

# Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação

Daisi I. Vogel

## Resumo

Na entrevista com escritores, identificados pela autoria de uma obra prévia, o jornalismo se coloca de maneira exploratória e participativa diante de um personagem tornado notícia pelo seu fazer literário. Cria-se, desse modo, uma situação peculiar de produção do texto: a entrevista produz um novo texto do escritor, em co-autoria com o jornalista, enquanto a literatura ingressa num espaço de discussão, divulgação e mesmo produção.

## Palavras-chave

*Entrevista, literatura, autoria, biografia, jornalismo.*

## Abstract

Journalism takes an exploratory and active role when facing characters turned into news for its literary endeavor, according to interviews with writers identified in a previous work. A peculiar text production takes place: the interview generates a new text co-authored by the writer and the journalist, whereas the literature enters a new space for discussion, communication and even production.

## Keywords

*Interview, literature, authorship, biography, journalism.*

É no âmbito da pesquisa sobre o relacionamento entre o jornalismo e a literatura, sobre os modos pelos quais esses dois processos comunicativos se influenciam mutuamente, que se inscreve esta reflexão sobre um tipo específico de entrevista, a entrevista com aquela ou aquele que escreve literatura, alguma vezes denominada de literária. Tal como está difundida atualmente, concebida como um diálogo medianamente longo sobre os temas e a atividade literária, a entrevista com escritores tomou impulso a partir de 1953, quando a *Paris Review* publicou uma entrevista com E. M. Forster (cf. LYON, T. 1994: 75). Nas décadas seguintes, a modalidade ocupou, em muitos jornais e revistas, o espaço antes ocupado pelos ensaios críticos.

A consolidação da entrevista com escritores como uma prática constante nos jornais e revistas nos últimos 150 anos relaciona-se tanto com a disposição e disseminação de novas ferramentas tecnológicas, que marcam a história recente da imprensa e dos *media*, quanto com a solidificação de um conceito de notícia. Um conceito que se moldou no século XX, com as novas estruturas de produção baseadas no consumo, “formato novo para uma nova concepção de informação, consagrando o valor de intercâmbio da notícia, ao mesmo tempo mercadoria e comunicação civil, horizontal frente a qualquer autoritarismo” (Martín-Barbero, 1997: 195)<sup>1</sup>. Definiu-se, assim, um lugar de enunciação criativa e co-autoral no âmbito de um meio de comunicação massivo, situado entre a literatura e a informação, com ação articuladora entre ambas.

Pelas próprias características do escritor, que envolvem o seu trabalho poético com a palavra e a sua autonomia para ordenar a realidade, a entrevista literária resulta, e não raramente, num texto marcado por qualidades estéticas e reflexivas. Nesse caso, o jornalismo se coloca de maneira exploratória e participativa diante de um personagem tornado notícia pelo seu fazer literário, criando uma situação peculiar de produção do texto: a entrevista produz um novo texto do escritor, em parceria com o jornalista, e a literatura ingressa num espaço em que possibilita a sua discussão, divulgação e mesmo produção.

A figura do escritor entrevistado é, desde o início, aquela que mais perturba, pois ele aí está porque assinou seu livro, mas não é o seu livro que se mostra, e sim o escritor, em seu papel constituído. O que faz o escritor como personagem da notícia? O que tem a dizer o escritor que já não tenha escrito? Onde reside o interesse sobre aquelas que, afinal, são apenas as suas opiniões? Fará o que ele diz de alguma maneira parte do conjunto de sua obra? Em que medida vida e obra se articulam e o escritor não surge em público como personagem de si mesmo, em atitude teatral? Tais questões apontam para a própria especificidade da entrevista literária enquanto lugar de discurso, um lugar de fronteira e de jogo com a literatura já pelo estatuto do escritor, que se apresenta como a sua personagem principal.

