

## Para uma estética da representação: a teatralidade como recurso da representação nos romances de Sérgio Sant'Anna.

Mestre Gleiser Mateus Ferreira Valério<sup>1</sup> (UnB)

### Resumo:

*O trabalho tem por finalidade abordar as questões referentes à estética da representação na literatura brasileira contemporânea, tendo como base as obras de Sérgio Sant'Anna. Parte-se de discussões a respeito da pós-modernidade e dos descentramentos da identidade como chave para explicação de um texto fragmentado, metaliterário e, acima de tudo, híbrido no que tange o gênero literário. A representação é estudada desde o conceito de mimese aristotélica ao momento atual no que chamamos ordem do simulacro, da performance ou mesmo da teatralidade, fundamentais para se interpretar os livros do autor. Não se ambiciona discutir a tradução dos textos para o teatro, mas compreender como o autor utiliza os elementos da teatralidade para ironizar o fazer literário, bem como de sua própria posição de escritor, em meio a contemporaneidade.*

**Palavras-chave:** representação, simulacro, teatralidade, hibridismo, romance.

### 1.0 – O conceito de representação e seus desdobramentos na contemporaneidade

O que vem a ser o conceito de representação? Sendo bem etimológico na resposta, aproximamo-nos da idéia de re-presentar, ou seja, fazer com que algo já existente se faça presente simbolicamente. O que é representar senão simular, formar uma simulação de realidade. Essa maneira de conceituar o termo não pode ser considerada abrangente, muito menos plausível se pensarmos as diversas formas de compor a idéia de “outro”, uma vez que faz parte da psique humana a necessidade de criação de uma imagem espelhada de si e do mundo. Tal necessidade se verifica no momento da criação literária e mais especificamente na composição de uma personagem.

Partindo do conceito de Hanna Pitkin<sup>1</sup>, teórica de ciência política, ao representar trazemos algo que não está presente, ou seja, interpretamos algo que não se encontra fisicamente no momento. Se na política nossos representantes são aqueles com os quais encontramos semelhanças, compactuamos determinadas idéias e lhes damos o direito de propor e votar algo em nosso lugar; na literatura, a idéia de representar também pode ser pensada de forma aproximada se consideramos que sempre que se constrói a representação, algo da vivência do autor está colocado na economia textual. Desta maneira o conceito de Pitkin não se limitaria apenas à política, podendo servir como um dos pontos fundamentais de se pensar como o empregamos na literatura, de como as personagens representadas se “fazem presente” na vida do autor.

Em outro ponto da discussão, algumas teorias, afirmam que os homens possuem a incompletude como fundamental de sua constituição. Em *Miroirs et visages*<sup>2</sup>, Jacques Gorot traz a discussão sobre o olhar do homem no espelho pela primeira vez, esse primeiro contato se dá pela incapacidade de se construir enquanto imagem e faz com que partam de um duplo que os imita e apresenta o mundo individual, uma nova hipótese de construção do eu. Num primeiro momento, o bebê se reconhecerá na voz da mãe, e, por conseqüência se considerará um duplo dessa imagem,

<sup>1</sup> Hanna Pitkin, teórica e cientista política, discute a multiplicidade do conceito de representação na obra *El concepto de representacion*. Sua obra enfoca a questão dos governantes serem eleitos para assumirem responsabilidades que tornem presentes a opinião dos eleitores que os escolheram.

<sup>2</sup> Artigo retirado de *Miroirs, visages et fantasmes*, livro que aborda, de forma psicanalítica, resumindo teorias que vão de Freud a Lacan, questões sobre o olhar do indivíduo sobre o espelho, bem como de sua função no desenvolvimento e constituição de seu ego. Desde o sentido da visão aos pesadelos, os artigos enfocam esses elementos sobre a constituição da psique humana, o que influencia sua forma de interpretar a si e ao mundo.

entretanto, ao se chocar com esse outro, que copia seus gestos, suas expressões, um dos momentos mais difíceis da constituição do ser está consolidado. É um processo por demais trivial se levar em conta que ocorre de forma aparentemente normal, mas aí está desenvolvido um elemento central da constituição psicológica do ser humano, a representação.

Como nossa construção de ser é feita a partir desse outro no espelho, a necessidade de representar é uma das características mais humanas – é no outro que conseguimos nos completar. Mas o que é o outro? Apenas uma construção teórica? Ou um dado concreto ao qual somente se tem acesso por meio da representação? Muitos estudiosos baseiam suas análises a partir desse questionamento.

A primeira tentativa de teorizar sobre o processo de representação é a de Aristóteles e a teoria de mimese, que define a literatura como “imitação”. Para o autor, em seu *Arte poética*, sempre que se produz uma obra, o escritor parte de um elemento real para criar algo ficcional, ou seja, a literatura seria mais próxima de um espelho da realidade. O termo verossimilhança é sem dúvida um dos mais recorrentes na crítica literária. A representação passa diretamente por esse conceito por supor a idéia de criação de algo que existe apenas no livro. Sempre que falarmos de uma personagem, o fato de ela estar dentro da conjuntura de um espaço ficcional precisa ser lembrado e questionado. Se escrever a obra é fazer dela o olhar no espelho e se reconhecer, contido nos próprios elementos constitutivos da literatura, a representação será formada a partir do paradoxo de ser uma realidade construída na fantasia simplesmente, e que adquire existência apenas na leitura, as discussões surgirão a partir do momento que o leitor entrar com sua visão, e por consequência com seus conceitos e “pré-conceitos”.

Em *Teoria da literatura: uma introdução*<sup>3</sup>, de Terry Eagleton, um ponto fundamental que se apreende é: representar sempre passará por uma ideologia. Construir uma personagem nos remete ao duro dilema de, por muitas vezes, aproximarmo-nos de nossos padrões ideais, de nossa cultura, da ideologia que constrói e nos constrói enquanto seres. Ao produzir um “mundo” fictício, primeiramente, a leitura passará pelos preconceitos, valores culturais, dentre outros elementos constitutivos do leitor da obra.

O que dizer então: o nosso olhar sobre o espelho seria “viciado”, treinado, ou melhor, pré-concebido? Criar o desconhecido, ou seja, o que nos é diferente, torna-se então um “tatear no escuro” e que muitas vezes é sublimado pela falsa impressão de realidade que a literatura oferece. Não há realidade sem interpretação. Assim como não existe olho inocente, também não existe ouvido inocente (GOMBRICH, 1998: 318).

