
TRILHANDO O PÓS-MODERNO EM BORGES E PIGLIA: REFLEXOS ESPECULARES

Mapping the postmodern in Borges
and Piglia: spectral reflexes

Wellington Ricardo Fiorucci¹

RESUMO: A poética de Jorge Luis Borges investe na desrealização dos gêneros textuais e legitima o jogo textual entre o ato da escritura e o da leitura, influenciando, assim, os autores que viriam a desencadear o movimento do pós-modernismo. Com efeito, seu conterrâneo e leitor profícuo Ricardo Piglia bebe em sua poética e a redimensiona tanto no âmbito da crítica quanto da ficção. Piglia, bem como outro expoente da pós-modernidade, Umberto Eco, alimenta no interior de sua produção referências tanto explícitas quanto implícitas ao pensamento do bruxo portenho. O estudo comparativo entre ambas as poéticas permite-nos conhecer de forma crítica a releitura da tradição perpetrada por Piglia em suas obras e a um só tempo investigar os mecanismos intrínsecos à linguagem que vêm configurando o pensamento literário atual em suas indivisíveis perspectivas: teoria, crítica e ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Luis Borges; Ricardo Piglia; Pós-modernidade.

RESUMEN: La poética de Jorge Luis Borges invierte en la desrealización de los géneros textuales y legitima el juego textual entre el acto de la escritura y el de la lectura, influenciando, así, los autores que vendrían a desencadenar el movimiento del posmodernismo. Con efecto, su conterrâneo y lector profícuo Ricardo Piglia bebe en su poética y la redimensiona tanto en el ámbito de la crítica como de la ficción. Piglia, así como otro exponente de la posmodernidad, Umberto Eco, alimenta en el interior de su producción referencias tanto explícitas como implícitas al pensamiento del brujo porteño. El estudio comparativo entre ambas poéticas nos permite conocer de forma crítica la relectura de la tradición perpetrada por Piglia en sus obras y a la vez investigar los mecanismos intrínsecos al lenguaje que viene configurando el pensamiento literario actual en sus indivisibles perspectivas: teoría, crítica y ficción.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges; Ricardo Piglia; Posmodernidad.

Os escritores latino-americanos nascidos após o primeiro quartel do século XX têm irremediavelmente a sombra de Borges pairando sobre sua escritura, seja em maior ou menor grau. A afirmação não é hiperbólica, pois,

¹ Doutor da UTFPR *campus* Pato Branco.

para além da genealogia do texto borgeano dentro da fronteira hispano-americana, há inúmeros trabalhos sendo desenvolvidos no Brasil sob a égide do bruxo portenho, bastando como exemplo significativo o alentado volume *Borges no Brasil* (2001), cuja organização coube a Jorge Schwartz.

No entanto, apesar de sua incontestável influência na história da literatura latino-americana, sabe-se que foi na Europa onde se deu seu reconhecimento e divulgação de forma mais ampla, sobretudo na França, verdadeiro berço irradiador da poética de Borges (VARGAS LLOSA, 2004). A recepção crítica de seus textos nesse país teve o mérito de torná-lo conhecido em outros importantes círculos literários europeus, como Alemanha, Itália e Espanha. A partir de lá, chegou até nós e aos Estados Unidos, provando que sua língua literária não tinha pátria:

Aunque Borges no haya escrito para un público francés, la historia de la recepción de la obra borgeana hace que este público se haya ganado en su *participación activa* el status de primer destinatario de la escritura borgeana, pues sin este público no sabemos cuándo hubiéramos leído a Borges como él merecía ser leído. (BLANCO, 2007, p.9, grifo do autor)

O próprio autor declarou em uma entrevista, publicada no Brasil na década de 70:

[...] em toda minha vida fui um escritor mais ou menos secreto. Tenho 77 anos e quando começaram a me ler tinha mais de 50. Não me levaram a sério na Argentina até descobrirem que eu havia sido traduzido para o francês. Foi como aconteceu com o tango. Ninguém o queria em Buenos Aires até saberem que o dançavam em Paris. Pois bem, eu também sou *made in France*. (BORGES, 1977)

A postura irônica de Borges é reflexo do contexto histórico pelo qual havia passado. O escritor havia recebido duras críticas em seu país, em grande parte explicadas pela sua posição política: era um antiperonista declarado. Essa imagem ganha novos contornos a partir da década de 60, com o reconhecimento internacional, impulsionado pelo prêmio Formentor, dividido com Beckett, e, além disso, pelas leituras e citações via trabalhos de Foucault, Blanchot, Deleuze e Gennete.