Numa descrição preliminar do que seria a cena da entrevista, verifica-se que ela se funda num tripé: o entrevistado, o entrevistador e o público, o qual se faz sempre presente, mesmo que hipotética-

<sup>1</sup>Martín-Barbero analisa a trajetória do folhetim nos meios de comunicação e é em seu estudo que se baseiam as correlações feitas aqui com a entrevista.

mente, e no caso da entrevista com uma atribuição genérica importante, pois é na direção de um público que se orienta o conceito da notícia como informação e comunicação civil. No evento explícito da entrevista, contudo, participam dois (eventualmente mais) co-enunciadores cronotopicamente identificados, onde o entrevistado ocupa, por convenção tácita, a posição de personagem principal, a ele se dirigindo as perguntas e a expectativa maior de desempenho. Como ocupa já um papel público e autoral minimamente definido, o escritor entrevistado fica no centro da cena.

Com o lugar do entrevistado assim previamente atribuído, parece restar ao entrevistador o lugar do personagem secundário, mas essa terminologia, fortemente hierárquica, obscurece o fato de que o desempenho de todo entrevistado depende, em grande escala, das qualidades e habilidades de seu interlocutor. Na abordagem conversacional da entrevista proposta por Lorenza Mondada (1997: 59-86), que sugere que na entrevista se está lidando com uma construção coletiva e não com um questionário de transparências, o personagem entrevistador é formalmente valorizado. As perguntas feitas durante a interação e as observações do entrevistador no preparo final do material estabelecem uma situação, imagem ou idéia prévia do entrevistado, de modo que se poderia afirmar que o entrevistador é co-autor da imagem pública, do etos do entrevistado. Cada entrevistador reserva seu próprio tratamento ao material recolhido, dispondo para isso de grande liberdade e optando por diferentes procedimentos no mo-

**“Como ocupa já um papel público e autoral minimamente definido, o escritor entrevistado fica no centro da cena.”**

mento da finalização e apresentação dos textos.

É, contudo, no escritor em entrevista que se detém esta reflexão. Há um narrador em ação, ele fala em primeira pessoa, relata eventos de sua vida e emite opiniões pessoais, mas a voz que fala é a da personagem pública, que já existe na relação anterior com sua obra, e cuja imagem é então co-construída pelo entrevistador, pelo espaço no veículo, pelas fotografias e pelos títulos – ou seja, a autonomia para a criação do personagem é cerceada e ao mesmo tempo ampliada por uma construção que é contextual e compartilhada. O cenário captado na imagem fotográfica ou no vídeo, o título chamativo em letras garrafais, tudo agrega expressão a quem diz. O personagem protagonista da entrevista pode desenvolver suas próprias estratégias de auto-representação e perder-se infinitamente dentro delas, mas em meio a um contexto institucional bastante demarcado.

A distinção estabelecida por Roland Barthes (1977: 205-215) entre as figuras do escritor e do escrevente opera como chave para pensar a mudança de caráter ocorrida a partir da inserção do escritor no aparato da notícia. Do século XVI ao século XIX os escritores (da Europa no norte) eram como que “proprietários” incontestes da linguagem, mas a partir de então aparecem as figuras que se apropriam da língua dos escritores para fins políticos, novos detentores da linguagem pública, que, em vez de intelectuais, Barthes prefere chamar de escreventes. A função do escritor é suportar a literatura, a atividade do escrevente “é dizer em qualquer

ocasião e sem demora o que pensa”, numa manifestação imediata que é exatamente o contrário da do escritor. Para o escritor, escrever é um verbo intransitivo, que se justifica e se cumpre no ato mesmo de escrever; para o escrevente, é transitivo, na medida em que sua fala não é senão o meio para uma finalidade.

Ora, o escritor, quando é solicitado para uma entrevista, ingressa na função determinada, informativa da notícia – ele passa a ser também um escrevente, e se move de maneira mais ou menos aberta entre as duas postulações. Começa a se manifestar rápida e imediatamente sobre uma grande variedade de assuntos, não apenas os que dizem respeito ao fazer da literatura, e tampouco possui um controle severo sobre a forma. A função complementar que se cria a partir dessa sobreposição de papéis, própria do escritor-escrevente, é apontada por Barthes como “o signo paradoxal de uma não-linguagem”, por estimular o sonho do escrever sem escrever e estabelecendo, como o feiticeiro, “uma doença necessária à economia coletiva da saúde” (ibidem: 215).