Diante dessas novas discussões a respeito do ato de representar, a escrita se torna cada vez mais dilemática para o escritor: será que com o texto não estou expondo uma possível interpretação que possa gerar idéias contrárias? Se levarmos em conta o fato do ser humano ser de natureza preconceituosa<sup>4</sup>, escrever então se torna algo impossível? O autor deveria, assim, evitar produzir suas obras com o objetivo de não mal visto por esse ou aquele grupo?

Deixar de escrever não é a solução, mas ignorar todos os fatores dialéticos que o autor vivencia também resultaria em uma visão limitada do escritor. O que acontece, principalmente nas obras mais recentes, são novas formas de se representar que buscam explicitar esse elo entre

---

<sup>3</sup> Na obra, encontramos a leitura de Eagleton sobre os vários movimentos fundamentais da crítica literária: New Criticism, Estruturalismo e Pós-Estruturalismo, Fenomenologia, Hermenêutica, Psicanálise, Crítica feminina. Partindo de um capítulo inicial que aborda a pergunta básica do conceito de literatura (O que é literatura?), a obra discute não somente essas correntes literárias modernas, mas conclui trazendo uma discussão mais voltada para a visão política da literatura. Mesmo que traga um discurso por vezes irônico das novas vertentes, um ponto fundamental que a obra oferece é pensar o texto como cercado pela ideologia do autor.

<sup>4</sup> Cabe ressaltar que, por não ser possível não nos considerarmos como preconceituosos. Pensando etimologicamente, pré-conceito, gerar opiniões sobre o outro, mesmo que desconhecendo sua base de formação, é parte da existência humana.

produzir e não deixar com que determinada ideologia exposta no texto prejudique ou ofenda grupos durante a leitura dos livros. Várias são as formas possíveis encontradas pelos autores mais recentes, algumas apresentadas por Regina Dalcastagnè em *Entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2006) na sua análise sobre as diversas formas de se construir representações na literatura contemporânea: o narrador irônico, a leitura que necessita cada vez mais de um leitor “comprometido”, que não leia, mas que dialogue com seus próprios preconceitos, ou mesmo a produção de personagens que são expostos em sua construção como verdadeiros tipos, ou mesmo, estereótipos que servem sim para gerar no leitor um desconforto em perceber que ele é assim, ou ele vê e considera as demais pessoas dessa forma.

Entretanto, por mais que a personagem se mostre uma re-apresentação, um trazer de novo, ou mesmo, esse “outro” visto do espelho, dentro do campo literário, ainda será parte de uma obra. Pensando a elaboração da personagem, não se pode fazer dela um elemento real, mesmo que consigamos produzi-la e construí-la em nossas mentes, ela sempre será parte constitutiva da economia textual. Por isso, na contemporaneidade, procura-se avançar os conceitos aristotélicos e, dentre as várias teorias propostas, uma das que mais se destaca é a que considera o processo de mediação entre o campo dos referentes e o universo ficcional um processo complexo de representação, e não simplesmente a imitação da realidade.

### **1.1 – A representação e a personagem contemporânea**

Por meio do espelho nos reconhecemos como indivíduos, já nas páginas dos livros, o autor se percebe enquanto ser, pela escrita. A constituição da personagem engloba esse sutil elemento da literatura que é a representação. Para Bakhtin, ao compor a personagem:

o autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia a própria vida e a vida das outras pessoas. (BAKHTIN, 2003, p. 13).

Se nos pautarmos pela idéia de espelho e de categorias axiológicas de Bakhtin, o conceito de *mimese* se torna insuficiente para pensar o texto literário. Caímos na discussão do processo de mediação no qual está a gênese do processo de criação da personagem. Como fazer de um ser ficcional algo presente e que gere uma empatia com o leitor a ponto de interpretá-lo como algo verdadeiro, ou mesmo verossímil? Para essa ligação entre representar e criar essa sensação de proximidade entre o leitor e a personagem, Antonio Candido nos oferece uma análise possível:

A personagem é um ser fictício, – expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO, 2002: 55)

Compor a personagem resulta nesse paradoxo, uma existência que acontece apenas nas páginas de um livro. A impressão de verdade acontece após a leitura por meio de um processo de referenciação realizada pelo leitor da personagem com o seu cotidiano. Representar resulta nesse embate entre concretude e ficção. Trata-se de um ser que existe apenas no campo literário, parte de um processo que Bakhtin denominou de categorias axiológicas, próximas, portanto, de nossa realidade. Desta forma, por meio da leitura, o leitor compreende o texto, e a intencionalidade do autor, visto este fazer da obra uma visão de si e do mundo realizado através desse “ser” ficcional, mas verossímil.

Autores de escolas literárias oitocentistas, como os realistas e naturalistas construíram obras que se utilizavam de sua composição como uma busca incessante de proximidade da realidade. Páginas e páginas de descrições, detalhamento exagerado, a preocupação intensa de fazer de seu texto quase um quadro de um tempo, essa era a marca das narrativas. No momento atual, que se convencionou chamar pós-modernidade, torna-se inviável essa busca constante de uma aproximação de um real estático, mesmo porque vivenciamos a velocidade das transformações e, por conseqüência, da visão de mundo. Assim, a modernidade inaugurou um momento no qual a própria realidade se fragmenta de tal maneira que dificulte sua própria representação. Trata-se do que Auerbach discute em seu *Mimese*:

Muito amiúde, nos romances modernos, não se trata de uma ou de algumas poucas personagens, cujos destinos são perseguidos, uns ligados aos outros; amiúde, nem se trata de contextos de acontecimentos levados a cabo. Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. (AUERBACH, 2002:491).