Assim, o texto borgeano vai ganhando terreno e se difunde na literatura ocidental como uma espécie de marco transgressor, já que sua obra se caracteriza por transcender os limites espaço-temporais da imaginação do

leitor, traço que seria fundamental para a arte do século XX. Entretanto, não bastassem suas ousadias quanto ao manuseio do cronotopo, há também em sua produção o gosto em transgredir outras fronteiras, como é o caso dos gêneros discursivos. Por tais procedimentos, Harold Bloom o coloca entre os autores caóticos do século passado, rol que inclui Pablo Neruda e Fernando Pessoa, pois segundo o crítico norte-americano:

Borges é cético, muito informado e deliberadamente não tem a extravagância do romanesco, seu senso de derivar para além dos limites. Sua arte é muito cuidadosamente controlada e às vezes um tanto evasiva [...] Talvez tenha sido exatamente o que fez dele um pai ideal para a moderna literatura latino-americana. (BLOOM, 1995, p.449)

Esse trabalho intenso com os limites da própria linguagem literária revela-nos o gosto do autor argentino pela manipulação dos conceitos tradicionais. Com efeito, há em sua produção literária uma constante busca por diferentes processos de representação, busca esta que poderia ser traduzida num sentimento de autodesafio. Esse jogo com os conceitos literários será fundamental para a consolidação da literatura pós-moderna, que abusa da metanarrativa e da autorreferencialidade. Como afirma Blas Matamoro:

La escapatoria borgeana por medio de la metáfora, la magia y el juego, es una evasión falaz, indiferente para el orden establecido, en que la alineación es real, existente, concreta, cotidiana. La magia misma como entelequia moral (Apud LAFFORGUE, 1999, p.202).

Borges parece desafiar a própria ideia de representação, questionando-a, subvertendo-a. Esse entrelugar que o autor portenho vai construindo em sua poética o destitui de um posto nacional, dando-lhe um sabor estrangeiro ou, ainda melhor, universal:

Los europeos se asombraron ante la universalidad de Borges pero ninguno de ellos advirtió que ese cosmopolitismo no era ni podía ser sino el punto de vista de un latinoamericano. La excentricidad de América Latina consiste en ser una excentricidad europea; quiero decir, es otra manera de ser occidental. Una manera no-europea. Dentro y fuera, al mismo tiempo, de la tradición europea el latinoamericano puede ver a

Occidente como una totalidad y no con la visión, fatalmente provinciana, de un francés, un alemán, de un inglés o un italiano. (PAZ, 1986, p.31, grifo do autor)

Talvez resida neste aspecto a principal barreira que num primeiro momento o impediu de ser aclamado em sua pátria, isto é, a falta de identificação do público leitor com seu texto, condição essencial da recepção literária.

Independentemente de seu tardio reconhecimento em solo americano, o fato é que o texto de Borges foi minando as resistências de todas as partes e pouco a pouco foi sendo desvendado em toda sua complexidade. Curiosamente, sua erudição é tão admirável quanto sua tendência à fragmentação, à ironia ou mesmo autoironia, enfim, o espírito vanguardista que fez que Mário de Andrade, seu desbravador no Brasil, afirmasse em uma carta a seu amigo Rosário Fusco que se tratava da “personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina” (ARTUNDO, 2004, p.93).

Esta afirmação precoce não apenas era coerente com a poética de Borges, como também pode ser vista como um prenúncio de sua importância para as gerações literárias futuras, de tal modo que ele se tornará ponto de encontro dos leitores pós-modernos:

Indeed, the concept of postmodernism was an invention by North American critics who [...] carefully selected a small number of prestigious authors from abroad, and named them postmodernist or precursors of postmodernism: first of all Borges, and then also Nabokov and Beckett. (BERTENS, 1997, p.297)

Na esteira dessas concepções, observa-se que na produção de Ricardo Piglia, autor contemporâneo argentino, há uma intensa relação com a poética de seu compatriota, nascido quase duas gerações antes. De Piglia a Borges, constrói-se uma ponte pela qual transitam signos reveladores de uma linguagem que alicerçará a narrativa pós-moderna. Piglia nos permite redescobrir o universo borgeano por meio de alusões diretas a seu precursor, sobretudo na produção crítico-teórica, ou mesmo indiretas, sobremaneira em sua ficção.

