

## METÁFORAS DO LITERÁRIO

Valdir Prigol (UFFS)

RESUMO: Ricardo Piglia, em “O último conto de Borges” (2004), ao propor uma leitura de “A memória de Shakespeare” coloca em cena imagens do literário: “A prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas do mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como num sonho.” Levando em conta o proposto pelo Simpósio gostaria de tomar esse gesto de Piglia, a metaforização do literário, para pensar como os estudos literários, desde Aristóteles, ao produzirem uma definição da literatura o fazem acionando um campo por outro. Como o literário não permite uma única definição, a metáfora é um modo de produção do conhecimento dos estudos literários. Por isso, esta comunicação procurará ler os textos de Piglia e Borges para pensar a historicidade dessa metaforização do literário.

Palavras-chave: metáfora, estudos literários, discurso, literatura.

### I

Em “O último conto de Borges”, texto publicado no livro *Formas Breves*, Ricardo Piglia, ao propor uma leitura do conto “A memória de Shakespeare”, o faz a partir da enunciação de uma metáfora: a memória alheia. Como ele diz: “A metáfora borgiana da memória alheia” (PIGLIA, 2004, p. 44). Borgiana mas também de Piglia, porque é ele que a enuncia. E esse movimento é decisivo porque o que vem a seguir é o deslocamento dessa imagem em outras imagens: com elas Piglia pensa a literatura contemporânea, a literatura de Borges, a cultura de massa<sup>1</sup>, a literatura<sup>2</sup> e a leitura<sup>3</sup>.

A metáfora da memória da alheia serve assim para ler o texto de Borges,

---

1 “A cultura de massa (ou melhor seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram.” (PIGLIA, 2004, p. 45).

2 “ (...) a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas do mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como num sonho.” (PIGLIA, 2004, p. 45-6).

3 “A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas.” (PIGLIA, 2004, p. 46).

conectando-o a outros discursos. Serve, também, para o crítico se aproximar do texto olhando para a sua singularidade, para sua relação com o tempo e, também, para um pensamento sobre a própria literatura.

O que me chama a atenção neste texto de Piglia é, em primeiro lugar, a questão da **singularidade**. Piglia não retoma e nem propõe um conceito ou um universal. O que vem como literatura vem da relação com o conto. Esse gesto coloca em jogo um modo de pensar o literário, tornado comum em muitas práticas críticas e docentes, que trabalha a partir de *a priori* ao texto, colocados em funcionamento como universais. Por isso, o que vemos no texto do Piglia é um modo de pensar a literatura que nasce dessa relação do texto com o leitor. Esse gesto lembra o que diz Didi-Huberman em uma entrevista: “Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre 'a arte', 'a beleza' etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 3-4) ou como diz no início de *Diante da imagem*:

[Quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte] Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura (...) Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta... Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, apresentado.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9).

A relação com a singularidade, como em Piglia, é o que tem a capacidade de ainda nos deixar “de boca aberta”.

Nesta direção, se o gesto é marcado pela atenção à singularidade de cada texto, ele mostra justamente a **pluralidade** do literário. Como não é possível conceituar o literário, isto é, transformá-lo em um *a priori*, a possibilidade de falá-lo se dá a partir da metaforização que nasce da relação, no presente de leitura, com a singularidade. Podemos pensar aqui a metáfora como interpretação (Nietzsche), ou como “uma palavra por outra”, um campo por outro, como diz Pêcheux (2009), que faz com que o literário

seja falado a partir da aproximação com outros discursos. E a memória dessa relação, poderíamos dizer, é a metáfora.