É particularmente estimulante na idéia de Barthes a possibilidade de pensar os diferentes movimentos que podem ocorrer quando o entrevistado desliza em vaivém da atitude do escrevente à função do escritor e vice-versa. Pois se o escritor se precipita no imediato da entrevista, falando o que não é por convenção literatura e nesse momento encarna o escrevente, esse seu texto pode, contudo, rumar “ao teatro da linguagem” e à intransitividade do seu gesto. O escritor em entrevista é um escrevente, mas, enquanto escrevente,

**“O escritor em entrevista é um escrevente, mas, enquanto escrevente, aciona e articula o teatro da linguagem...”**

aciona e articula o teatro da linguagem, move-se entre um papel e outro e joga com tais papéis, com o que escreve uma trajetória de si. Configura-se assim um curioso círculo onde, num lugar que não é literário por estatuto, pode luzir o que, à revelia, é também da esfera da literatura. Ou seja, na própria movência de uma atribuição para a outra se instala a possibilidade do vazamento e resiste o lume do criativo e da fruição intransitiva, cujo cerne, poético, não se extingue na duplicidade inicial da notícia, de mercadoria e comunicação civil.

Num ensaio ulterior (1987: 49-53), Barthes distingue e contrapõe as figuras do scriptor e do autor, situadas na mesma esfera de atuação do escritor e do escrevente, mas não com eles plenamente coincidentes. O autor, nessa visão do último Barthes, se concebe como o passado de seu próprio livro, e ele justapõe essa criatura linear, situada posteriormente em relação a um texto anterior, à figura do scriptor moderno, que “nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o seu predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação [...]” (ibidem: 51). A componente reguladora dessa diferença é, claramente, de matiz temporal: o scriptor se instaura num tempo não-diacrônico, onde a lógica da sucessão se extingue; a morte do autor é, por paradoxo, conseqüência dessa extinção. Scriptor e autor são assim, feitos da matéria do tempo, e só existem em sua relação.

Nessa segunda abordagem, Barthes si-

tua a origem do autor na época moderna, quando se descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, que assumiu então um papel central no campo da literatura, reinando “nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, *nas entrevistas das revistas*, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra [...]” (ibidem, 49). O grifo é meu e enfatiza como nessa passagem, em referência direta, se sublinha a posição que a entrevista assume como lugar de enunciação no qual a pessoa do escritor e a obra se encontram e onde se confirma e instaura a figura autoral.

O scriptor, por sua vez, que em termos de época é uma figura moderna assim como o autor, assume um caráter performativo, percebe que sua enunciação não tem outro conteúdo “para além do ato pelo qual é proferida” (ibidem: 51) – onde se mostra também intransitiva – e já não se detém no trabalho interminável da sua forma. Como não permitir a inscrição, nesse campo da scriptura, do texto da entrevista? Se o escritor e o escrevente se moviam em vaivém no exercício de seu discurso, o mesmo parece ocorrer com o autor e o scriptor quando se encontram no lugar de enunciação da entrevista. Um escritor como José Saramago é tão freqüentemente entrevistado primeiro porque é o autor de uma obra, que existe assim prévia e temporalmente construída no imaginário de seus leitores e dos críticos; segundo porque também sua fala dá origem a um texto que desperta, por seus próprios atributos, curiosidade e leitura.

**“Um escritor como José Saramago é tão freqüentemente entrevistado porque também sua fala dá origem a um texto que desperta, por seus próprios atributos, curiosidade e leitura.”**

É assim que, na mudança dos papéis de um mesmo personagem, o autor parece sentar às vezes na cadeira do escritor; ou seja, na entrevista, o autor se manifesta como um dos papéis do escritor, sendo fruto de uma construção discursiva anterior, cujos alicerces se encontram no imaginário de quem lê. O que elucida a possibilidade dessa mudança de papéis é mais uma vez a componente temporal. O scriptor, e eu prefiro simplificar a terminologia e chamá-lo simplesmente escritor, constitui seu texto enquanto fala, exercitando um tipo de relato de si; já o autor, reconhecido e por isso fadado a ser também um escrevente, sobrevive na própria temporalidade. É nela, afinal, que se encontram escritores, entrevistados, entrevistadores e o público, cujo infinito é igualmente temporal.