É por meio dessa ligação, por muitas vezes, “frouxa” que a personagem contemporânea se constrói. O leitor é cada vez mais convidado a ser elemento de ligação de fundamental importância para os fragmentos que a leitura parece ser. Ler a literatura atual é sentir pisar em um território de múltiplas possibilidades e que, de certa maneira, não nos coloca em situação de tranquilidade, uma vez que a realidade representada não é como a construída como as lidas nos romances dos séculos XIX e XX. Mais que uma situação, ou uma figura tirada da realidade, as personagens na representação contemporânea se voltam, muitas vezes, mais para a construção de uma mente, de pensamentos e discussões psicológicas, como se observa em Tadié:

A personagem já não se orienta para uma acção, para busca de um amor ou o combate contra a morte: transforma-se no puro lugar dos seus pensamentos (como o herói – deixando de parte a estrutura poética – dos últimos poemas de Mallarmé). (TADIÉ, 1992: 44).

Mais que simplesmente uma perda dessa personagem tradicional, o novo conceito de estrutura narrativa se volta para algo ainda mais complexo, se pensarmos o próprio texto. Quando se quebra a necessidade de uma obra se apresentar como quadro ilusório do real, a narrativa põe em xeque uma concepção de representação. Uma hipótese de se questionar essa quebra e a própria obra se apresenta como elemento para a ficção. O ato de escrever, antes tratado apenas no campo teórico, gera textos metalingüísticos e que servem como possível resposta para as questões apontadas anteriormente sobre o olhar viciado no espelho. São idéias próximas das de Nizia Villaça:

Não é porque uma questão se revela um falso problema ou um problema mal colocado por muitos séculos de enfoques empíricos (o fantasma da mimesis), ou como problema fora de um campo metodológico específico (o campo lingüístico, por exemplo), que ele não é formulável de outra forma ou de um outro lugar. O “desejo de realismo” ou o “programa realista” engendrou, na prática geral ou ocasional de certos escritores, realidades estilísticas, isto é, a constituição de um tipo de discurso definido por um certo número de traços estruturais, de conotadores de mimeses, de esquemas retóricos e narrativos particulares, e mesmo de uma temática particular, passíveis de serem registráveis, já que a suposta naturalidade do discurso “realista” é um mito. (VILLAÇA, 1996: 86).

Se a pós-modernidade traz a quebra do homem cartesiano<sup>5</sup> e da rigidez de vários padrões<sup>6</sup>, neste caso a estética da mimese, é natural que as novas formas de escrita tragam em sua gênese a percepção de novas visões de composição da narrativa e da personagem. Evidentemente que, pensando a situação brasileira, a inserção do autor contemporâneo se dá diferente das percepções de pós-modernidade que são advindas de países desenvolvidos tecnologicamente e com padrões morais, políticos e econômicos diferentes (Idem: 75), algo que também será um dos focos da discussão quando iniciar os questionamentos sobre a produção de Sérgio Sant'Anna. Assim, a nova concepção de representação nos leva a pensar a realidade brasileira com suas peculiaridades. Encontramos tendências de exposição do ato da escrita que são explicitadas nas páginas dos livros, como foi dito anteriormente, e influenciando diretamente os autores que seguiram em suas obras após esse período.

Essa seria talvez uma maneira de sair das hesitações estéticas (mimesis ou não mimesis?), de ultrapassar o bloqueio representado pela lingüística (a língua não pode copiar o real) e unificar certo número de enfoques recentes (diacronismo de Auerbach ou de Foucault, método estilístico imanente como em Riffaterre). Seria um modo de situar o problema não mais no nível dos sistemas significantes, produzidos (uma coleção de enunciados), mas no nível da intenção que presidiu a produção destes sistemas (um ato, um processo de enunciação, um pacto de leitura), isto é, no nível da relação entre o programa do autor e um certo estatuto do leitor a criar. É esta valorização do processo de produção, um certo distanciamento de referentes rígidos, que vai caracterizar a literatura que se inscreve na ordem do simulacro. (Idem: 86).

A realidade é algo extremamente palpável, ou pelo menos era, de acordo com Terry Eagleton em *Depois da teoria* (2005), obra na qual se propõe discutir o novo conceito de literatura em meio ao pós-modernismo. Segundo Eagleton, o homem na contemporaneidade: caminha numa realidade na qual: não é que o gelo liso sob nossos pés tenha se transformado em terreno acidentado; o terreno era acidentado o tempo todo (EAGLETON, 2005: 90). A escrita representa, nos dias atuais, a dificuldade de se viver num mundo que se apresenta, a cada momento, menos palpável e mais fragmentado. Se o homem cartesiano, dono dos valores ditos universais não cabe no mundo pós-moderno, os próprios conceitos derivados dos descentramentos já não se demonstram o suficiente para se pensar o mundo do final de século XX e início de XXI.

## **1.2 – A representação da personagem e a ordem do simulacro**

Para se pensar a representação em obras recentes, deve-se questionar a situação do autor enquanto parte constitutiva do próprio ato narrativo. Nós, homens, nas palavras de Eagleton, como Nietzsche nos advertiu, matamos Deus, mas escondemos o cadáver e insistimos em nos comportar como se ele ainda estivesse vivo (EAGLETON, 2005: 90). Como lidar com esta situação de se perceber parte de um jogo que não enquadra nos padrões antigos de se pensar o homem? O próprio autor propõe um esboço de resposta:

---

<sup>5</sup> O dito “homem cartesiano” se baseia na teoria de uma linearidade do pensamento humano. Os estudos sócio-culturais modernos individualiza a mente do ser humano e faz com que ele não seja mais ligado ao conceito de universalidade, do homem como único e centralizado. Sua identidade se constrói de forma dividida, fragmentada, na qual esse novo pensamento parte para discussões de gênero, etnia, relações de poder, mercado bem como de se pensar um ser social e psicológico.

<sup>6</sup> Discutindo as teorias de *A identidade na pós-modernidade*, Stuart Hall propõe que o sujeito contemporâneo não está preso aos padrões fixos de identificação, mas vivenciou e foi influenciado pelos grandes momentos de quebra do pensamento baseado no homem cartesiano: a teoria socialista com Marx, a teoria do poder com Foucault, a psicanálise com Freud, as teorias de gênero, entre outras teorias sociais e dos estudos culturais.

Como poderia você conceber, em termos realistas, a representação dos grandes e invisíveis circuitos de comunicação se entrecruzando, o incessante zumbir de signos indo e vindo que era a sociedade contemporânea? Como poderia representar Guerra nas estrelas ou o processo de milhões de mortos num ataque biológico? Talvez o fim da representação viesse quando não existisse mais ninguém para representar ou para ser representado. (Idem: 101).

