

O ESPECTA(U)TOR NA NARRATIVA PERFORMÁTICA DE SÉRGIO SANT'ANNA

María D. “Lolita” Villanúa, PhD
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras

Resumo: Este artigo explora um dos aspectos distintivos da obra literária de Sérgio Sant’Anna. Refiro-me aos narradores (espectadores) que entram no texto como protagonistas da trama (atores) e que são profissionais da palavra escrita (autores). Para tentar caracterizá-los, proponho o termo “especta(u)tor”. Trata-se de uma transformação do termo “espectador” inventado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal para nomear o espectador participativo do seu teatro. A minha adaptação aplica igualmente ao leitor ficcional ou real da narrativa metaficcional e performática de Sant’Anna que é explicitamente convidado a participar na construção da ficção e dos seus significados. O “especta(u)tor” serve para refletir sobre o processo de criação e encenação assim como sobre fatores sociais, econômicos e políticos que afetam o escritor e sua obra. A inclusão do próprio autor, permite o (auto)questionamento e a possibilidade de assumir um papel principal para confrontar o cenário literário e social. Dessa forma, se rearticulam questões culturais e sociopolíticas através da problematização da (auto)representação e da autoridade.

Palavras-chave: Sérgio Sant’anna; Literatura brasileira contemporânea; Metaficção; Performance; Augusto Boal

Abstract: This article explores one of the distinctive traits of Sérgio Sant’Anna’s literary work: narrators (spectators) who enter the text as protagonists (actors) and who also are professionals of the written word (authors). In an attempt to characterize them, I suggest the term “*especta(u)tor*” (“spectauthor”), a transformation of Brazilian playwright Augusto Boal’s “*espectador*” (“spectator”), intended to designate the participative spectator of his theater. My adaptation also applies to both the fictional or the real reader of Sant’Anna’s metafictional and performatic literature, who are explicitly invited to participate in the construction of the fiction and its

meanings. The term “*especta(u)tor*” enables a reflection on the processes of creation and staging as well as on social, economic and political issues that affect the writer and his work. The insertion of the author himself allows for (self)questioning and the possibility of assuming a leading role in confronting literary and social scenarios. Cultural and socio-political issues are thus rearticulated through the problematization of (self)representation and authority.

Keywords: Sérgio Sant’Anna; Contemporary Brazilian literature; Metafiction; Performance; Augusto Boal

[...] este Autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo... Mas há o seguinte: se um cara é escritor e quer escrever sobre sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato dele ser escritor.

Sérgio Sant’Anna
“O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (211)

Ao Professor Nelson Viera,
inspiração e apoio para tantos.

1 Introdução

Na minha tese de doutorado *O Escritor no Palco: Representação e Performance em Três Romances Brasileiros Contemporâneos*, analisei a avaliação do próprio ofício literário como tema recorrente da narrativa urbana do Brasil. Selecionei três textos nos quais os narradores são os protagonistas e são também profissionais da palavra. Isto é, um escritor anônimo em *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, um crítico de teatro em *Um crime delicado* (1997) de Sérgio Sant’Anna e um escritor convidado a duas instituições norte-americanas em *Berkeley em Bellagio* (2002) de João Gilberto Noll. Estas três obras metaficcionalis desenvolvem uma narrativa onde se unem a ficção e a reflexão aberta ou coberta sobre a sua própria construção. Nestes livros há vários questionamentos,

implícitos e explícitos, em torno da literatura e da (auto)representação, que se exploram através de mecanismos dúplices. Neles se estabelece um diálogo com o leitor para abordar múltiplos temas relativos à identidade, autoridade, sociedade e literatura.

Na minha análise, me apropriei dum termo do dramaturgo brasileiro Augusto Boal para tentar descrever a representação desse narrador-protagonista-escritor nos romances escolhidos. No seu Teatro fórum, o Boal criou o termo de “espectator” para denominar o espectador que literalmente entra na representação e propõe uma solução alternativa ao conflito. Assim, transformando o papel passivo da audiência num papel ativo de ator, Boal une os termos “espectador” e “ator” para formar o “espectator”.

