefinições e deslocamentos, como ilustra o conceito de “função-autor” de Foucault. Até o século XVIII ou XIX, como lembra Foucault, os textos literários não garantiam sua autoridade através da autoria, mas sim por seu status como textos antigos (e por isso o anonimato nos textos literários não incomodava). Os textos científicos, no entanto, só eram aceitos como verdadeiros se portassem o nome do autor. Posteriormente os textos científicos passaram a ser aceitos como verdades, e a função-autor foi deixada de lado, enquanto que textos literários passaram a ser valorizados apenas quando acompanhados de uma assinatura. O anonimato literário não tem sido, desde então, fato comum. A função-autor passa a ter, assim, papel central para os textos literários.

Do mesmo modo, novas formas de se acercar da autobiografia para além da definição de gênero – seja como “figura de leitura ou do entendimento”, como quer Paul de Man, ou como “espaço autobiográfico”, segundo propõe Leonor Arfuch, enfatizam a dificuldade de se chegar a uma definição da autobiografia e reconhecem a importância de fatores como a recepção.

Em termos de definição da autobiografia, talvez uma das mais conhecidas seja a de “pacto autobiográfico,” cunhada por Phillipe Lejeune nos anos 1970 para explicar essa espécie de contrato entre autor e leitor, legitimado pelo uso do nome próprio na narrativa, onde se assume que a intenção de se escrever uma autobiografia, conforme expressa pelo narrador, seria suficiente como delimitação do gênero. O que é problemático nessa definição (além da dificuldade da categorização), é a pressuposição de que a voz autoral está sempre propensa à verdade. A possibilidade de um pacto biográfico é posta em questão em vários romances brasileiros e norte-americanos que utilizam elementos autobiográficos e conceitos de autoria para atingir um objetivo oposto, isto é, uma reafirmação do trabalho ficcional.

O que essas interseções entre discursos literários e não-literários mostra é que (e aqui volto a citar Echevarría) “não é satisfatório tratar as narrativas como se fossem uma forma de discurso fechada em si, nem como reflexo de condições sócio-políticas” (tradução minha, ix). O ficcional seria fruto justamente dessa fricção entre formas narrativas. Em outras palavras, a narrativa se torna tanto mais literária quanto mais o romance parece se apropriar de discursos não-literários.

É a figura do autor como mito, ou como performance de um mito, que parece oferecer a melhor chave de leitura para se compreender o uso da autobiografia em textos que são abertamente imaginativos e cujos horizontes de expectativa não incluem uma suposta “boa fé” do escritor ao contar sua história de vida. Para Diana Klinger, “A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor. [...] A matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor” (51). Luciene Azevedo também defende a

novidade da autoficção como uma “vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor” (37).

Desse modo, o uso da experiência pessoal, em vez de referendar uma determinada ligação com a biografia empírica do autor, acaba por reforçar o conteúdo imaginativo das obras. Este aparente paradoxo – o de se chegar ao cerne do literário através de uma aparente recusa a ele – me parece um dos aspectos mais intrigantes da literatura contemporânea na sua tentativa de propor novas coordenadas para a discussão das relações entre arte e vida.

TRABALHOS CITADOS

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p.31-48, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

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

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, 13-71, jul.-dez. 2005.

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. *Modern Language Notes*, n. 94, p. 919-930, 1979.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham and London: Duke University Press, 1998.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LEJEUNE, Phillippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LIMA, Luiz Costa. A autobiografia como questão. In: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. p. 455-467

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, n.

20, p. 147-63, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

REZENDE, Maria Valéria. Ganhadora do Jabuti fala sobre “coisas invisíveis” em suas obras. Entrevista a Nahima Maciel. *Correio Braziliense*, Brasília, 30/11/2015. Seção Diversão e Arte.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012

WISNIK, José Miguel. O autor do livro (não) sou eu. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p.162-3.

Marília Scaff Rocha Ribeiro é Professora e pesquisadora do Departamento de Linguagem e Tecnologia (DELTEC) e do Curso de Graduação em Letras - Tecnologias da Edição do CEFET-MG. Possui Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado e doutorado em Estudos Literários pela Brown University, EUA. De 2007 a 2016 esteve vinculada à Michigan State University, nos Estados Unidos, como Assistant Professor (cargo equivalente ao de Professor Adjunto). Lecionou em outras instituições norte-americanas tais como Brown University, Harvard University, Middlebury College e University of Iowa. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em teorias da narrativa e narrativas contemporâneas, literatura brasileira, literaturas em língua inglesa, culturas lusófonas e ensino de português e inglês. É autora dos livros *Geografias íntimas: espaço e Experiência na ficção brasileira contemporânea* (Ed. Unimontes, 2017) e de artigos publicados no Brasil, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Artigo recebido em 29/04/2020. Aprovado em 12/05/2020.