As novas formas de se compor a personagem contemporânea se baseiam então nesse paradoxo – não representar, mas saber que a literatura é parte de uma representação. O que se encontra nos livros é a exposição da forma de composição. As obras explicitam seus próprios artifícios, suas estruturas que fazem de si uma ficção. Várias são as formas de se construir a personagem nesse ponto de vista, mas cada autor tenderá a demonstrar no corpo de seu texto essa realidade da economia literária, já fortemente marcada pelo avanço dos conceitos e teorias.

Dentre as possibilidades da nova escrita está a de se criar personagens de forma tal que este se descubra parte de um texto e, a partir daí, exponha sua criação refletindo sobre a maneira do autor ver a si e ao mundo. A personagem se apresenta, assim, de modo mais crítico, e reproduz a dificuldade dos jovens autores ao compor suas obras. Essa exposição de forma crítica do conflito da representação é feito por meio de uma construção irônica do texto contemporâneo, principalmente se pensarmos o conceito de paródia de Linda Hutcheon:

Mas quero afirmar que é exatamente a paródia – esse formalismo aparentemente introvertido – que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 2002: 42)

O que se percebe é uma modificação como fruto da nova realidade, pensando o autor, que conheceu os conceitos do Modernismo, do pós-modernismo, e desse momento atual que quebra os próprios descentramentos do movimento anterior. Não há mais necessidade de se matar Deus, nem ao menos enterrar o cadáver, aludindo a Eagleton, mas conviver com o conhecimento da existência deste. A personagem fragmentada, não é mais linear e com aparência de “quadro do real”<sup>7</sup>, porém é constituída de maneira psicológica e que se descobre parte de uma narrativa. O que se percebe nada mais é que uma consequência da transformação da produção literária.

Uma hipótese para se pensar essa nova personagem é inseri-la na ordem do simulacro, como nos diz Villaça (2005), na valorização do sistema de produção, e dos tipos sociais mais marcados, estereotipados. É por meio de simulacros que a narrativa se desenrola. Por mais que tenhamos conhecimento ou domínio da técnica de escrita, a produção acaba se voltando para os padrões morais que nos conduzem a compor determinados tipos.

## **2.0 – As personagens simulacro**

Adotar a estética próxima do estereótipo é uma forma de lidar com esses questionamentos e discutir essa nova representação. Assim, cada autor faz de seus personagens seus próprios estereótipos, seus duplos que o estimulam e o reprimem, algo que se aproxima do conceito de Bhabha: algo de identificação comum e que está no lugar de sempre (BHABHA, 1998; 105-106). As personagens são próximas da visão que o leitor tem de seu outro, do desconhecido inserido em um corpo fora de si. Ao ler um livro, ele procurará uma identificação com algo que seja constitutivo

---

<sup>7</sup> Não desmerecendo o conceito de realismo dos autores oitocentistas, mas pensando que o mundo contemporâneo necessita de uma nova forma de se pensar o conceito de realidade e, por consequência, de sua relação com a obra.

de sua visão de mundo e assim entra a proximidade de uma ligação com o estereótipo, a maneira pela qual pensamos e formamos nossas opiniões sobre os que nos cercam.

No conto *Eu, um homem correto*<sup>8</sup>, de Murilo Carvalho, o protagonista é propositalmente branco, limpo, de classe média e conduz um grupo de pessoas a matar um homem por ser negro e pobre. O homem branco é limpo, ele é correto, enquanto o homem negro é marginal, criminoso, um provável estuprador. Essas visões percebidas durante a leitura não estão inseridas no corpo do texto, mas são formas de interpretação as quais somos levados. O “homem correto” do título é o narrador do conto, que nos conduz pelo enredo, mas também poderia ser associado a nós mesmo enquanto leitores. Será que muitas vezes não nos consideramos verdadeiros homens corretos? Não seria uma visão preconceituosa compactuar com as noções de certo e errado que o olhar do narrados nos leva a ter?

Mais que uma forma de ressaltar preconceitos, o texto é uma visão profundamente irônica dos discursos que se reproduzem em nossa realidade a partir de personagens criadas por meio de estereótipos. Se nos identificamos com esse homem correto, a finalidade do autor foi atingida, pois a intenção é fazer com que o leitor perceba o quanto ele reproduz certos (pré) conceitos impregnados, marcados e que vão ao encontro de uma sociedade opressiva e preconceituosa. Contudo, quando atingimos um âmbito ainda mais agressivo e irônico, o simulacro se oferece como uma possibilidade.

A estética do simulacro talvez seja uma das formas de se lidar com as angústias vivenciadas pelo autor contemporâneo, uma vez que, ao compor uma personagem que saiba ser elemento narrativo, que se critique e exponha seus limites, ele se revela crítico, e, ao mesmo tempo, próximo das novas teorias.

O simulacro é uma das formas de se pensar as novas concepções da personagem na pós-modernidade. Se a obra está cada vez mais voltada para expor sua produção e se constrói como metaliteratura, a personagem acaba fazendo de seu representar uma forma de expor sua própria composição. Se em Pirandello<sup>9</sup>, elas procuram seu próprio autor, porque não dizer que a nova tendência da escrita seja fazer do romance um conjunto de simulacros. Não mais homens tão bem construídos que às vezes nos confundem, parecendo ser reais, mas, pelo contrário, que deixam claro sua existência enquanto elemento ficcional. Mais que apenas uma exposição do ato de escrita, o autor pode, muitas vezes, se utilizar de personagens que usem máscaras e, assim, ajam de acordo com os tipos sociais que representam a fim de criticá-los.

Para se pensar o conceito de simulacro, pode-se basear em Aumont em seu texto sobre a imagem quando diz:

O modelo do simulacro pode ser encontrado entre os animais e sua prática do chamariz (por exemplo, nas paradas nupciais ou guerreiras dos pássaros e dos peixes, sabe-se que, em certos peixes “combatentes”, a imagem no espelho provoca atitude agressiva idêntica à provocada pela visão de outro macho, por exemplo) – mas, na esfera humana, a questão do simulacro está mais próxima, como observou Lacan, à das máscaras e à do travesti. A imagem que lhe é proposta não é ilusionista, ninguém confundirá com a realidade; mas é perfeitamente funcional porque imita traços selecionados. (AUMONT, 2004: 102-103).