Como homenagem a Boal e para melhor caracterizar os narradores-protagonistas-escritores que eu analisava na minha pesquisa, propus, portanto, o termo do “especta(u)tor”. Referia-me a narradores (espectadores) que entravam na representação como protagonistas da trama (atores) e que eram escritores de profissão (autores). Apliquei o termo igualmente ao leitor (ficcional ou real) interpelado nesse tipo de narrativa metaficcional e performática que faz parte da representação e é convidado a participar na construção dos seus significados.

Neste artigo, vou retomar a proposta do “especta(u)tor”, desta vez identificando-o em alguns textos do Sérgio Sant’Anna. Com as suas diferenças e particularidades, estes personagens permeiam a obra toda do autor. Profissionais da palavra como escritores, críticos, jornalistas, professores e diretores de teatro são metaduplos, por vezes antagônicos, que desfilam nas páginas de Sant’Anna junto a artistas de várias disciplinas como músicos, atores e pintores e fotógrafos. A sua narrativa é uma encenação, não somente do universo literário, como do artístico em geral.

Começarei definindo alguns rasgos do especta(u)tor usando a definição original do “espectator” do Boal e pontos teóricos relativos a metaficção, duplicidade e performance. Depois verei o caso de narradores-protagonistas-escritores em vários textos

de Sérgio Sant'Anna e alguns mecanismos usados para ficcionalizar o escritor. Concluirei com umas observações sobre a função da integração na trama do escritor e do próprio fazer literário.

Acredito que esse “especta(u)tor” serve para refletir sobre o processo de criação e representação assim como sobre fatores sociais, econômicos e políticos que afetam o escritor e sua obra. Por outra parte, em Sant'Anna, esses temas e essas perspectivas não são só vias para falar sobre diversos assuntos, mas finalidades, posto que são inerentes ao seu estilo literário. A meu ver, as suas narrativas autorreflexivas e performativas confirmam a possibilidade de criar “realidades” diversas através do papel contestador da literatura numa época na qual esta pareceria ter perdido sua força transformadora perante o poder da internet, da mídia, do mercado e da cultura popular. Nelas, a literatura e o escritor se reafirmam como veículos para questionar concepções socioculturais dominantes. A encenação do próprio escritor, permite o (auto)questionamento e a possibilidade de assumir um papel principal para confrontar o cenário literário e social. Dessa forma, se rearticulam questões culturais e sociopolíticas através da problematização da (auto)representação e da autoridade.

2 Definindo o especta(u)tor

Como mencionei, a intrusão metaficcional do autor e do leitor na trama junto à reflexão sobre a própria construção do texto nos lembra do conceito de “espectator” do importante dramaturgo brasileiro Augusto Boal. O seu Teatro do Oprimido, desenvolvido desde finais dos anos 60, mistura técnicas de teatro e psicanálise para promover a reflexão e a ação em torno de problemas sociais. Seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, originalmente publicado em 1974 e, posteriormente, revisado e traduzido em numerosas línguas, reúne os seus princípios e as suas práticas teatrais. Combatendo o caráter monológico da representação teatral e o papel passivo da audiência, Boal tenta fazer do teatro um gênero dialógico entre ator e espectador. A sua proposta política permite que a audiência participe na criação de uma obra inspirada nos

seus problemas e que o espectador pare a peça teatral para entrar fisicamente em cena com o fim de propor soluções ao problema.

A transformação que proponho do termo de Boal ao de especta(u)tor tenta caracterizar numa palavra só o narrador-protagonista-escritor a que me refiro. Estes seriam os seus rasgos principais. Esse narrador não só olha de fora como espectador mas participa como ator principal da trama e narra na primeira pessoa. Além disso, é um escritor/autor (ficcional e/ou real) de profissão. Simultaneamente, interpela um leitor (ficcional e/ou real) que é convidado a “ver” e a “participar” no texto. Portanto, ele observa e se sabe observado. Num jogo de espelhos, o especta(u)tor encarna características dúplices, metaficcionais e performativas em si mesmo e no que escreve.