Didi-Huberman, ao retomar o texto “Montanha abaixo”<sup>4</sup>, de Walter Benjamin, oferece uma imagem para pensar o surgimento da metáfora:

Este texto de Benjamin describe el montaje de la experiencia en tanto que tal. Está, primero, la caída del cuerpo: elemento sintomático de toda experiencia donde el sujeto, arrastrado en un curso literalmente 'catastrófico' – figurado aquí por la pendiente de la montaña, los desprendimientos de piedras, el peso del cuerpo, el paso bamboleante, la fatiga nerviosa próxima al derrumbamiento -, deviene al juguete de su propio movimiento. Enseguida ocurre el surgimiento de imágenes, éstas también oscilantes, fulgurantes, renovadas a cada paso, como un juego psíquico con la misma caída. Está, por fin, la constitución de un saber – incluso de una sabiduría – de todo esto: como la opuesta del movimiento de la caída y del destello de imágenes reunidas. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 210).

A “montagem da experiência”, como propõe Didi-Huberman é o que parece vermos nos gestos de Piglia: o abalo do texto que arrasta o leitor, as imagens que vão surgindo no leitor durante a leitura e o saber que nasce dessa relação que é enunciado como metáfora. Um outro aspecto desta “montagem da experiência” é que ela só é possível se levarmos em conta a singularidade do texto e a singularidade do leitor, porque esse saber/metáfora aparece nessa relação.

Um pensamento, também, sobre essa relação é o que vemos no texto “Como se

---

4 “A palavra abalo tem sido ouvida abusivamente. Com relação a isso, alguma coisa bem poderia ser dita em sua honra. Em momento algum ela vai se afastar do mundo físico e, acima de tudo, vai se ater a um ponto, ou seja: o abalo conduz ao desmoronamento. Querem, pois, dizer – aqueles que nos asseguram de seu abalo a cada *première* ou a cada novidade – que algo neles desmoronou? Ah, a frase que estava estabelecida antes, continua estabelecida depois. Como poderiam também conceder a si próprios a pausa a qual só o desmoronamento pode suceder? Ninguém nunca a sentiu com maior nitidez que Marcel Proust na morte da avó que lhe pareceu consternadora, mas de modo algum real – até que, à noite, ao tirar os sapatos, lhe vêm lágrimas. Por quê? Porque ele se curvou. Assim, o corpo é o que desperta justamente a dor profunda e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambos precisam de solidão. Quem alguma vez escalou sozinho uma montanha e chegou esgotado ao topo para em seguida descer com passos que abalam todo o seu esqueleto sabe que, para ele, o tempo se desagrega, as paredes divisórias em seu interior desabam e, através dos cascalhos dos instantes, ele caminha trotando como num sonho. Por vezes tenta parar, mas não consegue. Quem sabe se são pensamentos que o abalam ou o áspero caminho? Seu corpo se tornou um caleidoscópio que, a cada passo, lhe apresenta figuras cambiantes da verdade.” (BENJAMIN, 1995, p. 247-8).

lê”, de Daniel Link. O ponto de partida é um trecho do texto “Nota sobre (para) Bernard Shaw”, de Jorge Luis Borges. Vamos ao trecho: “Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000” (BORGES, 2007, p. 183). Diante do que estamos discutindo é interessante observar que a partir da citação da frase de Borges vem em cena uma imagem da leitura que passa pela lembrança de Lacan, Pierce e Dali. A partir dessa memória Link propõe:

O sujeito lê um objeto: Chamemos 1 ao objeto; 2 ao sujeito; 3 à relação entre sujeito e objeto: o que chamamos leitura é apenas a correlação de duas séries de sentido, uma inerente ao objeto e outra inerente ao sujeito (...). Se o que aparece é apenas a série de sentidos 'que vem' do objeto e apenas do objeto, estamos diante de uma descrição. Se o que se impõe é a série de sentidos do sujeito (...), estamos diante de uma interpretação. Não se trata de 'desqualificar' a descrição (o 1) e a interpretação (o 2), mas simplesmente de declará-las limites da leitura. (LINK, 2002, p. 19).

E mais adiante: “A leitura como correlação de séries de sentido (a ordem dos signos está no objeto, a redenominação é uma operação do sujeito”. (Idem, p. 29). O que me chama a atenção aqui é que o terceiro termo, o que surge da redenominação do sujeito, Link designa como leitura e que vimos, sempre vem como metáfora.

