

O FASCÍNIO DOS FRACASSADOS: NARRATIVA, EXPERIÊNCIA E PÓS-MODERNIDADE EM *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*, DE RICARDO PIGLIA

THE ALLURE OF THE LOSERS: NARRATIVE, EXPERIENCE AND POSTMODERNITY IN ARTIFICIAL RESPIRATION, BY RICARDO PIGLIA

Rafaela Kelsen Dias ¹

Maria Ângela de Araújo Resende ²

RESUMO: Na pós-modernidade, “ruptura” passa a ser a palavra de ordem não só no campo econômico, mas também no ético e no cultural. Assim, a partir do romance *Respiração Artificial*, pretendemos demonstrar como as “violações” empreendidas pela narrativa pós-moderna podem fazer da literatura um instrumento político em contextos adversos como a ditadura militar argentina. Conforme sustentaremos neste artigo, narrar a história da nação na perspectiva pigliana significará trazer junto ao relato dos homens de destaque a voz daqueles indivíduos silenciados à força.

Palavras-chave: narrativa; pós-modernidade; ditadura militar argentina.

ABSTRACT: In postmodernity, “rupture” becomes the watchword not only on the economic field, but on the ethical and cultural ones as well. Thus, based on the novel *Artificial Respiration*, we intend to show how the “violations” undertaken by postmodern narrative can make literature a political instrument in hostile contexts, such as the military dictatorship of Argentina. As we will assert here, in the Pighian perspective, narrating the nation’s history means putting the accounts of towering men along with the voice of those forcibly silenced.

Keywords: narrative; postmodernity; Argentinian military dictatorship.

Sentia atração pelo que se denomina tipos fracassados (...). Devo confessar, disse Tardewski, que eles me fascinavam. (...). Eu corria para eles (...) como quem procura os sábios

Ricardo Piglia

1. INTRODUÇÃO

¹ Mestranda, UFSJ.

² Doutorado, UFSJ.

Especialmente a partir da segunda metade do século XX, com o desenvolvimento do capitalismo tardio, torna-se premente a necessidade de acelerar e flexibilizar os processos de confecção, troca e compra de bens de consumo. Acompanhando a velocidade do mercado, conforme explica David Harvey (2007), o mundo passa a esboçar um novo entendimento sobre as noções de tempo e espaço, inaugurando, com isso, a chamada “condição pós-moderna”. Entre outros fatores, esta condição significaria a institucionalização da sociedade do instantâneo, onde, na visão do sociólogo Zygmunt Bauman (2007, p. 13), “nada é feito para durar, para ser ‘sólido’”. A efemeridade própria dessa fase recente do capitalismo, assim, implica mais do que a produção excessiva de bens descartáveis ou mais do que a redução das fronteiras de mercado; “significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser” (HARVEY, 2007, p. 258).

Paralelamente, essa instabilidade que circunda as relações sociais pós-modernas inunda também os relatos históricos e sua aura axiomática. Na esfera pós-moderna há, cada vez mais, uma tendência em ver as narrativas históricas como “ficções verbais” (WHITE, 2001, p. 98), ou, sob a ótica de Linda Hutcheon (1991, p. 34), “como uma criação humana” inscrita textualmente. Considerando então que “as práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo” (HARVEY, 2007, p. 293), como se comporta a literatura neste terreno instável e efêmero da pós-modernidade? Como narrar ou representar a realidade de um mundo do qual a própria história passa a ser considerada ficção?

De acordo com a perspectiva de Ricardo Piglia (2012, p. 271), o “deslocamento” e a recepção das falas das margens seria uma possível alternativa para a literatura frente a esse novo contexto sócio-político. Em contraposição aos relatos oficiais e à sua versão universalista dos fatos, “a literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer” (PIGLIA, 2012, p. 273). Tomada por um sentido político, essa “literatura do

futuro”, ciente dos limites de sua nova atuação, não implicaria apenas a derrubada dos “grandes relatos”, mas também se traduziria na inauguração de um novo tempo literário, onde haveria a paulatina inclusão de falas periféricas (PIGLIA, 2012. p. 269-270).

