

DIÁLOGO DE MÁSCARAS EM CARDOSO PIRES: A SUSPEITA DIANTE DO SER E DO REAL

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES¹

- **RESUMO:** Discurso paradoxal e ambíguo, onde o sujeito ora desaparece na rede infinita dos signos, ora reaparece em busca de sua identidade, a narrativa de Cardoso Pires trabalha com a idéia de uma subjetividade constituída não por uma essência metafísica, mas por códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais. A problemática dos aspectos ilusórios da vida constitui um dos temas obsessivos de sua obra, ponto de confluência entre as perplexidades do autor, das personagens e do leitor, que, juntos, procuram um significado para a vida e a morte, buscando dar nome ao nada.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa; ficção contemporânea; sujeito pós-moderno; ficção e realidade; códigos de representação social.

Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal: "le génie du soupçon est venu au monde". Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon. (Nathalie Sarraute)

Em *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), José Cardoso Pires busca restaurar a memória de um tempo em que o escritor dela se viu desprovido, em consequência de um problema cerebral². Eis um fragmento do relato:

Espantoso como bruscamente o meu eu se transformou ali noutra alguém, noutra personagem menos imediata e menos concreta. Nesta introdução à perda de identidade que um transtorno do cérebro tinha acabado de desencadear, o que me parece desde logo implacável e irreversível é a precisão com que em tão rápido espaço de tempo fui desapossado das minhas relações com o mundo e comigo próprio. Como se acabasse de dar início a um processo de despersonalização, eu tinha-me transferido para um sujeito na terceira pessoa. ... Ele, o Outro. O outro de mim. (Pires, 1997a, p.23-4)

Impossível não relacionar esta narrativa, apresentada como autobiográfica, aos demais textos ficcionais de José Cardoso Pires, sobretudo aquele que se pode considerar sua obra-prima, *O Delfim*. Lembremos, como exemplo, o trecho em que o narrador se apresenta, deslizando habilmente da primeira para a terceira pessoa:

¹ Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara.

² Acidente vascular sofrido pelo escritor em 12 de dezembro de 1995.

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro.

Repare-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo ... Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre. ... Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa. (Pires, 1988, p.29-30).

Relacionando os dois textos é possível constatar como, espantosamente, a vida parece ter estabelecido uma espécie de relação intertextual com a própria obra do escritor, ao “recriar” na esfera do “real” aquela zona de indefinição de fronteiras entre ficção e realidade, entre autor e narrador, tantas vezes representada em seus romances e contos. Reafirma-se, portanto, aquela perspicaz consciência da transitoriedade e da inconsistência de qualquer certeza assentada sobre as noções de tempo e verdade, que permeia grande parte dos textos de Cardoso Pires. Uma consciência da precariedade do ser, que contamina até mesmo os conceitos de sujeito e de identidade:

Sem memória esvai-se o presente que simultaneamente já é passado morto. Perde-se a vida anterior. E a interior, bem entendido, porque sem referências do passado morrem os afectos e os laços sentimentais. E a noção do tempo que relaciona as imagens do passado e que lhes dá a luz e o tom que as datam e as tornam significantes, também isso. Verdade, também isso se perde porque a memória, aprendi por mim, é indispensável para que o tempo não só possa ser medido como sentido. (Pires, 1997a, p.25).

No caso da última publicação do autor, que relata o caso verídico de sua própria “morte branca” – como ele define a trágica experiência da perda da memória –, a opção por um relato fiel ao fato vivido não serve para tornar mais seguro ou verdadeiro o terreno do cotidiano, mas, ao contrário, faz ressaltar a desconcertante presença de elementos ficcionais na própria construção do real. Ao reconstituir, por exemplo, a imagem de seus companheiros de quarto no hospital, o escritor dá-lhes nomes fictícios – Ramires e Martinho –, explorando a todo momento os aspectos absurdos vividos e ouvidos ao lado dos dois, no período em que esteve internado. Entre os elementos espantosos da realidade, Cardoso Pires destaca o nome verdadeiro de um deles: “Ele chamava-se Delfim... E o senhor Delfim era sabido, cheio de dinheiro, inteligente. E sabia que eu era escritor. Porque um dia, tinha encontrado um livro chamado *O Delfim* e comprou-o. Deve ter sido o único livro que aquele homem leu na vida, porque se chamava Delfim” (Pires, 1997b, p.15).