Piglia configurou-se nos últimos anos como um leitor especializado de Borges, destacando-se no cenário da crítica literária. Há entre ambos não apenas a presença do imaginário histórico em comum, suscitador de discussões multivariadas sobre a alma argentina, mas uma

mesma busca por encontrar um lugar para o homem e a linguagem dentro da aporia enfrentada pela modernidade diante de tais sujeitos históricos.

Retornando a Borges e consequentemente as suas fontes, Piglia o reconstrói no espaço caudaloso da pós-modernidade, criando dessa maneira “seus próprios precursores”. Redimensiona a poética borgeana e, ao fazê-lo, redimensiona o seu próprio fazer poético, tornando-se um leitor de si mesmo. É possível, assim, afirmar, a título de comparação, que Borges está para Piglia como Poe e Kafka estão para Borges.

Piglia coloca Borges na posição de condensador do pensamento literário argentino, assim como a crítica o coloca em um dos eixos da modernidade/pós-modernidade. Lendo o primeiro encontramos “el hilo de sangre” que o une ao segundo no espaço discursivo da literatura. Atuamos, assim, como detetives-leitores que buscam desvendar a história por trás da história, o enredo por trás da fábula.

Em *Respiración artificial* (1980), somos os leitores do diálogo missivo que se vai entretecendo através da história argentina, habilmente manipulado pelo narrador-autor Renzi-Piglia, restando-nos a tarefa de reorganizar os signos que nos levarão a pelo menos uma das possíveis mensagens cifradas pela linguagem ambígua do texto literário; em *La ciudad ausente* (1992), somos impelidos a buscar um sentido para as mensagens fabricadas pela máquina multiplicadora de relatos, cuja artificialidade esconde um engenhoso mecanismo desconstrutivo, símbolo do próprio romance.

Percebemos por meio das simbologias acima que o leitor tem a tarefa de participar da construção das narrativas. De fato, os narradores, fazendo uso dos recursos que lhes competem, não permitem que o leitor se furte à sua função, de maneira que este acaba por ser aprisionado (perpetuamente ou não) ao jogo ficcional do constante ato de decifração. Ao transformar o ato narrativo em mecanismo de um jogo, Piglia aproxima-se intencionalmente da poética de Borges, seu mentor virtual.

A narrativa pós-moderna, manifestada nas escolhas de Piglia, funciona como uma confluência de olhares, de palavras, um convite à reflexão, e não uma mera exposição de ideias prontas. Usa e abusa dos recursos narrativos para demonstrar que tudo faz parte de um imenso mosaico, salientando, por conseguinte, que as experiências, particulares e alheias, são um material amorfo que cabe a nós, leitores, críticos, cidadãos, enfim, moldar na medida em que as interpretamos.

A leitura de um romance na pós-modernidade não pode mais ser definida como um ato solitário. Nada mais essencial do que esta constatação na narrativa de Piglia e, *mutatis mutandis*, na de Borges. Seus textos nos abrem para esse ato comunitário de leitura, apresentando-nos um universo

intrincado de textos que devemos, juntamente com o narrador, ir desvendando: “Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária” (PIGLIA, 2004, p.46). No processo narrativo das obras de Piglia, o elemento que mais é processado é a memória.

A verossimilhança ou lógica interna do relato é o verdadeiro *tour de force* da narrativa de Piglia e da própria literatura contemporânea. Em meio a essa pretensa logicidade ou simulação do real, à maneira de Baudrillard, os conceitos de falso e verdadeiro, real ou irreal, verdade e mentira assumem uma nova relação, sujeita agora a uma hermenêutica peculiar: a da pós-modernidade:

No mundo pós-moderno os indivíduos vivem imersos no *hic et nunc* e numa hiper-realidade de imagens e simulacros que flutuam à deriva e que só existem no momento presente. Nesse tempo, o indivíduo percebe o mundo como um espetáculo fragmentário, sem totalidade e irracional, no qual a realidade se dissolve em um *collage* de signos e simulacros cujos referentes se perderam num processo de desconstrução da unidade e do todo. A correspondência entre objeto e signo não se encontra mais fundamentada na analogia e sim, na descentralização. O significado não precisa mais manter qualquer relação com o objeto que representa, além do cultural e socialmente estabelecida. Dissolvida a diferença entre o objeto e a sua representação, somente resta o simulacro. (SANTOS, 2006, p.1)

A perspectiva pigliana une-se à borgeana quanto à compreensão da história e ambas nos conduzem à pergunta por excelência da pós-modernidade: como narrar? Tal questão vai de encontro ao próprio conceito de discurso como representatividade. Para Borges a história dita factual, isto é, compreendida como sucessão de eventos cronológicos é incapturável, intangível.