A presença do escritor no texto remete imediatamente a noções de desdobramento e duplicidade. Em *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Gordon E. Slethaug expõe que, não mais buscando uma identidade humana coesa,

Recently, however, the double has taken on a new identity: moving away from a consideration of the Cartesian self – an indivisible, unified, continuous, and fixed identity – and universal absolutes, the double in postmodern fiction explores a divided and discontinuous self in a fragmented universe (3).

Segundo este autor, ao demonstrar que o duplo é uma metáfora e um recurso literário, os escritores possibilitam a criação de metaduplos para lembrar ao leitor que a ficção, como as convenções e as regras sociais, é uma construção. Segundo Slethaug, “For some postmodern authors, de-forming the double and applying it more broadly to social structures, institutions and language is a serious matter, useful in descentering cultural patterns and ideological hegemony” (*The Play* 26). Cumpre este propósito, o uso de recursos literários autorreferenciais e de natureza dupla como a paródia, a intertextualidade, a paratextualidade, a ironia, a *mise-en-abîme*, a fragmentação e a ambiguidade. Ou seja, fazendo referência implícita ou explícita a múltiplos significados e textos, se fomenta a pluralidade e o diálogo com a tradição, e se questionam valores pré-estabelecidos. Ao mesmo tempo, se desestabiliza conscientemente o próprio ato de narrar

concebido como processo em constante construção. Portanto, o conceito de duplicidade é parte da essência da metaficção. Torna-se metaduplo com a (auto)consciência da sua própria construção.

A metaficção, como sugere o próprio termo, envolve a prática e a teoria literárias já que contêm a própria ficção e, simultaneamente, chama a atenção para o seu processo de criação (*diegetically self aware*) ou para os limites da linguagem (*linguistically self reflective*). Explica Patricia Waugh, em *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (2)

A metaficção envolve objetos e sujeitos que existem dentro e fora do mundo ficcional, criando e desconstruindo simultaneamente a ilusão do leitor. O aspecto auto-referencial é concretizado através de vários mecanismos que afetam a voz narrativa, o relato e a sua recepção. O texto recebe a intervenção do próprio autor ou de um narrador que é ou não uma das personagens e que reflete sobre si mesmo e sobre o processo criativo. Essa intrusão por vezes toma o leitor como seu interlocutor direto, afetando abertamente o processo de recepção, mas também age de formas encobertas. Segundo a autora, essa tensão entre a ficção e o seu discurso crítico tem que ser mantida e exagerada para que seja metaficção. Nenhum dos dois polos pode prevalecer porque deixa de sê-lo. Não se trata de um gênero, mas de uma tendência ou um mecanismo literário que, apesar de ser muito antigo, predomina na discussão crítica e na produção criativa contemporânea.

Assim, a auto referencialidade e a intrusão do narrador servem para expor a ficção como o que é, uma construção em lugar de uma cópia da realidade, e convida o leitor a ser um agente ativo e não um consumidor passivo de histórias. Isto reforça o caráter

ficcional da escrita e interrompe qualquer ilusão mimética mostrando as tensões entre o mundo literário e o extraliterário. Segundo esta abordagem, a ficção não reproduz a realidade mimeticamente, mas mostra como ela é construída a partir de múltiplas ficções. Assim, fica evidente que a linguagem e os discursos de ambos os mundos, o interno do texto e o externo do leitor, são manipulados e criados por alguém.

A auto referencialidade é concretizada através de vários mecanismos que afetam três aspectos essenciais do texto: a voz narrativa, o relato e a sua recepção. A voz do narrador deixa de ser onipotente e questiona a sua própria autoridade se aproximando ao leitor enquanto criador de significados. A criação literária se converte num processo a dois, na medida em que o leitor é interpelado aberta ou cobertamente pelo texto. A metaficção envolve, então, objetos e sujeitos que existem dentro e fora do mundo ficcional, criando e desconstruindo simultaneamente a ilusão da ficção.

Alguns textos metaficcionais incluem personagens que são artistas vivendo e descrevendo o processo criativo como, por exemplo, escritores criando uma espécie de autoficcionalização ou autoficção. Estas personagens podem ser o próprio narrador escrevendo outro texto, formando-se, deste modo, efeitos infinitos como a *mise-en-abîme* ou caixa chinesa. Igualmente, esse narrador pode adotar diferentes pontos de vista, mudando de primeira a terceira pessoa. Até o verdadeiro autor pode entrar no texto para comentar o processo criativo através da “intrusão narrativa” (*narrative intrusion*) atravessando a fronteira entre o real e o ficcional.