Cardoso Pires confessa ter ficado seduzido por essas duas figuras, com suas histórias fascinantes, com seu vocabulário genial, repleto de expressões inusitadas: “Os tipos estavam sempre a brincar com o outro. Mas era um brincar agressivo.

Gozavam com a morte... Estavam cheios de medo e aquela era maneira que tinham de se salvarem. ... Aquilo era um diálogo de duas máscaras. Eles representavam uma atitude em face da morte”.

O questionamento sobre a idéia de autonomia e emancipação do ser humano como sujeito da história e a consciência da vida como representação de atitudes sempre foram temas obsessivos na ficção de José Cardoso Pires. A permanente interação entre realidade e ficção constitui um dos principais objetos de sua investigação. No posfácio à *Balada da Praia dos Cães* o autor apresenta a seguinte conclusão: “De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência”. (1983, p.256).

Em sintonia com questionamentos contemporâneos, que colocam sob suspeita a natureza de substância, atribuída aos conceitos de sujeito e de realidade, na cultura ocidental, Cardoso Pires confere a esses conceitos um caráter transitório e mutante, demonstrando completa desconfiança em relação a um espaço neutro, de onde um observador autónomo e consciente possa realizar, de maneira isenta, uma análise totalizante da realidade social. Em outras palavras, o autor aponta o caráter arbitrário de qualquer conceito sobre a realidade interior ou exterior.

A consciência da impossibilidade de se atingir uma realidade concreta sem a mediação de produtos simbólicos, como a linguagem, torna inviáveis, na concepção de Cardoso Pires, tanto a idéia de uma verdade inerente aos acontecimentos, passível de ser decifrada por meio de uma metodologia supostamente científica, quanto a existência de um sujeito em sua configuração definitiva de personagem sempre idêntica a si mesma. A cada página de seu relato, que se desdobra em diversos níveis, o narrador de *O Delfim* reforça a suspeita em relação à existência de qualquer realidade independente dos códigos de significação.

Diversas são as estratégias utilizadas para instalar e aprofundar esta suspeita primordial diante do ser e do real: a multiplicidade de perspectivas, a repetição, a ausência de causalidade, o desdobramento, a descontinuidade e a fragmentação manifestam-se em várias instâncias da narrativa, desmantelando as possibilidades de uma interpretação unívoca e coerente do texto. A incorporação de cenas relativas à construção do relato, a inclusão de notas de rodapé que explicitam procedimentos adotados na seleção do material utilizado ou acrescentam informações extras ao enunciado, bem como a cópia de trechos tirados diretamente das “fontes” do narrador – seu próprio diário, escrito há um ano, bem como dois livros de consulta, um de história da aldeia, escrito por um abade no século XIX, e outro sobre as aves da região, de autoria desconhecida –, aliadas ao desdobramento do narrador em “autor” e escritor³, em “personagem”

³ Uma nota, à p.113, por exemplo, remete o leitor a um outro livro do “narrador”, “*Anjo Ancorado*, Lisboa, 1958”, que é na verdade uma obra do escritor José Cardoso Pires.

secundária – em relação ao enunciado – e, ao mesmo tempo, “principal” – do ponto de vista da enunciação – constituem técnicas que permitem ao escritor-caçador do romance embaralhar os limites entre o ficcional e o documental, entre o imaginário e a memória:

“O que são as coisas”, lamenta a minha hospedeira; e também não sei se essa voz é de ainda agora, quando a boa senhora conversava comigo sentada aí à beira da cama, se mais antiga, doutras visitas que me fez, quando, igualmente sentada no mesmo sítio e vestindo a mesma bata negra de cetim, espalmava a mão no peito, a ofegar de ter subido a escada. Ondulava, ondulava. Já nesse tempo a voz lhe tremia como um sussurro de pétalas no bico dum enorme seio...