Nesse sentido, é como se o exercício teórico recomeçasse a cada vez que uma nova relação com um texto literário fosse iniciada. Como diz, também, Didi-Huberman, analisando esse mesmo gesto na história da arte: “(...) es necesario deducir que la historia del arte siempre está por recomenzar. Cada nuevo síntoma nos reconduce el origen. Cada nueva legibilidad de las supervivencias, cada nueva emergencia del largo pasado vuelve a poner todo em juego y la impresión que, hasta allí, 'la historia del arte no existía” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 146). Aspecto decisivo, me parece, para darmos uma nova potência aos estudos literários.

Outra dimensão fundamental da metáfora é que ela possui história. Se retomarmos as metáforas que Piglia utiliza para pensar a literatura a partir do conto de Borges, especialmente a da memória alheia, certamente lembraremos de outras, provavelmente de uma tradição que começa em Platão, em que há a aproximação do poético ou do literário com outros discursos.

Neste sentido, proporei uma visitação rápida aqui a algumas metáforas conhecidas, para pensar como o exercício teórico sempre se dá pela metaforização do literário a partir da memória de outros discursos.

## II

Quando Piglia metaforiza a literatura como memória alheia, incluindo aí réplica, reprodução, é difícil não pensar em uma das primeiras metáforas que temos do poético, produzida pela aproximação da filosofia de Platão e em seguida de Aristóteles, com a produção poética. Se conhecemos bem a condenação platônica da expulsão do poeta da cidade por produzir simulacros, imitação da imitação, vemos aí que é com a memória do mundo da imagem que o poético será associado. A distância entre o original e o semelhante parece marcar toda a reflexão platônica.

Aristóteles inicia a poética com a mesma imagem “A poesia é imitação”. E como ele diz, imitação das ações dos homens. E se em Platão a distância se dá em relação à verdade, a imitação agora tem como critério a verossimilhança, o que poderia ter acontecido (diferente do historiador que narra o que aconteceu). Essa abertura em relação à imitação é fundamental porque estabelece a poética a partir da aproximação das ações dos homens, que Aristóteles toma como “natural”.

Se, como sabemos, essa imagem do poético enunciada por Aristóteles se tornará normativa, tanto quanto os gêneros e a hierarquia de representação das ações, ela servirá já na modernidade para uma aproximação da literatura com a história, tal como proposta por Auerbach. No epílogo de *Mimesis*, o autor afirma: “O tema deste escrito, a interpretação da realidade através da representação literária ou 'imitação', ocupa-me há longo tempo. Parti originalmente da interrogação platônica no livro X da República, que coloca a *Mimesis* em terceiro lugar após a verdade, em relação com a pretensão de Dante de apresentar na Comédia a realidade verdadeira” (AUERBACH, 2007, p. 499).

A aproximação entre literatura e história não é direta. Se lermos o ensaio “A meia marrom”, por exemplo, veremos que depois da apresentação de um longo trecho de “Ao farol”, de Virgínia Woolf, e de uma descrição das cenas surge uma metáfora que lê o texto - “o fato insignificante como abertura para a representação pluripessoal” - e será ela também que lerá a história quando Auerbach olha para os escritores que estão

escrevendo no mesmo período, como Marcel Proust e James Joyce e para a época pós-primeira guerra mundial. É a metáfora que permite uma memória do texto quanto da história. E mais, no texto sobre Virgínia Woolf, a metáfora é também um modo de ler a interioridade, de ler o que se passa na cabeça de Mrs. Ramsay, Sr. Bankes, as pessoas...E aí poderíamos avançar e ver as metáforas que aproximam o texto da psicanálise como “um abrir-se da imagem nas profundidades da consciência” (p. 487).

E como em Piglia, a metáfora vem da atenção à singularidade do texto. Como lemos em “Filologia da literatura mundial”: “O ponto de partida não deve ser qualquer coisa de ordem geral que se aproxime de fora ao objeto, ele deve nascer deste último, deve ser um elemento do próprio objeto. Há de fazer falar as coisas, o que não será possível se o ponto de partida não for desde sempre concreto e bem delimitado” (AUERBACH, 2007, p. 371). E aí a questão do trecho é um elemento fundamental do seu trabalho que vale a pena retomar (como fez recentemente Didi-Huberman em *Diante da imagem*).