Outros mecanismos metaficcionais que incidem sobre o relato e a sua estrutura são, por exemplo, o cruzamento de gêneros como a discussão teórica ou a integração de outras artes da representação como o teatro, o cinema e a pintura. A abolição de fronteiras entre as chamadas alta cultura e a popular também serve para validar e ao mesmo tempo questionar os cânones estabelecidos. Recursos como a intertextualidade, a paratextualidade, a experimentação tipográfica, a inversão, a ambiguidade, os finais abertos, entre outros, através dos quais o leitor é ativado e as suas certezas são postas em

questão, apontam para processos plurais e dialógicos de criação e interpretação. Estes são “quebra-estruturas” (*frame breakers*), ou seja recursos que desfazem os códigos ou as normas tradicionais do texto.

Com a mesma finalidade, o uso de “tropos da duplicidade” (*tropes of doubleness*) como a paródia, a alegoria, a autorreferencialidade e a ironia pode ser transformador já que, como explica a crítica canadense Linda Hutcheon, estas são “doubled or split discourse which has the potential to subvert from within”, (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin *The post-colonial* 133-134). Tanto a ironia como a paródia encarnam a duplicidade e podem ser utilizadas como armas politicamente transgressoras, inclusivas ou exclusivas, segundo quem as emita e quem as receba. Como explica Hutcheon, a ironia é uma estratégia retórica que envolve intenção e interpretação; “it is the making or inferring of meaning in addition to and different from what is stated, together with an attitude toward both the said and the unsaid” (*Irony’s edge* 11). Esta não funciona sem um intérprete que possa identificar seu alvo, captar seu “tom” e entender seu significado. A compreensão dependerá daquilo que o receptor compartilhe com o emissor em termos de conhecimentos, experiências, posturas ou sensibilidades. Embora possa ser difícil de identificar, a ironia tem um objetivo específico e, nesse sentido, não é ambígua. A paródia, por sua parte, é “repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity (Hutcheon, *A Theory* 6). A paródia copia e transforma através da inversão irônica. Segundo Hutcheon, “irony’s edge gives parody its ‘critical’ dimension in its marking of difference at the heart of similarity” (*Irony’s edge* 4). A paródia possibilita o diálogo intertextual já que seu alvo pode ser uma outra obra de arte ou um outro discurso codificado. É simultaneamente homenagem e subversão àquilo parodiado. Como a ironia, a paródia depende de um intérprete que possa decodificá-la. Sua identificação e compreensão dependerão também das referências comuns entre quem parodia e quem interpreta.

A duplicidade, a autoreferencialidade e o diálogo com o leitor que acabo de abordar são essenciais também para a *performance art*. Em português me referirei ao

gênero como arte da performance, arte performativa e arte performática. Trata-se de um gênero dissidente, iconoclasta e mutante. É uma manifestação artístico-teatral que situa “its emphasis upon the present body instead of on the absent text of traditional theater”, como explica Marvin Carlson em *Performance: A Critical Introduction* (84). Ao mesmo tempo, é uma metáfora crítica para entender o corpo social. Além disso, implica uma autoconsciência do ato de (re)fazer por parte do ator e do espectador. Nos estudos performativos percebe-se grande parte da atividade humana como uma construção, como uma performance. Isso aponta para a noção de duplicidade adquirida pela consciência da repetição de padrões. A consciência da duplicidade caracteriza um ato performativo: conceber-se como objeto e sujeito, sentir-se ao mesmo tempo observado e observador de outros e de si mesmo. A duplicidade se manifesta, assim, como réplica aparente e também como internalização complexa de diversas dualidades.