Os simulacros, no âmbito humano, estão mais voltados para a máscara, para um travestismo. Fazer-se passar por outro, mas de forma explícita, imitando os trejeitos e acima de tudo

<sup>8</sup> CARVALHO, M. (1977) – “Eu, um homem correto”, em: *Raízes da morte*. São Paulo: Ática.

<sup>9</sup> Luigi Pirandello, dramaturgo italiano do início do século XX, marcou a representação contemporânea por obras como *Seis personagens em busca de um autor*, que discutia o processo de criação da personagem que, literalmente, percebia-se elemento ficcional e procurava o seu autor.

representando. A teoria do simulacro é muito próxima da de representação, diferenciando-se pelo fato de, nesse caso, não se procurar a aproximação com a realidade, mas deixar claro que algum traço do real foi escolhido para se representar e discutir, ressaltando características típicas de determinado grupo social para que a literatura consiga atingir um alto grau crítico.

As obras de Sérgio Sant'Anna se prestam a essa discussão e análise do conceito de representação, bem como a pensá-lo a partir da teoria de simulacro. Dono de uma produção que se inicia no final da década de 60, com a coletânea de contos *Os sobreviventes*, o autor trabalha com personagens que, muitas vezes, se apresentam como fracassados, irônicos e que questionam a si e a realidade que os cerca, bem como o próprio ato da escrita. Em romances como *As confissões de Ralfo* e *Simulacros* (que merecerá maior destaque nos capítulos posteriores), sua obra se volta para os próprios elementos constitutivos da literatura.

O conto “Marieta e Ferdinando”, em *Notas de Manfredo Rangel: repórter*, discute as teorias de representação citadas anteriormente. Em um apartamento de classe média, em São Paulo, Ferdinando chega em casa do trabalho, enquanto Marieta se olha no espelho. O encontro do casal desenvolve uma sucessão de momentos marcados pela farsa, pelo jogo de máscaras, o que demonstra uma forma irônica do autor lidar com o ato da escrita, e com isto discutir a representação na obra. O que acontece posteriormente no conto é o embate entre as personagens, porém falso, visto que agem no texto como verdadeiros atores a encenar uma peça. O apartamento deixa de ser apenas um espaço real de São Paulo, mas se transforma num verdadeiro palco no qual se discutirá a vida do casal, e o leitor será uma espécie de “espectador”.

Não são somente atores, mas simulacros de seres humanos. Marieta é o estereótipo da mulher paulistana madura e sem ocupação, ao passo que Ferdinando é também se apresenta como estereótipo do homem trabalhador, maduro, com suas atitudes grosseiras de “macho” e que chega em casa após a dura rotina diária. Pensando desta forma, não há nada de inovador ou original no texto santaniano, quantas obras se ocupam de fazer os personagens próximos dos estereótipos consolidados socialmente. Sant'Anna, entretanto, vai além ao criar um jogo de espelho e máscaras. Meia noite, no momento em que o casal está na cama, eles se confundem de tal forma que os estereótipos de gênero se perdem. Marieta se transforma em Ferdinando e vice-versa, sendo que, depois podem dormir sua noite tranqüilos. Esses personagens se metamorfoseiam para mostrar que são mais que uma realidade, são elementos de uma narrativa, uma representação.

O conto apenas exemplifica um dos primeiros passos do autor no diálogo de sua obra com as novas tendências da produção contemporânea. Outros contos, entre eles alguns mais recentes, deixam claro que a forma de se pensar a personagem é um dos focos da sua escrita.

“Um discurso sobre o método”, de *Senhorita Simpson*, de 1992, traz a baila a discussão sobre o ato de criação. O que se observa é a vida de um pobre homem, limpador de janelas de uma grande empresa. Sobre o andaime, em mais uma jornada normal de trabalho, cumprindo sua função diária, a personagem surpreende-se com um aglomerado de pessoas que acredita que ele seja um suicida. A idéia de pular toma conta da personagem que vislumbra a oportunidade de vivenciar um momento de reconhecimento, por saber ser apenas um limpador, membro simples de uma sociedade massacrante e marginalizadora das classes menos favorecidas. Sant'Anna faz de seu texto local no qual seu narrador irônico controla a personagem. Qual o lugar que este está, ou melhor, usa para dominar seu trabalhador, não conhecemos, contudo, sabemos que uma mente maior está presente a influenciar esse pobre trabalhador a se jogar. As idéias dessa personagem estão marcadas pelas discussões sobre a vida simples, a família, ou até o desejo de manter relações com a funcionária jovem que trabalha no prédio. Quando os questionamentos passam para o âmbito existencial, e uma angústia trágica toma conta da cena, não se trata mais desse simples assalariado e sim deste narrador que até o momento se escondia por detrás do discurso. Trata-se de um titereiro a brincar com seu fantoche, ameaçando a integridade de sua vida, necessitando, para isso, apenas cortar as



cordas. É dele a infinidade de vozes que cercam naquele andaime, naquele momento, mais do que as pessoas da rua.

Os contos citados mostram o quanto Sérgio Sant'Anna faz de seu texto uma forma de questionar o próprio conceito de representação. Porém, como trazer o ato de representar a tona. Qual o resultado no momento em que se leva a representação ao extremo? Quando o processo de produção aparece como elemento chave da narrativa e expõe todo o conjunto de elementos que a economia literária possui? Sant'Anna se utiliza de vários recursos da narrativa para fazer do romance um experimento, um momento de se jogar com os diferentes tipos de narrativa.

## **2.1 – Representação, performance e engajamento**

Uma tentativa de entender a construção do texto em Sant'Anna é pensar a idéia de *performance* proposta por Luciene Azevedo no seu artigo “Representação e performance na literatura contemporânea”<sup>10</sup>. A autora nos apresenta uma possibilidade de resposta ao pensar a obra como fruto de um momento brasileiro de questionamento sobre o autor e de seu papel como intelectual na contemporaneidade. A dificuldade de se criar uma representação em meio a uma realidade na qual a idéia de homem já está multifacetada acaba se refletindo na construção da obra como uma performance. Clarice Lispector é uma das percussoras ao criar seu Rodrigo S.M. em *A hora da estrela*, um narrador irônico, preconceituoso e que faz de sua narrativa uma descrição do sentimento de impossibilidade, durante o ato da escrita, de se falar de algo que é um outro para a realidade na qual o autor vive.