Michel Foucault, quando teoriza acerca da função autor, ironiza o destino dramático do autor no aqui-agora de Barthes, mas, superadas algumas colisões terminológicas, o que aquele atribui ao autor não está, em essência, muito distante do que esse atribuíra ao escrevente. Diz Foucault que a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (1992:46), e que “os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor [...]” (ibidem: 49). Como o escrevente, o discurso do autor, segundo Foucault, não é “uma pura e simples reconstrução que se faz em segunda mão a partir de um texto tido como um material inerte. O texto traz sempre consigo um certo número de signos que

reenviam para o autor” (ibidem:54). Nos textos em que a função autor não é reconhecida, esses dêiticos enviam para o locutor real. E, novamente aqui, se instala a sutileza da personagem do escritor em entrevista, porque quando ele diz eu, remete a si locutor real, mas no teatro do mundo, esse locutor é já reconhecido como autor de outro discurso. Na entrevista, vida e obra andam de mãos dadas. E, “se o romance apresenta suas personagens como reais, a entrevista faz viver a quem apresenta como personagens” (Arfuch, 1992:35).

Um dos lugares comuns de toda entrevista são as perguntas sobre eventos da vida do entrevistado, suas recordações de infância, sua relação com os pais, aspectos referentes à formação educacional formal, as influências dos amigos etc. Se, porém, a biografia pode ser tomada como um discurso sobre uma existência, em que muitas vezes o biógrafo tenta apresentar como absoluta uma história de vida que é de fato um discurso sobre o possível, a entrevista se produz como clivagem. O biógrafo potencial existente no entrevistador não possui domínio pleno do discurso que se forma acerca daquela existência, como tampouco o entrevistado possui. A imagem que se pode formar de uma existência, a partir de entrevistas reproduzidas tais como aconteceram (o que elimina da paisagem de nossa leitura aquelas entrevistas que dão origem a posteriores textos biográficos, nos quais há um apagamento das vozes do intercâmbio oral e uma finalização conclusiva por parte de quem escreve), estão sempre imunizadas contra um total arredondamento. É uma imagem pontuada por

**“Se a biografia pode ser tomada como um discurso sobre uma existência, a entrevista se produz como clivagem.”**

vácuos, formados entre a projeção de quem pergunta e a expectativa de quem responde, que deixam entrever a impossibilidade de totalizar o indivíduo.

Quando o escritor escreve ocorre, no próprio ato de escrever, um contato entre a “vida” e a “obra”. Nas entrevistas, o escritor fala, mas se os signos falados, da mesma maneira que os escritos, só funcionam por um processo de diferenciação e divisão, bem podem ser considerados “uma forma de escrita, tanto quanto se pode dizer que a escrita é uma fala alternativa” (EAGLETON, 1997: 180). Já se observou, anteriormente, que a posição do escritor entrevistado é dêitica e performativa, o “eu” que fala é captado em seu gesto, ao mesmo tempo sujeito e predicado de seu dizer. Na entrevista assim se estabelece uma identidade temporal e espacial entre o autor, que é posterior a um texto, e o escritor na sua função de escrevente, deixando-se levar no imediato. Ambos articulam seu discurso a partir da memória e da fala do outro, mas o primeiro requer um distanciamento temporal da qual o segundo prescinde – ele funde sua ação com o instante.

Há, por isso, uma dupla escrita em elaboração na entrevista. Se quando fala o personagem entrevistado vive e escreve, em seu exato sentido, parte de sua biografia, é ao mesmo tempo sempre questionado acerca de outros eventos de sua vida, chamado a fazer os seus relatos pessoais e, no caso do escritor, falar de seus ritos de escrita. Assim, por um lado, é lugar comum que se pergunte acerca da infância, dos estudos, das relações com a família, dos brinquedos infantis, dos desejos da

adolescência, dos amigos, das aventuras amorosas, das predileções domésticas. As entrevistas vêm pontuadas por relatos de memórias e reminiscências da vida pessoal, da realidade do escritor, como nessa resposta de Jorge Luis Borges:

Los países son falsos, los individuos quizás no lo sean, si es que el individuo es el mismo al cabo de muchos años. Yo no sé si soy el mismo que aquel niño que se crió en Palermo y vivió en Adrogué. Sin embargo, de algún modo lo soy; yo recuerdo cosas que sólo aquel niño puede recordar. Habará un “yo” que persiste a todos los cambios. (In BRAVO & PAOLETTI, 1999: 102-3).