Neste ponto, desenha-se-me, muito clara, uma frase de Tomás Manuel que anotei (ou não – é questão de procurar) no meu caderno: “Se até agora foi a minha família quem governou a lagoa, não hei-de ser eu quem a vai perder.” Saberá disso a estalajadeira recatada? Tudo leva a crer que sim, e que sem perder a sua comovida serenidade pegasse nessa sentença (nessa declaração de princípios, para ser mais exacto) e se alongasse na explicação dos cegos caprichos que levaram o Engenheiro à perdição. Faria comparações com o passado, invocaria os oito fidalgos de bom coração (a bíblia do Dom Abade está para ela na proporção em que o friso dos fantasmas populares está para o cauteleiro) e o seu comentário sairia perfeito, exemplar, retocado de clemência. ... O discurso da minha hospedeira era perfeitamente certo e provado. Mas também a resposta do cauteleiro, se aqui estivesse, resposta de armadilha, como sempre, não seria menos certa. (Pires, 1988, p.47)

Atando as pontas de diversos discursos conflitantes, no tear da página em branco, como faz com a fala da dona da pensão e a do vendedor de bilhetes de loteria, entre outros, o narrador vai tramando um texto que instala a dúvida permanente no leitor, levando-o a suspeitar de todo o relato. Depreende-se da narrativa tortuosa, cheia de armadilhas, que tanto a realidade do sujeito quanto o seu contexto social e político dependem dos códigos de significação estabelecidos numa determinada comunidade, sendo, portanto, construções de ordem cultural e ideológica.

A caracterização das personagens pelo discurso de cada uma, discurso que sempre remete a uma classe ou a um grupo social bem definido, marcado por interesses divergentes e conflitantes, apresenta a cena social como um palco onde se confrontam as máscaras, que representam formas de percepção do mundo e do imaginário próprias desse sistema social. Se, de um lado, a fala do vendedor de bilhetes de loteria põe em cena a voz da consciência – recalcada mas sempre latente – dos que permaneceram historicamente à margem dos privilégios – voz que instila ódio e violência reprimidos, configurados na imagem metonímica do “dente” inquiridor, que acusa e pede satisfações –, já, por outro lado, a fala da hospedeira, a dona da pensão onde se aloja o narrador, revela

sua condição de guardião da boa memória dos Palma Bravo, por secular fidelidade do grupo conservador aos senhores que dominam aquela sociedade:

“Então o infante? Não encontrou o infante lá por Lisboa?”

A palavra deve andar a correr ... no café ... porque é no café que o velho cauteleiro faz praça, com as suas duas tiras de lotaria penduradas na gola do casaco. Só ele é que trata assim o Engenheiro, por Infante, e se calhar julga-se com direito a isso. Talvez tenha razão. Talvez, insisto eu, tenha mesmo necessidade desse direito, já que, além de vendedor de sortes grandes e terminações, ele é o guia e o arauto da aldeia. ...

“Crime”, pronuncia o dente inquisidor; e sente-se que dentro do Velho se tinha levantado uma alegria mansa. ...

Calcula-se como um dente como aquele, único, eremita, pode apanhar um forasteiro à hora do meio-dia numa aldeia em silêncio. É um osso erigido no deserto, um estilete que se aproveita da desorientação de um estranho para penetrar nele a fundo.... (Pires, 1988, p.39-40).

Daí que uma formiga-mestra de caçadores guarde tão alta veneração pelas páginas ásperas dum memorial, seguindo, sem dar por isso, as opiniões e o retrato que lá se faz da Gafeira. ... “Luxo e desgoverno. Foi a ânsia de luxar que atirou com tantos emigrantes daqui para fora...”

Ah, hospedeira, que por vezes chego a pensar que é o doutor Agostinho Saraiva quem fala por detrás dessa boca de pétalas. Só ele criticaria assim os camponeses que abandonam a terra e os rapazes que vestem blusões de plástico e vão para o café ver televisão. (Pires, 1988, p.56).

Segundo algumas teorias construtivistas⁴, que abordam os sistemas cognitivos e comunicativos, o aprendizado do conhecimento lingüístico é um dos aspectos da socialização do indivíduo e envolve também a aquisição de modelos de realidade e de comportamento construídos numa determinada cultura. Detendo-se na complexidade das relações entre o sujeito e o mundo circundante, alguns teóricos enfatizam o papel da interação entre essas duas instâncias, invalidando a oposição radical entre realidade subjetiva e realidade exterior.