Embora possamos interpretar a intrusão do autor na obra como autoficção, também pode ser considerada um ato performático. Por um lado, o conceito de autoficção poderia descrever o que acontece em alguns textos onde se incorporam dados do autor à vida de um protagonista inventado. O autor se reinventa e se ficcionaliza propositalmente ao criar uma personagem baseada em algumas das suas experiências reais ou ao mencionar seu nome diretamente. Poderíamos reconhecer a presença da autoficção sobre a qual a professora Anna Faedrich Martins explica:

o pacto próprio da autoficção não é o autobiográfico, nem o referencial; é o pacto oxímoro. o autor pode manter o jogo com as fronteiras tênues que separam pretensamente a realidade autobiográfica e a ficção romanesca. A autoficção é uma narrativa híbrida, duvidosa, ambígua e indeterminada. O narrador, muitas vezes, manipula aporias, questiona o que é mentira e o que é verdade, o que é falso e o que é verdadeiro, e, ainda, o que é mentira e o que é falsidade, o que é representação e cópia em se tratando de ficção. (“A autoficção” 462)

Porém, a presença no texto daquilo vivido na própria carne pelo autor junto à sua reinvenção, ou seja, a presença do “corpo” do escritor junto à sua teatralização no texto, pode ser melhor descrita como uma performance. Nesse “entre-lugar” e através da duplicidade com seu protagonista, o escritor faz uma entrada performática na obra se transformado num outro.

Existem dois tipos de performance que se relacionam com a intrusão do autor através dos seus narradores-personagens-escritores: a performance autobiográfica e a *persona performance*. O teórico Marvin Carlson explica que, na primeira, o material autobiográfico é utilizado para questionar noções estabelecidas e assuntos de índole social e política. Por outro lado, a *persona performance* cria um *fantasy persona*, uma pessoa inventada. Uma tradução possível ao português para *fantasy persona* produz uma imagem interessante: “pessoa fantasia”. Esta atribuiria ao sujeito uma característica de ilusão por via do abstrato, da imaginação, ou seja, uma “pessoa imaginária”; e, simultaneamente, por meio do concreto, do figurino, quer dizer, uma “pessoa fantasiada”. Em ambos os casos, a presença do performer ao vivo misturando o real com a ficção é essencial. A “pessoa fantasia” mistura realidade e ficção através da presença ativa do criador/performer na obra (*active authorship*) e a ilusão criada por meio da representação.

Há uma diferença evidente entre a relação performer/audiência e escritor/leitor, já que a primeira requer um encontro ao vivo e presencial. No entanto acredito que da mesma maneira que na literatura metaficcional o autor tensiona os limites entre ficção e realidade através do seu narrador, também se misturam o leitor ficcional e o real. Mesmo que o leitor verdadeiro não esteja junto ao autor no ato de escrever e de ler como acontece numa performance ao vivo, o leitor tem a impressão de fazer parte da representação ao ser interpelado pelo narrador. Isso é performático. Por outra parte, o caráter aberto desse tipo de literatura possibilita que o leitor consiga “intervir” na performance escrita por meio da sua interpretação. Nesse sentido, o leitor, inclusive, se torna num outro autor com seus próprios questionamentos sobre os processos de representação.

No “cenário da vida”, um ato performativo se distinguiria de um ato habitual pela autoconsciência de estar desempenhando um papel social, o que requer uma distância crítica entre o ser e seu comportamento. Isto nos revela a nossa condição dupla de pessoa e personagem. Simultaneamente, cria-se, por um lado, a “autoconsciência” (*selfconsciousness*) de ser observado, já que o ato performativo só pode acontecer quando

sabemos que somos percebidos “de fora” por um espectador. Por outro lado, surge a “dupla consciência” (*double-consciousness*) ou “consciência da duplicidade” (*consciousness of doubleness*), já que esse observador pode ser nós mesmos olhando “para dentro”. A consciência da duplicidade, segundo proposta pelo etnolinguista Richard Bauman, é essencial na arte da performance porque em palavras de Carlson “performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self” (*Performance* 5). Como num ato performativo, o escritor ficcional dos textos de Sérgio Sant’Anna que analisarei entra em cena conscientemente convertendo-se simultaneamente em ator e em observador de outros e de si mesmo, e interpelando um leitor que o olha e é olhado.