É na voz desse narrador de Lispector que se problematiza a representação. Matar Macabéa ao término da obra nada mais é que o grito de Rodrigo S.M. em sua dura tentativa de criar o mundo a sua volta em um universo chamado Literatura. Sempre que se propõe escrever uma obra, o autor sabe que fará nas páginas um retrato de suas ideologias. Uma excelente forma de se questionar a nova representação é encontrada nesse narrador angustiado com suas personagens, que seriam um mero simulacro de ser que os obrigam a escrever, mesmo em meio aos problemas que sua própria composição causam no escritor. Sant'Anna também se apropria desse narrador irônico, como discutido anteriormente sobre o conto “Um discurso sobre o método”. Nas várias vozes que compõem a vida do pobre limpador de janelas se cria a discussão sobre o ato de representar, a polifonia dessa figura que trata o texto como algo a ser entendido em sua própria composição: a mente maior do narrador.

A idéia de performance está associada diretamente com os autores mais contemporâneos, contudo, obras como as de Lispector e Sant'Anna, dialogam com o início dessa possibilidade de jogar com a representação, mesmo que, tendo sendo como base a tentativa de abarcar esse outro por meio da escrita. Pensando a frase de Azevedo: “A performance quer escrachar com todas essa sutilezas e expor a impossibilidade radical da representação” (AZEVEDO, 2007), será que a voz de Rodrigo S.M. e a do narrador que guia a personagem de “Um discurso sobre o método” fazem de suas obras uma performance? Seguindo o que Azevedo diz:

Os riscos são claros: a negatividade da apropriação crítica pode resultar apenas em rebeldia e desprezo e a mimesis desconstrutiva pode descambar para a cumplicidade, mas é característico da performance o equilíbrio precário entre a crítica (quase moralista) e a reiteração de muitos preconceitos e estereótipos, entrelugar que é condição de possibilidade de sua existência. (AZEVEDO, 2007: 210).

---

<sup>10</sup> Texto publicado na revista *Cerrados* (02/2007), e parte da interpretação da autora em sua tese de doutorado na qual defende a idéia de performance na literatura contemporânea.

Segundo a autora a performance caberia mais aos escritores atuais como André Sant'Anna (filho de Sérgio Sant'Anna) e Mirisola, como exemplos. Obras como *A hora da estrela* e “Um discurso sobre o método” estão nesse meio termo entre a perda do caráter “funcional e de questionamento” da literatura e da visão do papel do autor na sociedade traçado por Antônio Cândido em obras como “Literatura e subdesenvolvimento” e *Formação da literatura brasileira* e o da performance (essa podendo ser analisada do ponto de vista da idiotia<sup>11</sup>).

Essas obras, de Sant'Anna e Lispector, são algumas das precursoras de uma tendência literária performática, por se relacionarem a essa visão estereotipada extrema da personagem, fruto de uma forte ironia em sua escrita, bem como de uma obra marcada por um teor metaliterário. Esse é o momento no qual a representação se problematiza mais claramente, em que a narrativa começa a questionar sua tal “funcionalidade”, as personagens são mimetizadas por meio dos estereótipos, personagens-tipo, simulacros. Sua escrita influenciará os demais autores por se tratar do instante em que a representação se modifica e aproxima de uma visão estereotipada do real.

Mais que apenas metaliteratura, a forma desses autores dos anos 70 de se criar a narrativa não se entrega ao escracho total da realidade, ainda há uma preocupação social por parte do autor, mas voltada para a idéia de um engajamento, porém, fracassado (BARTHES, 2007). Não somente propor o que fazer, ou como solucionar o problema, o autor faz sua obra questionar a composição, lançando a seguinte pergunta: Para que escrever? Um mero retornar para o próprio eu? O autor está fadado a questionar e ver suas dúvidas não saírem do âmbito do texto?

### **3.0 – O romance híbrido e a teatralização da representação**

É a partir da apropriação de elementos cênicos é que podemos pensar as situações engendradas por Sérgio Sant'Anna em suas obras. O texto é um palco onde os personagens (atores) agem representando (encenando) seus cotidianos, suas vidas compostas por trás de máscaras que os constroem. Uma alusão interessante para este questionamento é o filme *Poderosa Afrodite* de Woody Allen. Um homem maduro, num casamento estressante se pega aos encontros com a mãe biológica de seu filho adotivo. Não se trata de uma história de amor e sim o momento de questionar a própria vida, para fazer isso Allen traz o teatro grego para cena. Um corifeu (interpretado no filme por F. Murray Abraham) canta em meio ao coro a vida do homem contemporâneo. Personagens como Édipo e Jocasta surgem em cena para discutir a catarse do cotidiano desses seres fictícios que compõem o roteiro. Não é a mídia do cinema ou a narrativa teatral, a estrutura específica das diferentes formas de se criar um enredo foi quebrada. A encenação cinematográfica se volta para a teatral.

Sant'Anna, certamente, é um dos autores que faz de sua obra um trabalho semelhante. Se procurarmos em qualquer site, livro ou artigos sobre o autor, perceberemos nitidamente que as críticas feitas tratarão de um exemplo de grande contista contemporâneo. Sua escrita é formada, primordialmente, por contos e romances, no entanto tratam-se de narrativas que discutem sua estrutura de forma tal que se utilizam de recursos típicos de outros gêneros literários, no caso desta pesquisa, o teatro. Uma questão importante é a maneira com a qual os gêneros literários se influenciam de forma que gerem textos que podemos considerar como “híbridos”.