Logo, a fim de pensar esse outro lugar reservado à literatura a partir da pós-modernidade, este artigo propõe uma análise do romance *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, originalmente publicado em 1980. Baseados no conceito de experiência em Walter Benjamin (1987a) e nas perspectivas teóricas de Hutcheon (1991), Piglia (2001; 2012) e Santiago (2002) acerca do “narrar na pós-modernidade”, tem-se como objetivo demonstrar como este romance promove um questionamento da história oficial da ditadura militar argentina³, ao mesmo tempo em que se constitui em um testemunho no qual o fracassado da história pode ser visto como herói e em que o desafio à tradição é apontado como o melhor caminho diante de um presente vazio de experiências.

1. HÁ UMA HISTÓRIA?

Durante a conferência *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, realizada em 2000, Ricardo Piglia deixa clara a sua crença no que Paul Valéry chama de “forças fictícias” do Estado. Segundo tal concepção, o Estado não seria capaz de manter a “ordem” valendo-se apenas de forças coercitivas. A prevenção do caos e o apaziguamento dos ânimos só seriam alcançados se, associados à repressão, os poderes hegemônicos também elaborassem narrativas capazes de ludibriar a população e de convencê-la sobre a versão dos fatos mais conveniente aos governantes. Logo, vendo por esse prisma, os relatos legitimados pelo poder estatal

³ O regime ditatorial que de que trata o romance tem início em 1976 e término em 1983.

seriam tão ficcionais quanto contos e fábulas, e, como tais, se valeriam de mecanismos literários para propagar a sua visão da realidade.

Como exemplo singular de tais narrativas estatais, Piglia (2001) destaca aquela construída pelo governo militar argentino, com objetivo de justificar o “desaparecimento” de milhares de pessoas durante a ditadura de 1976⁴. Conforme explica o teórico, fazendo uso da metáfora do processo cirúrgico, os militares tratavam a Argentina como um “corpo doente”, que necessitava sofrer mutilações médicas, a fim de se ver livre dos tumores que a assolavam; entre eles, a subversão. Conseqüentemente, a verdade do genocídio era contada, mas através de uma narrativa escamoteadora, deturpada (PIGLIA, 2001).

Conforme já apontado, na pós-modernidade relatos como esses não mais são vistos como verdades irrefutáveis. Com a configuração desse novo cenário, paralelamente, abre-se espaço para concepção de romances como *Respiração Artificial*. Situada nessa mesma Argentina ditatorial da década de setenta, a narrativa expõe as correspondências entre o escritor Emilio Renzi e seu tio historiador Marcelo Maggi. Embora as primeiras cartas de tio e sobrinho digam respeito à história do próprio Maggi, aos poucos a vida do historiador dá lugar a discussões sobre a figura de um personagem histórico morto havia mais de cem anos: Enrique Osório. Tido como traidor e espião no governo de Juan Manuel de Rosas⁵, Osorio e as cartas que deixara seriam o tópico de um livro que Maggi pretendia escrever. O fascínio do historiador por esse personagem, por sua vez, contagia Renzi e ambos passam a divagar sobre o que seria realidade e o que não passava de ficção nas versões que circulavam sobre a vida desse homem histórico: Seria Osório de fato um traidor suicida?

⁴ “A comissão que investigou os desaparecimentos documentou nove mil casos (...) enquanto as organizações defensoras dos direitos humanos procuravam por 30 mil desaparecidos” (ROMERO, 2006, p. 199).

⁵ Governador da província de Buenos Aires entre os anos de 1829 e 1845, Rosas era conhecido por seu autoritarismo e sua “repressão aos opositores” (LEWIS, 2001, p. 45, tradução nossa).