Justamente, outro aspecto performativo é a atuação ou a separação consciente entre o ser/ator e seu papel/personagem. Chamado de *restored behavior* (“comportamento restaurado”) pelo teórico teatral Richard Schechner, trata-se da consciência de desempenhar um papel, numa peça ou em sociedade, baseado em modelos ou padrões preexistentes. Num romance metaficcional, poderia ser, por exemplo, o narrador declarando abertamente a sua função na obra.

Um conceito performático que também exemplifica a repetição de elementos em contextos diferentes para criar novos significados é o de *ghosting*, termo proposto por Marvin Carlson. Está vinculado à imagem do fantasma e se refere às associações externas que faz o espectador por causa da repetição de elementos do mundo real e ficcional em contextos diversos. Um ator famoso representando um novo papel seria um exemplo.

Mecanismos performativos de natureza dupla como a “mímica” (*mimicry*) permitem minar em lugar de reforçar verdades absolutas através da paródia e da ironia presentes na repetição excessiva. A mímica é

a kind of political double-coding. Performers working in this direction introduce into the playing

of a role a subversive and parodic self-consciousness which is very widespread in contemporary engaged performance, by feminists and others, both in Europe and America (Carlson, *Performance* 189).

Também existe a “contramímica” (*countermimicry*), termo proposto pela teórica Rebeca Schneider que envolve ainda mais combatividade. Conforme explicado por Marvin Carlson, a contramímica é “the imitation of the performance clichés of a dominant group by those dominated as a form of cultural resistance” (*Performance* 218).

O conceito de mímica, duplicidade e dupla consciência são básicos também para as teorias pós-coloniais. Estas se concentram na literatura e na cultura dos países que têm sido afetados por processos imperialistas, desde a época da colonização até o presente. O termo pós-colonial não se refere somente a um período histórico passado mas à continuidade do processo colonialista até hoje através de novas relações de poder e de controle do conhecimento. Na literatura, a problemática da dependência cultural vê-se ligada a relações de poder estabelecidas pelas instituições acadêmicas, pelo mercado, pelas casas editoras, pelo público leitor e pela profissionalização do escritor assim como à força da cultura de massa, da internet e da mídia. Na sociedade contemporânea, as múltiplas formas de autoridade se misturam com a linguagem da publicidade e do espetáculo e são representadas através de diversas maneiras. Eis o ponto onde as abordagens pós-coloniais se entrecruzam com as performáticas. Performance é um tipo de arte e um instrumento de estudo para identificar a reprodução de discursos hegemônicos e formas de resistência ao poder. Portanto, o questionamento de noções pré-estabelecidas relativas a conflitos de dependência, exclusão, deslocamento e identidade é característica das óticas pós-coloniais e performáticas. Ambas desestabilizam posturas dominantes através de diferentes mecanismos para intervir no cenário social.

Desde década de 80 até a atualidade tem se fortalecido um fenômeno no Brasil que responde a fatores como a pressão das exigências do mercado editorial, a predominância dos meios visuais e da cultura do espetáculo, a tradução ao português dos best-sellers estrangeiros e a publicação de livros caros para um público limitado, dado o índice de analfabetismo e de pobreza no país. Segundo Tânia Pellegrini, tem-se passado

da ditadura política à econômica:

Em outras palavras, a cultura, antes entendida como criação, passa a ser vista exclusivamente como produção. Eis aí, portanto, estabelecido o primeiro patamar para o fortalecimento da censura econômica, aquela que veta qualquer produto que não se enquadre nessas expectativas preferenciais (*Despropósitos* 44).

No seu livro, *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*, o crítico Edu Teruki Otsuka mapeia a literatura brasileira desde a ditadura até os anos 1990 e também reflete sobre os efeitos do mercado. Faz um interessante comentário que justifica o aumento do uso da metalinguagem na ficção a partir dos anos 70. Diz que

não causa espanto que os problemas ligados à profissionalização e à nova situação do escritor diante do mercado passem a ser tema relativamente frequente da ficção, incorporando a reflexão metalinguística sobre os próprios processos criativos no novo contexto de relações (20).