Partindo da divisão tríade dos gêneros literários como épico, lírico e dramático, para discutimos a subdivisão dos gêneros e até a sobreposição entre os mesmos, formas adotadas na composição do texto literário atual. Essa divisão proposta por Aristóteles em seu *Arte poética* sem dúvida é o marco de todos os questionamentos que se sucederam e ainda hoje levantam perguntas nas diversas interpretações sobre a literatura. A produção se tornou híbrida de tal forma que a

---

<sup>11</sup> Algo que podemos definir segundo palavras da própria autora em seu estudo sobre a performance da idiotia na literatura brasileira contemporânea: “escolha para mimetizar os estereótipos, a imbecilização das condutas” (AZEVEDO, 2007; 10).

divisão entre os gêneros literários foi desmantelada. Como teorizar ou fazer crítica a respeito desses novos textos? Uma proposta muito viável é a leitura feita a partir da perspectiva tríplice de Aristóteles que se encontra no livro *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld, que nos relata uma realidade literária em que:

Na medida em que as peças se aproximarem desse tipo de Dramática pura, serão chamadas de “rígidas” ou puras, por vezes também de “fechadas”, por motivos que se evidenciarão. Na medida em que se afastarem da Dramática pura, serão chamadas de épicas ou lírico-épicas, por vezes também de “abertas”, por motivos que igualmente se evidenciarão. (ROSENFELD, 2006: 20).

O que Anatol Rosenfeld explicita em seu texto sobre a diferenciação dos gêneros literários nesse caso é revertido para a relação em que procuramos evidenciar. Se os romances em geral são “fechados” por sua estrutura, em alguns casos, como nos de Sant’Anna, podemos perceber uma obra “aberta”, talvez predisposta a possuir um teor mais híbrido em sua produção. Pensar uma estética do dramático seria o mais viável? Não podemos denominar Sant’Anna de dramaturgo, mas de um autor que traz elementos do teatro para a realidade romanesca. As noções básicas de narrador, narratário, tempo e espaço estão bem formadas e consolidadas, todavia, com personagens que transformam os dados típicos dos textos narrativos em uma peça na qual são os atores principais, são dirigidos por uma mente superior que sempre está com os olhos voltados para eles, ou seja, uma espécie de diretor que controla a cena, nesse caso a própria “vida” das personagens. Os teóricos do texto romanesco questionam a multiplicidade de gêneros empregada para sua composição, é algo próximo do que afirma Bakhtin: uma forma sintética e mista – formação híbrida (BAKHTIN, 1988: 79). Para o romance, relacionar elementos da poética e do dramático é algo de sua estrutura inicial.

A escolha da nomenclatura “híbrido” se aplica diretamente aos textos do autor, bem como é uma forma escolhida por ele mesmo para nomear sua produção. *Junk-Box* de 1980, por exemplo, é uma obra que já nos oferece como título “Uma tragicomédia nos tristes trópicos”, num jogo em que teatro, poesia e narrativa se misturam. Sant’Anna, nesta obra, cria um palco para apontar todas as questões que o afligem no que tange o fazer literário. Desde de I Jung, Freud, aos mitos de Si Si Fu (segundo o autor apontado muito ironicamente) e Oedipus Rex. Tamanha é a mescla de gêneros literários que o escritor aponta: Tem ainda um minipalco iluminado onde o autor, vestido de dourado palhaça nas perdas ilusões (SANT’ANNA, 2002: 10). Mais que apenas lidar com as temáticas da literatura, o título *Junk-Box* se relaciona também com os elementos musicais, algo que observamos também em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, no qual há o interesse do autor em trabalhar com a música popular em seus textos. Enfim, uma excelente definição para *Junk-Box* é fornecido pela própria obra, e resume bem a escrita santaniana: A junk-box é um produto híbrido (Idem: 10).

O que observamos nessa obra de 1980, já se mostrava evidenciado desde alguns de seus primeiros livros como *Confissões de Ralfo*, no qual Sérgio Sant’Anna já apresentava uma tendência em jogar com as diversas possibilidades de lidar com diferentes formas de gêneros literários em suas obras no capítulo “Au Theatre”. A personagem imaginária Ralfo se constrói em meio a um palco no qual aparece como palhaço. Nesta premissa que envolve uma suposta encenação criada na representação, o texto utiliza o universo teatral para oferecer ao autor a multiplicidade de possibilidades do desenvolver da narrativa. Se Ralfo, o magnífico, inicia sua cena com ilusionismo, o momento seguinte nos oferece um espetáculo sádico na qual uma convidada da platéia (ou seria uma atriz coadjuvante do show?) é levada e chicoteada diante dos espectadores. A continuação em “A ceia” é feita pela personagem que inicia sua gulosa e escatológica cena de alimentação, jogando comida nos convidados. Por meio da comédia pastelão e de um cão velho e esquelético, o humor é levado ao palco. O animal, sobre a mesa, devora os restos dos pratos num ruído agressivo. A cena final, e ápice do capítulo, é quando Ralfo senta-se numa cadeira e observa os espectadores que o

vaíam e jogam detritos. Contudo, é quando o rosto do palhaço começa a derreter, após jogarem uma jarra de suco de laranja, que o público cai aos prantos, levando-os à dura sensação de desconforto e de percepção da própria animalidade.

O lixeiro que varre os restos que sobram sobre o palco, leva também Ralfo, o magnífico, ou melhor, o boneco de cera derretido que sobrou do outrora palhaço sádico. O olhar lançado sobre as pessoas evidencia o controle feito pela personagem. Os espectadores se sentem parte de uma cena de pavor da qual são membros fundamentais. Desejam, julgam, enojam-se, mas descobrem dentro dos reôncavos mais obscuros de seus corpos o instinto animal “perdido” (até porque são seres “racionais”). É no espaço cênico que Sant’Anna se vê livre de algumas amarras da escrita e faz de seu texto o que sua mente ambiciona. Seu livro pode passar do espetáculo físico-grotesco para um processo de dominação psicológica: o teatro lhe permite essa liberdade.

Esse diálogo com a dramaturgia se manterá em várias obras da bibliografia do autor. Além daquelas que serão representativas para a pesquisa e que consistirão no *corpus* dos demais capítulos<sup>12</sup>. Ainda observamos características semelhantes de teatralidade na obra anterior *Notas de Manfredo Rangel repórter: a respeito de Kramer* de 1972<sup>13</sup>, e em obras mais recentes como *A senhorita Simpson* de 1989<sup>14</sup>, *O monstro* de 1994<sup>15</sup> e *O vôo da madrugada* de 2004<sup>16</sup>.