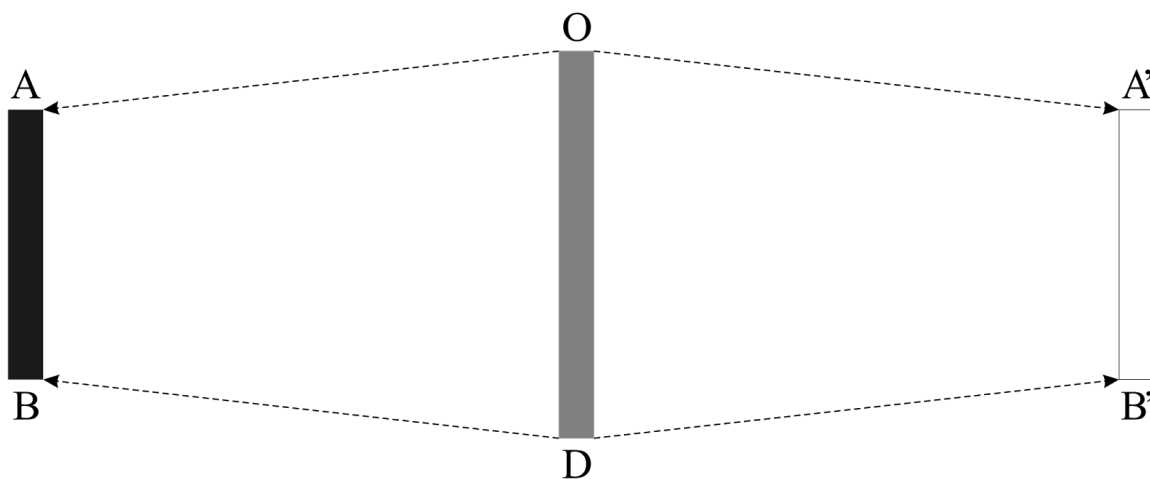
### III

Se em Auerbach a metáfora é uma forma de conexão entre texto e história, em Candido, podemos ver a aproximação entre texto e sociedade, como esta em “Dialética da malandragem”. Por ser um ensaio muito conhecido, vou falar só de alguns aspectos. Acredito que todos lembrem do movimento inicial do ensaio em que Antonio Candido fala da recepção do livro do Manuel Antonio de Almeida, sendo lido basicamente como romance documentário (José Veríssimo, Darcy Damasceno) e romance picaresco (Mario de Andrade, Josué Montello). Vocês lembram, também, que é deste olhar para a recepção do livro que nasce o movimento dialético diante das designações anteriores, como vemos nos subtítulos: 1. Romance picaresco?/2. Romance malandro; 3. Romance documentário?/ 4. Romance representativo. Por aí já vemos como ele olha para a recepção e para o romance, colocando em jogo a primeira e propondo um novo olhar em relação ao segundo. E parece que é nessa parte final, especialmente no quarto subcapítulo, que aparece uma metáfora que lê o livro e a sociedade. É a metáfora da dialética da ordem e da desordem que, como diz Candido, “manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o

sistema de referência” (CANDIDO, 2004, p. 31). A partir da metáfora, Candido mostra como todos os personagens deslizam de um pólo a outro, como se fosse uma gangorra: Leonardo Pai, Leonardo Filho, Padrinho, Madrinha... Até chegar à cena em que a metáfora está em funcionamento em um mesmo “corpo”: o momento em que Vajor Vidigal recebe as três senhoras “metade ordem” e “metade desordem”.