A fim de esclarecer essa história em particular, os narradores colocam o feitiço contra o feiticeiro, valendo-se de documentos históricos inéditos, para questionar a “verdade” dos documentos e relatos oficiais. Considerando a autoridade dada a fontes documentais e, ao mesmo tempo, estando ciente da fragilidade das mesmas, Piglia cria uma nova versão da História, incluindo na trama trechos das cartas que o personagem Enrique Osório teria escrito. Percebe-se, entretanto, que o romance não se dedica a contrapor as duas perspectivas dos fatos (a oficial e a até então desconhecida), como se pretendesse expor assim a mentira e a verdade acerca do personagem. Na realidade, o cerne da recuperação da fala de Osório consiste em questionar o grau de legitimidade que se dá a essa ou àquela versão dos fatos.

Logo, nesse ato de contestação da autenticidade dos relatos históricos, *Respiração Artificial* revela o primeiro de seus traços enquanto narrativa pós-moderna — a refutação do historicismo — e inscreve-se assim como romance representativo de uma das formas mais características do romance pós-moderno: a metaficção historiográfica. Conforme propõe Linda Hutcheon (1991), as metaficções historiográficas são aqueles romances em que ficção e relatos históricos se mesclam a fim de atestar que tanto o que consideramos fato, como o que julgamos fantasia são “verdades” constituídas na e pela textualidade, a partir do potencial criativo do homem:

Ao contrário do romance documental conforme o define Barbara Foley, aquilo que venho chamando de ficção pós-moderna [ou metaficção historiográfica] não “aspira a contar a verdade” (FOLEY, 1986a, p. 26) tanto quanto aspira a perguntar *de quem* é a verdade que se conta. Menos do que associar “essa verdade a pretensões de legitimação empírica” ela contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimação (HUTCHEON, 1991, p. 162).

Como consequência, além de fazer oscilar o conceito de legitimidade histórica, a exposição de relatos de narradores distintos, localizados em tempos e espaços diversos, dá ao leitor de *Respiração Artificial* uma sensação de *descentramento*. Não há

apenas uma única perspectiva através da qual conhecemos o enredo. Há, na realidade, múltiplas vozes que se citam incessantemente e acabam por mergulhar o leitor na complexidade espaço-temporal da trama. A sobreposição dessas múltiplas narrativas, em detrimento da existência de um narrador uno, por sua vez, revela em *Respiração Artificial* mais uma das características próprias da escrita pós-moderna: a pluralidade e instabilidade de perspectivas narrativas:

Já não se presume que o indivíduo preceptor seja uma entidade coerente, geradora de significados. Na ficção, os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar [...] ou deliberadamente provisórios e limitados — muitas vezes enfraquecendo sua própria onisciência aparente [...]. Conforme diz Charles Russel, com o pós-modernismo começamos a enfrentar e somos desafiados por ‘uma arte de perspectiva variável, de dupla autoconsciência, de sentido local e amplo’ (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Por outro lado, não é apenas a manifestação de tais características que institui *Respiração Artificial* como narrativa pós-moderna, mas também a ausência de alguns dos traços que, de acordo com Walter Benjamin (1987b), definem a arte de narrar em seu sentido clássico. Para o pensador, a autêntica narrativa em nada se assemelha a esta produzida em tempos nos quais não se “cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1987b, p. 206). Segundo ele, narrar não seria simplesmente informar ou relatar a ocorrência dos fatos. Ao contrário, conforme o pensamento do teórico alemão, o verdadeiro narrador seria o sábio que encontra na arte de contar histórias a oportunidade de repassar, em forma de ensinamento, o “extraordinário e o miraculoso” experimentados ao longo de uma vida (BENJAMIN, 1987b, p. 203).

De fato, em *Respiração Artificial* esse definhamento da narrativa em sua vertente clássica faz-se sentir de forma clara. Nesse romance, via de regra, os personagens parecem não possuir reminiscências extraordinárias as quais possam partilhar. O tom dessa narrativa é dado pela exposição de acontecimentos diminutos, como a ausência anunciada de Maggi; o movimento rijo e solitário do Senador Luciano em sua cadeira

de rodas; a entrega da pasta de Maggi a seu sobrinho, Emílio Renzi. Além disso, mesmo aqueles personagens de *Respiração Artificial* que passaram por experiências dignas de serem narradas na acepção benjaminiana, não conseguem dar a essas reminiscências a completa aura de “lição” pretendida por Benjamin, por estarem quase sempre presos à formalidade e ao fracionamento das escritas epistolar e documental.