Cabe destacar dentre a produção do autor a obra *Um crime delicado* de 1992, recentemente adaptado para o cinema<sup>17</sup>. A vida de um artista e sua paixão por uma mulher deficiente é o mote para os acontecimentos que se sucedem. O desejo, a sedução, o grotesco se encontram em um jogo de espelhos criado pela narrativa. Sant’Anna é sem dúvida um autor que lida com o olhar como fundamental em suas obras. O fetiche do artista pela deficiência da jovem é marcado primordialmente pelo sentido da visão, que, em quase toda a bibliografia do autor se mostra um dos pontos-chaves de análise. Luis Alberto Brandão Santos é um dos críticos que melhor discute as várias possibilidades do olhar em sua obra *Um olho de vidro*. Segundo Santos, ver leva ao desejo, o desejo ao corpo, e o corpo é feito a partir da imagem no espelho, contudo, questionamos: o que é o espelho senão o momento da descoberta? É nessa imagem refletida que nos construímos, é nela que, por exemplo, Marieta atua como Ferdinando<sup>18</sup>, e assim os personagens se reconhecem como representação e passam a se metamorfosear em atores, meros simulacros de seres por se perceberem parte de uma construção narrativa. Com este processo que podemos dizer que representar se concretiza em teatralizar.

A confusão gerada quanto ao gênero literário ao qual pertencem as obras de Sant’Anna é tamanha que algumas obras do autor são consideradas teatro pelos próprios editores. *A tragédia brasileira* traz, já em seu subtítulo, a idéia de romance-teatro<sup>19</sup>. Não é apenas exteriormente que há diferenças, a estrutura textual está formada por falas, construção de tempo e espaço marcada por

<sup>12</sup> *Simulacros* (1975), *Um romance de geração* (1981) e *A tragédia brasileira* (1987) que fecham um ciclo teatralizado das obras do autor.

<sup>13</sup> Dentre os vários contos desse livro destaco “Marieta e Ferdinando” anteriormente citado.

<sup>14</sup> Obra em que se encontra o conto “Um discurso sobre o método” que também é estudado no capítulo.

<sup>15</sup> Destacamos nessa obra o conto “O monstro” que é feito a partir da narração de um homem maduro que estupra uma jovem feita por um gravador.

<sup>16</sup> Este livro possui alusões a diversos tipos de artes, seja cinematográfica, pictórica ou teatral em contos como: “Contemplando as meninas de Balthus” e “O gorila”.

<sup>17</sup> Filme dirigido por Beto Brant em 2005.

<sup>18</sup> Conto publicado no livro *Notas de Manfredo Rangel repórter: a respeito de Kramer* e discutido anteriormente no capítulo sobre a troca de papéis entre Marieta e Ferdinando num jogo cênico.

<sup>19</sup> Poderíamos interpretar essa escolha do gênero literário pelo autor sob uma viés que ressalta apenas a ironia que permeia sua obra. Escolher características estruturais do teatro para compor seus textos é uma forma de se discutir a representação. Todavia, cabe comentar aqui o fato de que essa relação se dá de forma tão intensa que na última reedição da obra *A tragédia brasileira*, a editora Companhia das Letras, a maior e mais importante, no mercado brasileiro atual, cataloga o livro como Literatura Brasileira: Teatro. A relação entre os gêneros extrapola o jogo criado na narrativa e confunde a classificação como romanesco ou dramático.

características da dramaturgia. Podemos perceber a teatralidade, porém entendê-la precisará de questionamentos mais específicos. Cada uma das obras selecionadas para a pesquisa apresenta diferentes visões da representação enquanto teatralização. No entanto, alguns pontos podem ser considerados chave para a interpretação proposta como as influências teatrais durante o período de escrita das obras.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] PITKIN, H. F. (1985) – *El concepto de representacion*. Madrid: Centro de estudos constitucionales.
- [2] GOROT, J. (1996) – “Le peintre et son cauchemar”, Em: GOROT, J et alii – *Miroirs, visages et fantasmies*. Lyon: Césura.
- [3] ARISTOTELES (2000), *Poética*. Trad. Baby Abrão. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural.
- [4] EAGLETON, T. (2003) – *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltersin Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- [5] GOMBRICH, E.H. (1998) – *Arte da ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- [6] DALCASTAGNÈ, R. (2005) – *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec.
- [7] BAKHTIN, M. (2003) – *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes.
- [8] CANDIDO, A (2002) - “A personagem do romance” Em: CANDIDO, Antônio et al. – *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- [9] AUERBACH, E. (2002) – *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva.
- [10] TADIÈ, J. Y. (1992)– “Personagens: A personagem sem pessoa” In: *O romance no século XX*. Trad. Miguel de Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- [11] VILLAÇA, N. (1996) – *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: ed. UERJ.
- [12] HALL, S. (2005) – *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A.
- [13] EAGLETON, T. (2005) – *Depois da teoria*. Tradução: Maria Lucar Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- [14] HUTCHEON, L. (2002) – *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- [15] BHABHA, H. K. (1998), *O local da cultura*. Trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- [16] CARVALHO, M. (1977) – “Eu ,um homem correto”, em: *Raízes da morte*. São Paulo: Ática.
- [17] AUMONT, Jaques (2004), *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus.
- [18] SANT’ANNA, S. (1973) – *Notas de Manfredo Rangel Repórter: a respeito de Kramer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- [19] \_\_\_\_\_ (1998) – *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- [20] AZEVEDO, L (2007) – “Representação e performance na literatura contemporânea” Em: *Cerrados: revista de pós-graduação em Literatura*. Vol 1, N.24. Brasília: Ed. UnB, p. 203-218.
- [21] LISPECTOR, C. (1998) – *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- [22] BARTHES, R. (2007) – *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- [23] ROSENFELD, A. (2006) – *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.

- [24] \_\_\_\_\_ (1988) – *Questões de estética e literatura (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec.
- [25] SANT'ANNA, S. (2002) – *Junk-box (uma tragicomédia nos tristes trópicos)*. Minas Gerais: Dubolso.
- [26] \_\_\_\_\_ (1975) – *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- [27] SANT'ANNA, S. (1997) – *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras.
- 

**Autor(es)**

<sup>1</sup> **Gleiser VALÉRIO, Mestre (UnB)**  
Universidade de Brasília UnB  
gleisermateus@hotmail.com