Não poucas vezes, essas memórias se insinuam também através da obra anterior, apontando para coincidências insuspeitas entre a vida e a obra. As entrevistas com Gabriel García Márquez são especialmente ricas nesse tipo de depoimento:

- E qual a imagem visual que serviu de ponto de partida para Cem anos de solidão?
- Um velho que leva um menino para conhecer o gelo, exibido como curiosidade de circo.
- Era o seu avô, o coronel Márquez?
- Sim.
- O fato é tirado da realidade?
- Não diretamente, mas está inspirado nela. Lembro que, sendo muito criança, em Aracataca, onde vivíamos, meu avô me levou para conhecer um dromedário no circo. Outro dia, quando lhe disse que nunca tinha visto gelo, levou-me ao acampamento da companhia bananeira, ordenou que se abrisse uma caixa de pargos

**“As entrevistas vêm pontuadas por relatos de memórias e reminiscências da vida pessoal, da realidade do escritor...”**

congelados e me fez meter a mão lá dentro. Dessa imagem parte Cem anos de solidão inteiro.

- Você associou, então, duas lembranças na primeira frase do livro. Como diz exatamente?
- “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía haveria de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.” (García Márquez, 1982: 29.)

Detalhes da biografia do escritor vêm à tona, entremeadas no relato acerca do fazer literário. Neste segundo fragmento, além de imbricar a vida com a obra, o entrevistado propicia, pelo seu modo de relatar os fatos, um indubitável efeito estético:

- E Remedios, a Bela? Como ocorreu a você enviá-la ao céu?
- Inicialmente tinha previsto que ela desapareceria quando estava bordando na varanda da casa com Rebeca e Amaranta. Mas esse recurso, quase cinematográfico, não me parecia aceitável. Remedios ia ficar por ali de qualquer forma. Então me ocorreu fazê-la subir ao céu em corpo e alma. O fato real? Uma senhora cuja neta tinha fugido de madrugada e que para esconder essa fuga decidiu fazer correr o boato de que sua neta tinha ido para o céu.
- *Você contou em algum lugar que não foi fácil fazê-la voar.*
- Não, não subia. Eu estava desesperado porque não havia meio de fazê-la subir. Um dia, pensando nesse problema, fui para o quintal da minha casa. Havia muito vento. Uma negra muito grande e muito bonita que vinha lavar roupa estava tentando estender lençóis num varal. Não podia, o vento os levava. En-

tão, tive uma iluminação. “É isso”, pensei. Remédios, a Bela, precisava de lençóis para subir ao céu. Nesse caso, os lençóis eram o elemento trazido pela realidade. Quando voltei para a máquina de escrever, Remédios, a Bela, subiu, subiu e subiu sem dificuldade. E não teve Deus que a impedisse. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982: 29.)

Assim, quando nos relata como Remédios, personagem de Cem anos de solidão, subiu, subiu e subiu sem dificuldade, García Márquez exercita, na entrevista, o seu pendor artístico, ao mesmo tempo que expõe alguns dos seus procedimentos de escrita. Neste outro fragmento, Jorge Amado fala a Geneton Moraes Neto de seu modo de composição literária:

- Como é que o senhor trabalha?
- Antes de ir para a máquina, quando tenho a idéia de um livro, trato de amadurecê-la na cabeça – mas não no sentido do que seria a história do livro. Não sei contar uma história. Minha mulher senta com os netos e conta uma história que eu mesmo ouço com imenso prazer. Ela inventava. Sou incapaz disso! O enredo dos meus livros decorre dos personagens, que constroem a história, aos poucos. Nunca sei o que vai acontecer na página seguinte. Então, é uma coisa vivida, em vez de ser inventada. Nunca penso em termos de história. Penso sim, em figuras, em ambientes e em como será a arquitetura da narrativa. (In TRIGO, 1994: 20.)