São estas relações que Cardoso Pires explora na construção de suas personagens, no romance *O Delfim*, apresentando-as não como representações de indivíduos, seres dotados de uma essência, mas como representações de atitudes e de modos de compreensão do mundo, próprios de determinados grupos sociais. Tomando a subjetividade como constructo histórico, o autor sublinha sua consciência de que “o lugar de onde se fala” tem papel determinante na interpretação dos acontecimentos, o que é ressaltado sobretudo pela maneira como explora o foco narrativo, desencadeando uma permanente tensão entre discurso e diegese. Estabelecendo para si um lugar privilegiado – a janela do quarto de uma pensão –, de onde pode observar o macro-espaço social e telúrico da aldeia da Gafeira – a personagem central de sua narrativa

⁴ Pensamos de modo especial no grupo de pesquisadores coordenado por Siegfried Schmidt, na Alemanha (cf. Schmidt, 1994, p.111).

–, o narrador concentra-se obsessivamente nas ambigüidades e conflitos decorrentes dos diversos papéis assumidos, por ele e pelas demais personagens, demonstrando que, a cada focalização, corresponde um determinado campo de consciência.

Representando a si próprio, ironicamente, como locutor neutro, o sujeito da narrativa mostra a artificialidade dos papéis desempenhados pelo narrador e o caráter intencional do seu olhar. Assim, Cardoso Pires desmascara a pretensa objetividade de toda representação, levando o leitor a perceber que, a cada ponto de vista, correspondem diferentes informações. Ou seja, qualquer mensagem sempre carrega uma bagagem afetiva e ideológica, moral e ética.

Ao provar que o distanciamento e a amplitude de visão decorrentes de uma localização privilegiada não podem garantir ao narrador qualquer certeza sobre a veracidade de suas descobertas sobre certos mistérios da Gafeira, Cardoso Pires anula a idéia de uma relação “natural” entre objetividade e verdade. Fica evidente que o discurso do narrador, como o de qualquer outro discurso próprio da comunidade em foco, seja na forma de versão oficial da história, como é o caso do texto do abade, sejam as múltiplas versões populares, constitui apenas uma entre a pluralidade de leituras possíveis sobre os fatos narrados. Fatos permanentemente confrontados pelo acaso e pelo silêncio do vazio, pois a narrativa de Cardoso Pires também se deixa contaminar pelo caos e pelo nada, já que não é movida por qualquer pretensão de gerar significados definitivos e totalizantes a respeito daquilo que narra:

A curiosidade, a terrível curiosidade que leva o ouvinte de lendas e de milagres a aflorar os lugares proibidos, pedia-me que fosse ver a casa sobre a lagoa. Depois duma narrativa tão feroz e tão complicada como a do vendedor de lotaria, nada mais natural que aproximar-me do cenário da tragédia, contemplar de perto a pousada solitária. ... Na varanda, ligando os enormes potes de barro, teias de aranha a brilhar ao sol. Um moscardo que passa a zumbir, um berro de ave na lagoa. Outra vez o sossego, o nada. (p.66).

Recusando privilegiar a sua versão pessoal dos fatos, o narrador ri de si mesmo, ironizando o próprio desempenho como contador de histórias:

Silêncio a seguir: uma esposa que faz malha, um Engenheiro anfitrião que bebe, rolando o copo nos dedos. Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias, esteja onde estiver. Colecionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena, deixa-me rir. Rir com mágoa, porque todos os contadores de histórias, por vício ou por profissão, merecem a sua gargalhada quando julgam que controlam a cena. (p.63).