Além disso, percebe-se que os próprios personagens, enquanto contemporâneos a, e vítimas de, regimes ditatoriais, raramente identificam suas vidas particulares como fontes de histórias que mereçam ser recontadas. Afinal, “como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele?” (PIGLIA, 2012, p. 270). Tal escassez de histórias individuais que “valham a pena se narrar”, aliás, já é algo anunciado desde o início de *Respiração Artificial* por Maggi ao dialogar com o diagnóstico feito por Walter Benjamin acerca da extinção da experiência em nosso tempo. Assim como o homem que volta mudo e pobre de experiências após a Primeira Guerra Mundial (BENJAMIN, 1987a), o homem pós-moderno — condenado ao momentâneo e à falibilidade — vê-se privado dos grandes acontecimentos individuais:

No fundo, (...), no fundo nada de extraordinário pode acontecer conosco. Todos os acontecimentos que podemos contar sobre nós mesmos não passam de manias. Porque em suma o que podemos chegar a *ter* na vida salvo duas ou três experiências? Duas ou três experiências, não mais que isso (às vezes, inclusive, nem isso). Já não há experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu alguma coisa conosco na vida (PIGLIA, 2006, p. 32).

Nesse sentido, ao distanciar-se do conceito de narrativa em Benjamin e ao aproximar-se do que João Gilberto Noll chama de “instantes ficcionais”⁶ (FERRARI, 2011, p. 3), o romance de Ricardo Piglia incorpora os contornos do “narrar” na pós-

⁶ “Instantes ficcionais” é a definição que Noll dá aos textos que escrevia para a Folha de São Paulo duas vezes por semana, ao acreditar que o caráter fragmentário dos mesmos não permitiria que fossem chamados de contos (Ferrari, 2011).

modernidade. Em tempos frenéticos, nos quais se vive de lampejos de experiência, não se pode e nem se deseja propagar mais do que estilhaços da própria história. Quando muito, tais estilhaços são substituídos pela reprodução das experiências vividas por outrem. É então justamente essa dinâmica de observar e contar o outro, o que define, sob o olhar de Silviano Santiago (2002), a ação do narrador pós-moderno:

O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada [...], o narrador identifica-se com um segundo observador — o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 2002, p.51).

2. “EU CORRIA PARA ELES [...] COMO QUEM PROCURA OS SÁBIOS”

Partindo, então, da premissa de que o narrador pós-moderno é essencialmente um observador, cabe então questionar para quem se olha em *Respiração Artificial*. Emílio Renzi e seu interesse pela história de Marcelo Maggi nos dão uma pista. Renzi fascina-se pelo “jovem de futuro brilhante, recém-formado em direito, que larga tudo e desaparece” (PIGLIA, 2006, p. 13) e que, conforme se descobre posteriormente, teria sido preso por ser um “radical” ligado a Amadeo Sabattini⁷, por ser um dos defensores da “honra nacional”, frente ao golpe de estado prestes a ocorrer em junho de 1943⁸. A partir da revelação desses novos fatos, o tio, que já sustentava uma aura de heroísmo, passa a seduzir ainda mais o seu jovem observador. Muito mais havia para ser questionado. O que faria aquele jovem radical agora, em 1976, quando os militares retomavam o poder? Seria ele apenas um herói fracassado que “leciona história

⁷ Líder do partido radical em Córdoba (NEIBURG, 1997).