Em “Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant’Anna”, Vera Lúcia Follain de Figueiredo também apresenta unas considerações muito pertinentes em torno da relação entre discurso e autoridade. Explica que, no romance moderno, o questionamento da objetividade narrativa e da imposição de ideologias por trás da representação se acentua a finais do século XX “abrindo cada vez mais espaço para os relatos em primeira pessoa em que se problematiza a narrativa como instrumento de poder” (1). Daí que, segundo ela, se destaque a autoparódia do narrador quase justificando seu ato de contar e a suspeita em relação com toda certeza. Explica:

Nesta vertente da ficção contemporânea, o escritor apresenta-se, então, como aquele que, fazendo literatura, leva o leitor a desconfiar da literatura e do poder de sedução dos que têm autoridade para escrevê-la, questionando, assim, a legitimidade de sua própria voz. Daí a recorrência com que textos das duas últimas décadas ficcionalizam o ato de escrever, representando a figura do autor, muitas vezes, de maneira bastante crítica e desmitificadora. A partir do momento em que se põe em cheque a universalidade dos valores que sustentaram a cultura moderna, colocando-se no centro dos debates a relação entre poder e práticas sociais da linguagem, a própria figura do intelectual é colocada sob suspeita, associada.

O escritor sempre estaria submetendo à condição de personagem a todo “outro” que inclua na sua narração e, portanto, estaria exercitando a sua autoridade no ato de

narrar. Ao encenar um outro escritor estaria questionando (e eternizando no texto) a sua própria autoridade.

Vejamos, pois, alguns especta(u)tores de Sérgio Sant'Anna e como eles se relacionam com os aspectos teóricos expostos.

3 Os textos do Sérgio Sant'Anna

É impossível falar sobre a obra de Sérgio Sant'Anna sem mencionar a experimentação literária deste reconhecido escritor carioca e o seu interesse evidente pelos processos de representação e percepção da arte. É igualmente difícil deixar de aludir ao seu estilo lícido e à sua elaboração de uma (meta)linguagem que, impregnada de ironia, humor e teatralidade, questiona os limites entre a prosa a poesia, a crítica, a ensaística e a dramaturgia. Simultaneamente, dialoga parodicamente com a tradição literária precedente assim como com o seu momento presente. Sem deixar de ser ficção e narrativa, mas diluindo as barreiras entre gêneros e disciplinas artísticas, a obra de Sant'Anna revela um caráter híbrido e põe em xeque parâmetros literários tradicionais para estimular a participação interpretativa do leitor.

Situado na urbe brasileira contemporânea, Sant'Anna pode (re)criar as imagens mais abstratas assim como as mais concretas; inventar as situações mais engraçadas ou as mais escuras; descrever cenas sugestivamente sensuais ou abertamente sexuais; usar palavras rebuscadas tanto como descaradas; penetrar o mundo social externo e a psicologia interna; incorporar e reinventar o cotidiano assim como o inimaginável. Desde 1969, quando estreou oficialmente como escritor com o seu primeiro livro de contos *O sobrevivente*, Sérgio Sant'Anna tem experimentado com quase todos os gêneros literários publicando romances, contos, poemas, obras de teatro, artigos jornalísticos, resenhas e ensaios. Sua vasta obra é tão interessante como diversa gerando perguntas em torno da arte e da autoridade, do fazer literário e do escritor na sociedade atual.

Nos seus primeiros livros, destacam-se múltiplos aspectos que têm permanecido ao longo da sua obra. Um deles é a presença de mecanismos metaficcionais e performativos. Principalmente, são notáveis a tematização da arte mesma e a presença da teatralidade através de recursos dramáticos e a intromissão aberta do autor, narrador e/ou personagem para comentar sobre a construção e a possível recepção da obra artística, e sobre diversas preocupações (extra)literárias do escritor. Sant'Anna integra a metalinguagem não só como instrumento para discutir assuntos variados; questionar o processo de representação é a sua forma de representar.