Com efeito, o universo sobre o qual se constrói a literatura sob a égide pós-moderna está baseado em infinitos planos, acarretando infinitas leituras. Nenhuma leitura, limitada desde sua natureza por uma questão espaço-temporal, dará conta da decifração do universo ficcional contido no texto, assim como nenhum discurso consegue capturar todos os aspectos da realidade. Pela própria incomensurabilidade que lhe é inerente, a leitura do mundo permanece em aberto, sempre além da capacidade de decifração dos signos.

Nesse sentido, Hayden White, teórico que já lançou muitas luzes sobre o conceito de história e discurso, afirmou em certo momento:

We require a history that will educate us to discontinuity more than ever before; for discontinuity, disruption, and chaos is our lot [...] History can provide a ground upon which we can seek that “impossible transparency” demanded by Camus for the distracted humanity of our time. (WHITE, 1978, p.50)

Seymour Menton já havia observado a iminência dessa aporia em seu estudo sobre o primeiro romance de Piglia, *Respiración artificial*, no qual observa:

La imposibilidad de llegar a la verdad incontrovertible, trátase de la historia o de la realidad contemporánea, se anuncia por Piglia como el tema de la novela en la dedicación irónica a Elías y a Rubén “que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”. (1993, p.97)

Nota-se a relação com a poética de Borges e a teoria da impossibilidade de se conhecer a história. Menton, aliás, destaca não apenas a presença de Borges em Piglia, mas em maior ou menor grau em toda a narrativa latino-americana contemporânea ao considerá-lo um dos precursores da narrativa, alcunhada pelo próprio Menton de *nueva novela histórica*.

Em Borges, como em grande parte da narrativa dita pós-moderna, o discurso passa a ser o referente e não mais a realidade, destacando-se, nesse sentido, o próprio caráter artificial do mesmo (não é por mera coincidência que duas das principais obras narrativas de Piglia chamam-se *Respiración artificial* e *Nombre falso*). Da mesma forma, Foucault afirma que só podemos ter acesso ao real por meio do discurso, resgatando, direta ou indiretamente, as teorias de Nietzsche. As teorias de ambos constituirão, por motivos evidentes, as bases do pensamento pós-moderno.

Respiración artificial se afirma como um dos romances excepcionais escritos no último quarto do século XX, sobretudo pelo espírito desafiador, cujo maior propósito talvez seja desafiar poeticamente a imaginação alheia. Afirma-se, portanto, como obra que dialoga com o pensamento inquieto da filosofia de seu tempo, cujo caráter desconstrutivista remete não por acaso à arquitetura contemporânea, nascedouro da emblemática pós-modernidade. As diversas inserções dos narradores rediscutem com um tom bastante original os discursos histórico e ficcional. A

polifonia é a opção para a estruturação da narrativa, alertando-nos para a multiplicidade das leituras, isto é, a importância do perspectivismo em oposição à visão de mundo absoluta e limitadora do cartesianismo ocidental.

De certo modo, podemos dizer que esta obra busca alcançar o mesmo ideal almejado pela filosofia foucaultiana, na medida em que procura entender o discurso como uma entidade independente e o livro como um objeto-acontecimento livre das noções de autoria, ou, como prefere Foucault, das sujeições a que o circunscreve o discurso do poder:

Gostaria que esse objeto-acontecimento, quase imperceptível entre tantos outros, se recopiasse, se desdobrasse, desaparecesse enfim sem que aquele que aconteceu escrevê-lo pudesse alguma vez reivindicar o direito de ser seu senhor, de impor o que queria dizer, ou dizer o que o livro deveria ser. Em suma, gostaria que um livro não se atribuísse a si mesmo esse estatuto de texto ao qual a pedagogia ou a crítica saberão reduzi-lo, mas que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, estratégia e embate, luta e troféu ou ferida, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena irrepetível. (FOUCAULT, 2004, p.10)

A reflexão do teórico francês parece coadunar tão perfeitamente com os romances de Piglia que pareceria provável que Foucault houvesse lido as suas obras, não fossem seus trabalhos anteriores a elas. A explicação é tão simples quanto coerente: Foucault, leitor de Borges, ecoa em outro leitor borgeano, Piglia. As reverberações são manifestações teóricas e ficcionais do pensamento daquele que vem sendo considerado “mentor abnegado” da pós-modernidade, já que se trata de um típico caso de escritor *avant la lettre*.