Se tomamos a aldeia da Gafeira como a personagem central do livro, adotando uma leitura que vê neste romance um libelo contra a sociedade portuguesa

contemporânea, pelo fato de demonstrar como tal sociedade mantém, quase intactas, suas estruturas feudais, temos que concluir que não é apenas a noção de sujeito, enquanto indivíduo, que perde a essência como ser autônomo, sujeito da história. A própria noção de identidade nacional também é questionada. Construída sobre a idéia de um passado-presente, uma realidade atemporal que domina a memória inconsciente dos portugueses, a narrativa de *O Delfim*, funciona como uma terapia, pela qual os registros negativos desse passado vão sendo reelaborados. Ao preencher os vazios com várias interpretações possíveis, o texto proporciona ao leitor uma tomada de consciência do seu próprio grau de alienação, uma vez que as diferentes releituras do passado permitem-lhe perceber o quanto de ficção existe nos discursos oficiais e na construção que cada um faz da realidade social. Temos que concluir, portanto, que o conceito de “identidade cultural” também passa pelos códigos de representação dominantes, podendo ser alterado conforme a postura ideológica adotada pelo sujeito.

A narrativa de Cardoso Pires confirma a idéia de alguns teóricos (Graff, 1984; Federman, 1984) de que o papel da ficção pós-moderna não seria o de revelar para o leitor o sentido profundo de sua vida ou de seu universo, mas demonstrar-lhe o modo e o meio pelos quais ele próprio também constrói seus mundos, já que a vida real só adquire sentido quando transformada em linguagem. Não se trata simplesmente de negar a representação realista, como faz a narrativa modernista. O que se pretende, acima de tudo, é problematizar as fronteiras entre o texto e o verdadeiro real.

As configurações sociais e as manifestações artísticas e culturais da modernidade implicam um modelo de sociedade que pressupõe a crença numa realidade verdadeira, a ser representada graças à vontade de indivíduos conscientes de sua identidade una e distinta dos objetos exteriores. Indivíduos capazes de criar mecanismos produtores de sentido, que se movem num universo pleno de significação. Iniciada sobretudo com Descartes, a lógica da modernidade situa, de um lado, o ser forte, observador racional que busca compreender o seu contexto, e, de outro lado, os fenômenos naturais e sociais, vistos como realidades concretas e autônomas. Ao contrário dos filósofos modernos, confiantes na essência do ser e da realidade exterior, alguns dos chamados pensadores pós-modernos, como Vattimo, Lyotard, Jameson e Baudrillard, entre outros, vêm demonstrando um contínuo enfraquecimento na concepção do ser como sujeito doador de sentido e a dissolução da idéia de realidade como algo que pode ser racionalmente compreendido e aprisionado numa representação correspondente.

De acordo com o movimento realista do século XIX, na linha dessa tradição iluminista, encabeçado sobretudo por escritores franceses e russos, o romance deveria seguir determinadas convenções para simular uma representação do mundo. Com os autores modernistas, nas primeiras décadas do século XX, o texto desvincula-se desse projeto mimético. Os escritores, privilegiando o experimentalismo formal, passam a acreditar que devem criar uma outra realidade, autônoma – social ou psicológica –,

espécie de duplo da vida humana, que estabelece uma reflexão crítica sobre o real. Mesmo desprezando as convenções miméticas, os modernistas não rejeitam, portanto, a pressuposição de um significado anterior à obra.

Já os chamados escritores pós-modernos, em consonância com teóricos de outras áreas, questionam as fronteiras entre os “mundos” criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem, inclusive o que se imagina ser o mundo “real”. A abolição de fronteiras entre a realidade narrada pela literatura e a realidade exterior não repousa apenas na certeza de uma interação entre elas: em alguns autores, como é o caso de José Cardoso Pires, decorre também do questionamento da própria natureza do que se chama de “mundo real”, visto pela perspectiva pós-moderna como uma espécie de ficção, construído sempre a partir de interesses pessoais ou coletivos, por meio de códigos impostos à sociedade: códigos que regulariam toda a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber e o comportamento.

Rejeitando a função de representar uma realidade exterior, como na tradição realista-naturalista, ou de expressar o interior do homem explorando experiências vividas, como na tradição romântica, continuada no modernismo, a literatura pós-moderna questiona as circunstâncias de suas próprias possibilidades e liberta o texto de um significado já estabelecido, explorando a abertura da linguagem aos múltiplos sentidos, às contradições e aos paradoxos. Nem espelho da realidade social, nem espelho da alma, esses textos constituem fragmentos de espelhos que refletem as máscaras do cotidiano.