⁸ Golpe a partir do qual ascendeu mais um governo militar, tendo como um de seus principais membros o coronel Juan Domingo Perón. (ROMERO, 2006)

argentina para jovens incrédulos, filhos de comerciantes e de granjeiros locais”? (PLIGLIA, 2006, p. 16)

Segundo Santiago (2002, p. 53), além de “jovem” e “inexperiente”, a “ação pós-moderna [...] é privada da palavra”. Logo, Marcelo Maggi não pode responder aos questionamentos de Renzi e tampouco pode falar de maneira exemplar ao sobrinho. O exílio e os afastamentos misteriosos de Maggi indicam que a repressão está em seu encaixo. Assim, já que “a experiência do horror (...) parece estar além da linguagem” (PIGLIA, 2012. p. 270), enquanto o historiador não puder transformar a miséria em experiência narrável, ele nada mais pode dizer ao sobrinho. A barbárie em sua forma pura, que se impõe sobre os cidadãos comuns e os converte em derrotados, em “desaparecidos”, não deve ser objeto de nenhuma narrativa.

Desse modo, a fim de escapar e compreender esse tempo no qual as experiências são incomunicáveis, é preciso que Renzi, com o auxílio de Maggi, estenda o seu *observar pós-moderno* e volte-se para outros tempos e outras personagens. Personagens cujas vozes já não interessam tanto ao poder estabelecido, mas cujas memórias venham a indicar alternativas, ou pelo menos explicar as razões do presente sombrio. A primeira tentativa é feita mirando-se dom Luciano Osório. Ancião, paralítico, “metáfora da Argentina”, como ele próprio se define, o ex-senador é um dos poucos da trama capazes de trazer à tona, através da história de seus antepassados, as verdades ainda ocultadas na Argentina da atualidade.

Para dar início a essa caminhada às avessas, o senador Osório precisa também observar e trazer à lembrança o seu pai, que morreu para lavar a honra do avô (Enrique Osório), acusado de espionagem e de traição. Seu pai que ao morrer lhe destinara automaticamente a responsabilidade de guardar a *verdadeira* história do avô e de honrar os ideais pelos quais Enrique Osório havia lutado. Assim, lendo e analisando as correspondências daquele que vivera há mais de cem anos, juntos, o senador Luciano Osório e Marcelo Maggi também observam para que possam enfim

narrar para as futuras gerações, representadas em Renzi, as outras versões da verdade. A mesma verdade ocultada a respeito de muitos dos que viveram sob aquele governo ditatorial de Rosas e sobre os muitos mais que viviam agora, a partir de 1976, sob o julgo das juntas militares na chamada Revolução Argentina.

Curiosamente, as cartas de Enrique Osório indicam que ele também precisou afastar seu olhar das limitações individuais e do tempo que o oprimiam; ele também necessitou converter-se em *narrador-observador*. O direcionamento de seu olhar, no entanto, se dá de forma distinta daquela de seus sucessores. Osório não deseja olhar para o passado e sim para o amanhã. Ele almeja fantasiar o futuro da nação, para quem sabe, através da visão desse espaço-tempo utópico, poder compreender os infortúnios que assolam a Argentina em seu presente:

Assim tratarei de escrever sobre o futuro porque não quero lembrar o passado. A gente pensa no que irá acontecer quando diz para si mesmo: como é possível que eu não tenha sido capaz de ver *naquele tempo* o que agora parece tão evidente? E como vou fazer para ver no presente os signos que anunciam a direção do porvir? (PIGLIA, 1989, p. 64)

Osório planeja então escrever o romance que o ligaria diretamente a esse tempo que ainda não existe. Em tal narrativa, um historiador de 1849 receberia cartas escritas cento e trinta anos depois, em 1979 (o mesmo ano em que Emílio narra as suas correspondências com o tio Marcelo). Em momento algum nos são revelados maiores detalhes sobre o enredo dessa narrativa escrita por Enrique Osório, de maneira que somos levados a identificá-la com o romance que estava sendo escrito por Maggi e, finalmente, esses dois últimos passam a apresentar nítidas convergências com o próprio romance de Piglia, *Respiração Artificial*. Dessa forma, as três narrativas se entrelaçam de tal sorte que a vida de Osório, o herói longínquo, não se torna apenas a autobiografia de Maggi, mas também a de muitos dos opositores que se rebelaram durante as ditaduras militares instauradas na Argentina.