De fato, em *Historia universal de la infamia*, publicada pela primeira vez em 1936, Borges lança mão dos artifícios tão valiosos para a narrativa contemporânea, rompendo de forma criativa com a estética realista, espinha dorsal da literatura até então. Seja do ponto de vista temático ou formal, há nessa obra um laboratório do escritor pós-moderno, metaforizado na “infâmia” do título. O substantivo deve, portanto, ser lido como um código cifrado para acessar uma literatura que desvirtua a própria linguagem, questionando-a, na medida em que abusa de seus limites, inventando para si uma tradição própria. Nesse espaço, os conceitos de autoria e originalidade são as primeiras vítimas.

Com efeito, *Respiración artificial* enseja uma teoria do discurso intrigante, abrindo espaço para uma ampla e profunda discussão da complexa realidade latino-americana. Tanto a história quanto a própria ficção são

revistas sob um olhar escrutinador, representado na obra pelas instâncias simbólicas dos personagens Ossorio, Maggi, Renzi, Marconi e Tardewski, os quais acabam por formar uma intrincada rede discursiva no desenrolar da narrativa. O encontro entre essas vozes estabelece a multiplicidade discursiva, ou seja, instaura o perspectivismo ao estabelecer diferentes focos narrativos. Essa polifonia pode ser apreciada com frequência no decorrer da obra:

Es decir, dijo Marconi, que me sentía en un estado de ánimo muy particular y entonces me dije: Tengo que ver a esa mujer. La llamo por teléfono, contó Marconi. Le digo: Tengo que verla de inmediato. ¿Puede venir a mi casa? Vivo a más de veinte kilómetros de Concordia, pero puedo tomar un taxi, contó Marconi que le había contestado la mujer, dijo Tardewski. Venga inmediatamente, le dice Marconi. Sí, dijo la mujer. (PIGLIA, 2003, p.162)

Embora o texto perca a dinamicidade ao empregar essa complexa construção discursiva entrecortada pela intermediação do relato, ganha, por outro lado, em nível de abstração, pois propicia uma maior reflexão acerca da relação entre narrador e interlocutor, referente e discurso.

O jogo entre os elementos discursivos aponta, claramente, para uma linguagem metadiscursiva, além de revelar uma bem entrançada rede de vozes narrativas. Marconi se configura assim no primeiro narrador, pois a primeira inserção pertence a ele. Contudo, não pode ser considerado o narrador-chave, pois a palavra *lhe* é dada por Tardewski, o narrador em segunda instância, que vai pontuando o discurso de Marconi com marcadores como *dijo*, *contó*, expressando assim a interseção feita por ele na fala do outro. Tardewski é, portanto, um narrador coadjuvante: ele narra a história para Renzi, que por sua vez nos narra como *lhe* foi contada, ocupando assim o papel de narrador principal.

Não bastasse esse nível complexo que atinge a problematização narrativa, temos ainda a inserção de um quarto elemento na sua estruturação: a mulher da qual nos fala Marconi, o primeiro narrador, a quem também *lhe* é dada a palavra: “Sí, dijo la mujer”. Reforça-se novamente a discussão sobre o caráter do discurso, remetendo-nos, inevitavelmente, ao cotejo entre a historiografia e a ficção, já que além da metadiscursividade realçada pelo romance há também um enfoque dirigido à (re)leitura da história argentina.

O romance vai desfiando, assim, sua estrutura dialógica, marcada pela tensão entre os discursos da Ficção e da História, cujo teor se revela de profundo interesse epistemológico. Reafirma-se uma vez mais a problemática

que está na base da própria distinção entre ambos os discursos, isto é, a própria captura e compreensão do tempo, material do qual se formam tanto um quanto o outro.