Não sendo mais espelho, a ficção não será também representação de algo exterior, debruçando-se sobre sua própria representação. Seu modelo de construção exige uma leitura que ultrapasse a idéia de estrutura, para trabalhar a partir de um conceito mais dinâmico como o de processo, já que se trata de um fenômeno que envolve diversas instâncias. É nessa perspectiva que se deve entender o romance de José Cardoso Pires, *O Delfim*. Processo em construção, a narrativa incorpora o ato de escrever do autor e o ato de ler do leitor, como partes integrantes de sua realidade ontológica, configurando-se, por excelência, como o que Eco (1971) denomina de “obra aberta”: um efeito que contém em si um processo, ou seja, um agora trazendo em si o seu depois.

Jogo de espelhos entre múltiplos discursos, numa interminável reescrita de falas, essa narrativa apresenta também uma desconstrução da pessoa que fala, numa espécie de reelaboração da crítica modernista às idéias românticas e idealistas sobre a autoria, a autenticidade e a originalidade. Discurso paradoxal e ambíguo, cujo sujeito ora desaparece na rede infinita de simulacros, ora reaparece com a segurança do narrador realista, o texto permite ao leitor perceber que a subjetividade se constrói permanentemente por meio de códigos, textos, imagens e outros artefatos culturais.

FERNANDES, M. L. O. A dialogue of masks: the suspicion towards being and reality. *Itinerários*, Araraquara, n.15/16, p. 43-52, 2000.

- **ABSTRACT:** *In his paradoxical and ambiguous narrative, Cardoso Pires develops the idea of subjectivity without a metaphysical essence, constituted by codes, texts, images and other cultural products. A meeting place for the author, characters and readers, who look for a meaning for life and death, his narrative presents some delusive aspects of reality as an obsessive theme.*
- **KEYWORDS:** *Portuguese literature; contemporary fiction; postmodern subject; fiction and reality; social representation codes.*

Referências Bibliográficas

- ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates, 4)
- FEDERMAN, R. Fiction today or the pursuit of non-knowledge. In: PÜTZ, M., FREEZE, P. (Org.). *Postmodernism in american literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p.132-50.
- GRAFF, G. The myth of the postmodernist breakthrough. In: PÜTZ, M., FREEZE, P. (Org.). *Postmodernism in american literature*. Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. p.37-58.
- MALTBY, P. *Dissident postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia, Pennsylvania UP, 1991.
- PIRES, J. C. *O delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- _____. *A balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. *De profundis, valsa lenta*. Lisboa: Dom Quixote, 1997a.
- _____. O triunfo do regresso. Entrevista. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, 21 maio 1997b, p.14-7.
- SARRAUTE, N. L'ère du soupçon. In: _____. *L'ère du soupçon; essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956: p.57-79. (Collection Folio/Essais, 76)
- SCHMIDT, S. J. Construtivismo na pesquisa da mídia: conceitos, críticas, conseqüências. *Palavra*. (Rio de Janeiro), n.2, p.111-37, 1994.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d' Água, 1991.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna; introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- DERRIDA, J. *La carte postale; de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.
- GUEIFI, M. L. F. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Rio de Janeiro: 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica.

- HORNUNG, A. Recollection and imagination in postmodern fiction. In: COUTURIER, M. (Org.). *Representation and performance in postmodern fiction*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1982. p.57-70.
- HUYSSSEN, A. *After the great divide; modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, W. The repertoire. In: _____. *The repertoire; a theory of aesthetic response*. Baltimore: London, 1978. p.53-85.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos*. (São Paulo), n.12, p.16-26, 1985.
- KEARNEY, R. *The wake of imagination; toward a postmodern culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- LYOTARD, J. Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno? In: _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: D. Quixote, 1987. p.11-27.
- _____. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- RIFFATERRE, M. A Ilusão Referencial. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade; que é o realismo?*. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 99-128.
- SANTIAGO, S. (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- VATTIMO, G. *O fim da modernidade; niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Presença, 1987.