O escritor também é perguntado sobre seus hábitos, seu trabalho sobre o texto, suas revisões. São os chamados ritos de escrita, “a zona de contato mais evidente

## “O escritor, em entrevista, fala do seu ato de escrever, ou seja, da presença concreta da obra em sua vida...”

entre a ‘vida’ e a ‘obra’” (MAINGUENEAU, 1995: 47 et al.), eles próprios parte dos ritos genéticos, os “comportamentos diretamente mobilizados a serviço da criação”, tais como se refugiar num sótão solitário, hábito de Montaigne, ou imiscuir-se na confusão urbana, prática de Baudelaire. A narração dos ritos é, também ela, uma biografia do escritor. O escritor, em entrevista, fala (logo, escreve) do seu ato de escrever, ou seja, da presença concreta da obra em sua vida, como nesse fragmento de uma entrevista de Sandra Cohen com Juan Carlos Onetti:

- Há muitos anos o senhor não sai da cama?
- Sim. Tomei umas injeções de vitamina e tive uma infecção na perna. Fui internado e precisei ser operado. Às vezes me levantava, e havia uma moça que vinha aqui para fazer fisioterapia. Depois ela desapareceu, e eu fiquei na cama, onde escrevo perfeitamente.
- Decidiu permanecer na cama por tédio em relação ao mundo?
- Pode ser que sim, que o tédio influa (a irmã Rachel concorda com a cabeça). Mas isso já é uma questão de psicanálise, que não me interessa para nada. Eu não acredito. (In TRIGO, 1994: 207.)

Aqui, além de se ter uma visão concreta do posicionamento de Onetti diante do mundo, e da importância que a literatura assume nessa tomada de posição, um pequeno registro de cena, que dá conta do aceno que Rachel faz com a cabeça, dá maior credibilidade à informação.

Se os ritos genéticos, como o relatado acima, permitem entrever a presença da literatura na vida cotidiana do homem

que a escreve, provendo de concretude a sua imagem autoral, os relatos dos ritos de escrita podem funcionar como um exercício de ordenação do ideário estético do escritor. Nesse caso, além de se configurarem como extensão de sua própria obra enquanto autor, se tornam de grande utilidade para apreciação e investigação dessa obra como um todo.

Pode-se, portanto, numa tentativa de síntese acerca do escritor em entrevista, considerar que:

- O autor é aquele a quem identificamos em relação a um certo discurso e, a partir dessa posição, atribuímos uma voz própria, ancorada no conjunto de seu discurso anterior. Identificado, o autor ganha autonomia e status para exercer sua voz numa instância pública, onde desfruta de algum tipo de legitimidade e desempenha o seu papel.

- Instaurado pela temporalidade, o autor é uma personagem que sucede o escritor e o incorpora. O escritor é uma das faces da autoria, o escrevente é a outra. Quando chamado a proferir seu discurso de autor, o escritor também escreve, podendo ser escritor e escrevente. Suas enunciações se articulam ao conjunto das enunciações de seu personagem, dizem dele e enquanto ato de fala agem e constituem um novo texto.

- A entrevista é um discurso que pode ser sobre o si mesmo e é autobiográfico enquanto figura de leitura ou compreensão, mas é claramente um discurso ativo e inconcluso, que acontece na fronteira da escrita com a vida e que, na mesma medida em que se conforma, é conformador de uma existência. A posição do escritor en-

trevistado é dêitica e performativa, o “eu” que fala é captado em seu gesto, ao mesmo tempo sujeito e objeto de seu dizer, em movimento contínuo.

- A entrevista é um lugar privilegiado de encontro do autor com o escritor. Ele é chamado para falar sobre seus credos estéticos e seus procedimentos de escrita e, nesse relato, cria e enfatiza seu próprio personagem, imbricando a escrita e a vida. O que o escritor diz em entrevista pode ser vital para entender seu pensamento estético, do qual o próprio ato de dizer faz parte, assim como é vital o seu modo de dizer, já que é uma das partes da sua obra ou discurso.

### Sobre a autora

*Daisi Irmgard Vogel é Jornalista, professora do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC - e doutora em Literatura pela mesma universidade.*

### Bibliografia

- ARFUCH, Leonor. **La interioridad pública**. La entrevista como género. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales da UBA, 1992. (Cuadernos 11)
- BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios críticos**. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: 70, 1977. (Signos 11) p. 205-215.
- \_\_\_\_\_. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: 70, 1987. (Signos 44) p. 49-53.
- BRAVO, Pilar.; PAOLETTI, Mario. **Borges verbal**. 2 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.