Como consequência, no duplo movimento dos que olham para o passado e do herói que vislumbra o futuro, a trama estabelece o fascínio por aqueles que a História toma como fracassados: o escritor mal sucedido (Renzi), o militante exilado (Maggi), o ex-governante paralítico (Dom Luciano) e o radical suicida (Enrique Osório). Percebe-se que em nenhum momento os *narradores-observadores* dirigem-se aos vencedores da história. Ao contrário, os narradores de *Respiração Artificial* preferem olhar para aqueles que levam apenas a honra como companhia para o campo de batalha. Renzi, Maggi, Osório e Piglia evitam mirar diretamente o centro opressor da ditadura militar argentina, a fim de que possam vislumbrar as margens, ouvir suas contra-narrativas e responder às suas perguntas ecoadas na voz de Enrique Osório: “Quem irá lembrar-se de nós?” (PIGLIA, 1989, p. 64), “Quem irá escrever essa história?” (PIGLIA, 1989, p. 27).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do panorama aqui realizado acerca do romance *Respiração Artificial*, pudemos simultaneamente discutir temáticas a ele transversais, como: a estrutura da narrativa pós-moderna; as limitações do narrar na pós-modernidade e o apelo a essa nova forma de contar histórias (e a História) como estratégia para fazer-se ouvir em meio a contextos opressores. Ao estabelecer tais relações, por sua vez, buscamos analisar a literatura pós-moderna com o mesmo olhar com que Piglia (2012) vislumbra a literatura do futuro: uma produção cultural empenhada não apenas na obliteração de antigas doutrinas e paradigmas, mas também no florescimento de renovadas formas de compreender a condição humana e as relações em sociedade.

Dessa forma, embora o “extraordinário e o miraculoso” benjaminianos encontrem-se escassos na narrativa pós-moderna, acreditamos que a atmosfera política que circunda obras como *Respiração Artificial* acaba nos ressarcindo, em outra

moeda, a nossa falta de experiências. Ainda que hoje tenhamos pouco a contar e sejamos mais aguçados no olhar do que no narrar, a partir de agora as vozes de narradores antes inconcebíveis começam a ser captadas e, junto a essas vozes, milhares de histórias um dia reduzidas a valas clandestinas. Conquanto queira-se (e seja possível) argumentar *ad infinitum* sobre as perdas estético-culturais emergidas com essa nova forma de contar o mundo — a partir e a respeito das margens — talvez seja apenas à medida que perseverarmos na escuta dessas falas periféricas que consigamos enfim receber os juro da “moeda miúda” (BENJAMIN, 1987a, p. 119) da opressão, pela qual foi e ainda é penhorada a experiência de muitos de nós.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In:_____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. ROUANET, S. P. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____, *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. ROUANET, S. P. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

FERRARI, S. A. F. L. Estrutura narrativa na pós-modernidade. In: ABRALIC, 2011, Curitiba. anais do abralic, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0582-1.pdf>> Acesso em: 09 Jan. 2014.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

HARVEY, D. (2007). *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. CRUZ, R. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1990.

LEWIS, D. K. *The History of Argentina*. New York: Palgrave MacMillan, 2001.

NEIBURG, F. *Os Intelectuais e a Invenção do Peronismo: Estudos de Antropologia Social e Cultural*. Trad.

PEREIRA, V. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PIGLIA, R. *Respiração Artificial*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2001.

_____. Uma nova proposta para o novo milênio. *Gratuita*, Belo Horizonte, v.1, p. 269-273, Dez. 2012.

ROMERO, L. A. *História contemporânea da Argentina*. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SANTIAGO, S. O Narrador Pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

WHITE, H. "O Texto Histórico como Artefato Literário"; In: *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*; tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora

Submetido em: 12/09/2014

Aceito em : 21/10/2014