Esse é o grande conflito da literatura pós-moderna, duelando consigo mesma, num constante movimento de autorreflexão, levado ao extremo por sua linguagem experimental e desafiadora, que contesta a legitimidade do discurso da mesma maneira que contesta a representação realista clássica.

O romance aproxima-se mais da poesia na medida em que remete a uma leitura alegórica da realidade, pautado por uma autorreferencialidade característica e desprendido dos limites próprios do seu gênero textual. A pós-modernidade, ou a rede de textos que a compõe, debruça-se sobre as propriedades do discurso enquanto construto humano, posicionamento assumido por Piglia na composição de sua obra, já que a autoconsciência teórica apresentada pela obra faz-se notar nas interferências narrativas habilmente manipuladas pelo autor:

A opção por múltiplos pontos de vista, a justaposição de vários discursos em primeira pessoa, a inclusão do diálogo através de cartas, que implica a troca entre um emissor e um receptor determinados, apontam para uma preocupação com o discurso “situado”, que desafia as convenções narrativas realistas de registro do sujeito como ser coerente, contínuo, conhecedor transcendental e controlador. Prefere-se a fragmentação que problematiza a subjetividade, recusando a perspectiva totalizadora e, através dessa recusa, se questionam as próprias condições de produção e recepção dos diversos textos que compõem o universo ficcional. (FIGUEIREDO, 1994, p.128)

O fragmento acima deixa bastante claras as opções estilísticas que marcam a narrativa de Piglia, as quais, por sua vez, refletem as opções da literatura pós-moderna. Embora tenhamos citado apenas fragmentos do primeiro romance de Piglia à guisa de ilustração, podemos afirmar que toda sua poética encaixa-se na definição de “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon na medida em que ataca com vigor “a noção de exclusividade, fechamento e autoridade que antes se exigia da teoria (e também da arte)”, dando, conseqüentemente, “lugar ao jogo intertextual e à admissão da contingência intelectual” (HUTCHEON, 1991, p.80). Ainda segundo a autora, o que essas obras fazem é “lançar dúvida sobre a própria possibilidade de qualquer sólida ‘garantia de sentido’, qualquer que seja sua localização no discurso” (HUTCHEON, 1991, p.81).

Depreende-se destas leituras que a lição de Borges foi bem apreendida por seus sucessores. A linhagem borgeana manifesta-se na produção pós-moderna na construção de um espaço regido pela ficção no qual os conceitos clássicos do discurso são redimensionados. Sua importância e efetivo papel de precursor das obras que compõem este espaço afirmam-se, portanto, no conjunto da literatura contemporânea que vem lançando mão de recursos narrativos cujas raízes se encontram em sua poética.

De Borges a Piglia, passando por grandes escritores como Umberto Eco e Ítalo Calvino, a literatura revela-se como um espaço discursivo de contínua reconstrução, no qual o leitor precede sempre ao escritor: “que otros se jacten de las páginas que han escrito, a mí me enorgullecen las que he leído” (BORGES, 1994, p.1.016). A literatura confunde-se nessas obras com a realidade ao mostrar a tênue linha que separa a imaginação de sua irmã mais problemática, a história, embora a poética pós-moderna relutantemente as veja como um fluxo discursivo fadado a dialogar incessantemente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTUNDO, Patrícia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp, 2004.

BLANCO, Juan Moreno. Borges desde Francia. *Poligramas*, Calli, n.27, Junio 2007.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. Borges: a cegueira é uma forma de solidão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1977.

BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.

FIGUEIREDO, V. F. Ricardo Piglia: As margens da história. In: *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora perspectiva, 2004.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAFFORGUE, Martín. *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PAZ, Octavio. El arquero, la flecha y el blanco. *Vuelta*, México, n.117, ago. 1986.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SANTOS, Ana Cristina dos. Do centro à periferia: aproximações à obra de Jorge Luís Borges à poética pós-moderna. In: CLUERJ, III, 2006, São Gonçalo. Anais... São Gonçalo: UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iii/completos%5Cmesas%5CM%2011%5CAna%20Cristina%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em 12 out 2009.

SCHWARTZ, Jorge. *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. *Un demi-siècle avec Borges*. Paris: Éditions de L'Herne, 2004.

BERTENS, Hans (Org.). *International postmodernism: theory and literary*

practice. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997.

WHITE, Hayden. *Tropics of Discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012