Nessa direção, o deslizamento de um pólo a outro, gera também, uma leitura do leitor: “Na construção do enredo esta circunstância é representada objetivamente pelo estado de espírito com que o narrador expõe os momentos de ordem e de desordem, que acabam igualmente nivelados ante um leitor incapaz de julgar, porque o autor retirou qualquer escala necessária para isto.” (CANDIDO, 2004, p. 33). Essa ideia de “um leitor incapaz de julgar” é, me parece, decorrente da metáfora da “ordem e da desordem”, porque o leitor também fica entre e outra.

Ainda em torno da metáfora podemos pensar como Candido propõe uma imagem do literário. Para compreender a relação entre a ordem e a desordem presente no livro e a ordem e a desordem presente no tempo da escrita do livro, Candido pensa a metáfora olhando para os dois lados: para a sociedade do livro e para a sociedade da época. Veja como ele representa graficamente a metáfora olhando para os dois lados:



Em seguida, acrescenta:

OD, dialética da ordem e da desordem, é um princípio válido de generalização, que organiza em profundidade tanto AB quanto A'B',

dando-lhes inteligibilidade, sendo ao mesmo tempo real e fictício -, dimensão comum onde ambos se encontram, e que *explica* tanto um quanto outro. A'B' não vem diretamente de AB, pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia. (CANDIDO, 2004, p. 39).

E como já havia dito um pouco antes:

não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício (Idem, p.38).

#### IV

Metáfora que olha para os dois lados é o que vemos também em um texto de Michel Foucault. Em “linguagem ao infinito”, parte da cena da *Odisseia* em que Ulisses estando entre os feácios, ouve de um rapsodo, a sua morte. E como diz Foucault: “ (...) e Ulisses, que está vivo, o recebe, este canto, como a mulher recebe o esposo ferido de morte” (p. 48). A partir daí, e em diálogo com Blanchot e Borges, inicia um pensamento sobre a literatura marcada pela duplicação, até se aproximar da leitura de textos de Sade e das narrativas de terror dos últimos anos do século XVIII. Vejamos o que diz em relação a estes: “Sade e os romances de terror introduzem na obra de linguagem um desequilíbrio essencial: eles a lançam na necessidade de estar sempre em excesso e em falta.” (FOUCAULT, 2001, p. 57).

E é dessa relação dos textos com a linguagem que Foucault propõe uma metáfora do literário: “Talvez o que seja preciso chamar com todo rigor de 'literatura' tenha seu limiar de existência precisamente ali, nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras” (FOUCAULT, 2001, 57).

Metáforas que estão em Piglia, já estão também aqui em Foucault, em que “uma linguagem retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente”. A aproximação que temos aqui é de texto e de linguagem, como vemos também em



Barthes em que a literatura é a “trapaça da língua”. Como ele diz: “Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacerar com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto mim: literatura” (BARTHES, 2004, p. 16) ou em Deleuze em que a literatura é um “devir-outro da língua” (DELEUZE, 2008, p. 15).

## V

Gostaria, agora, a partir do comentário de um texto de João Cezar de Castro Rocha mostrar uma outra conexão entre texto e metáfora. O texto que comentarei é “Dom Casmurro: ciúme e dúvida póstuma”, publicado em julho de 2006 no caderno *Ideias* do Jornal do Brasil (presente agora no livro *Por uma esquizofrenia produtiva*). Vou apresentá-lo rapidamente. Na parte inicial, João Cezar faz referência ao modo como imagens do livro de Machado de Assis são conhecidas mesmo por quem não o leu e que em geral ele é lido a partir da questão da infidelidade. Propõe abordar o livro a partir de outra imagem: “Reconheço que essa é uma leitura válida do romance. Porém, trata-se de leitura fácil, que deixa escapar a malícia do texto. O tema central de *Dom Casmurro* não é a infidelidade, mas o ciúme. E não um ciúme qualquer, mas de um escritor malogrado.” (CASTRO ROCHA, 2015, p. 185). O que vem aqui, novamente, é a metáfora, aproximando o texto de outros discursos.

Com a metáfora do ciúme, o autor apresenta o enredo, recortando as cenas em que a imagem está presente. Neste caso, ele mostra como o ciúme é constituinte da narrativa, como já tinha mostrado que era do narrador (lembrem-se: “E não um ciúme qualquer, mas de um escritor malogrado.” (CASTRO ROCHA, 2015, p. 185). Depois da apresentação do enredo, o autor começa a pensar as dimensões da metáfora. Olha para o Houaiss e em seguida olha para o leitor ao retomar o que já tinha dito de Bentinho: “ O ciúme possui uma dimensão muito mais inquietante, que, se o dicionário ignora, a literatura revela. O ciumento nunca dispõe da prova definitiva da infidelidade. O ciumento não pode saber; se sabe, não é mais ciumento: mas um resignado ou um revoltado. Para ser de fato ciumento, somente imaginará evidências, jamais comprovará a traição. (...) O ciumento é um possessivo dotado de poderosa imaginação, é um

escritor malogrado, que, em lugar de livros, produz fantasias de adultério.” (CASTRO ROCHA, 2015, p. 187). A imagem que serviu para figurar o narrador do romance volta-se agora para um leitor geral que compreende que o ciumento pode ser “um escritor malogrado”, que, em lugar de livros, produz fantasias de adultério” (CASTRO ROCHA, 2015, 187).

A partir deste aspecto, o que vem em cena é a historicidade do ciúme na literatura, os livros que o leitor lembra lendo *Dom Casmurro*: “Os grandes clássicos sempre destacaram esse aspecto. Em *Hipólito*, de Eurípides, Teseu acusa o filho com base em uma falsa evidência, engendrada por sua esposa, Fedra. Em *Otelo*, de William Shakespeare, de igual modo, uma prova fraudulenta, arquitetada por Iago, leva o mouro a assassinar Desdêmona.” (CASTRO ROCHA, 2015, 188). E se quisesse, poderia citar também, como diz Benjamin, a pós-história da metáfora, como vemos em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Em seguida, o que vemos, é que a partir da metáfora do ciúme, uma imagem do literário aparece: “A literatura também não dispõe de 'provas', não expõe 'evidências'; como o ciúme, a literatura é um discurso que se alimenta da dúvida, da impossibilidade de conhecer a 'verdade' última do mundo.” (CASTRO ROCHA, 2015, 188). A metáfora, aqui, também olha para os dois lados, neste caso, para o texto e para o leitor.

Então, se retomarmos a metáfora proposta por Piglia, o que temos no texto do João Cezar a partir do ciúme, é uma memória do texto e também uma memória do leitor. Não por acaso, João Cezar tem pensado esse gesto do crítico que olha para o texto mas também para o leitor, chamando-o de esquizofrenia produtiva.

A partir deste pequeno percurso pelas metáforas do literário podemos pensar que as memórias às quais são conectadas os textos não são excludentes. O literário parece se fazer na conexão/jogo com “memórias alheias” como a imagem, a sociedade, a história, o inconsciente, o leitor. Não são excludentes porque são *a posteriori*. Surgiram da atenção à singularidade dos textos, no momento em que filósofos, críticos, historiadores, teóricos se expuseram ao risco, ao inesperado, ao não-saber.

E, observando como a metáfora apareceu e se deslocou em cada texto, podemos pensar que os olhares também não são excludentes porque é possível ver em um mesmo texto, gestos de historiador, de crítico e de teórico, entre outros.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 5, jan. 2008, p. 9-14.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 247-8.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Por uma esquizofrenia produtiva*. Chapecó: Argos, 2015. Organização de Valdir Prigol.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: 34, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Inquietar-se diante de cada imagem*. Disponível em [„http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html](http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html).>>. Acesso em 01 de ago. 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral. Uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. La literatura argentina después de Borges. *La Página*, n. 28, 1997, p. 62-65. Disponível em

<<[http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/la\\_literatura\\_argentina\\_despue\\_769s\\_de\\_borges.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/la_literatura_argentina_despue_769s_de_borges.pdf)>>. Acesso em <<21 de jun. de 2015>>.

SANTIAGO, Silvano. Análise e interpretação. In. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 200-217.