Na entrevista “Escritor à vista” feita por Alberto Brandão Santos, um dos principais especialistas na obra do autor, Sant'Anna expõe:

Quanto à metalinguagem, uma palavra que está mais gasta do que vanguarda, ela surgiu na minha obra naturalmente. E devo me defender que não se trata de nenhum exercício ficcional premeditado, e muito menos exercício teórico. Penso que sempre foi mais um gosto, talvez um vício, de colocar em cena a própria arte, incluindo a literatura. E também tudo ocorre de forma espontânea. (*Um olho* 119)

E é esse o tom descontraído de Sérgio Sant'Anna. Segundo ele, “Quanto ao escritor como mistificador, surge, de fato, o tempo todo em minha obra e é uma forma de brincar, jogar, com a literatura e comigo mesmo, como autor. Destruir a seriedade de ambos” (Brandão Santos, *Um olho* 112). Com esse olhar brincalhão e malicioso consegue atingir o nosso já que o leitor é uma das personagens da sua narrativa. Nas palavras do escritor, “nessa mistificação, há outra brincadeira: a de jogar armadilhas para o leitor” (Brandão Santos, *Um olho* 112-113).

A tematização de Sant'Anna de noções relativas a representação e percepção tem sido apontada por vários críticos. O trabalho mais completo e criativo que li a este respeito é o livro de Alberto Brandão Santos intitulado *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. O foco da sua análise é justamente a função crítica do olhar na obra do escritor, tomando como ponto de partida e como metáfora o olho de vidro. Segundo Brandão Santos, a narrativa do autor está

intensamente marcada por referências imagéticas. Seus textos demonstram um forte desejo de visualidade, cujo exemplo mais explícito é o flerte com o teatro, a fotografia, as artes plásticas, a televisão e o cinema... O processo de substituição do olhar natural pelo artificial e a discussão sobre suas distinções e limites, implicando uma reflexão sobre a própria noção de percepção, estão notavelmente presentes nos textos de Sérgio Sant'Anna (17 - 18).

Como eu já disse, entre os temas e as personagens focados pelo Sérgio Sant'Anna, podemos observar a própria criação literária, uma galeria de artistas e vários profissionais da palavra como o escritor, o editor e o crítico. O escritor, aliás, pode ser seu próprio crítico ou estar dedicado a várias profissões relacionadas como a de jornalista, professor e diretor de teatro. Na continuação, verei alguns dos textos de Sant'Anna que são protagonizados e narrados por esses escritores, ou seja, por “especta(u)tores”.

O livro *Confissões de Ralfô (Uma Autobiografia Imaginária)* (1975) é um dos primeiros exemplos, e talvez o caso mais complexo, do “especta(u)tor.” Para citar o próprio “autor” da obra no “Prólogo” de *Confissões*,

Resumindo, digamos que este livro trata da vida real de um homem imaginário ou da vida imaginária de um homem real. Antes de tudo quero divertir-me – ou mesmo emocionar-me – vivendo e escrevendo este livro e tomando com ele diversas liberdades, como a de objetivar-me, algumas vezes, na 3ª pessoa do singular ou através da fala de terceiros (2).

E assim, o autor do prólogo, “cuja identidade não interessa” (2) desaparece e se transforma em Ralfô, o escritor-protagonista de um texto cheio de ironia e paródia narrado por vezes na primeira pessoa do singular ou do plural e outras, na terceira. Ralfô experimenta diversas aventuras numa narrativa metaficcional permeada pelos diálogos intertextuais com outras obras literárias como, por exemplo, *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, *Lolita* de Vladimir Nabokov e *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Finalmente, “o autor” reaparece ao se separar de Ralfô que se dilui como um pesadelo na cabeça do seu criador. Num jogo de espelhos e de duplicidades evidentes, “o autor” entra em cena fantasiado num outro escritor que não é igual a ele. Esse escritor tem plena consciência da sua construção como duplo e de ser observado por outros. A assinatura da “Nota final” com o nome de Sérgio Sant'Anna acentua o caráter dúplice, metaficcional e

performático do texto com a própria intrusão do verdadeiro autor.

O conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” que deu o nome ao livro publicado em 1982 é outro claro exemplo da intrusão do autor no texto. Ao igual que em Ralfo, temos a menção do nome de Sérgio Sant’Anna como narrador e protagonista numa reflexão-homenagem sobre a busca de perfeição (ou pelo menos de respeito) na profissão artística. A designação do autor (ficcional ou real?) como um espião que fala na primeira pessoa diretamente com o leitor (ficcional ou real) sobre o próprio ato criativo remete à consciência da duplicidade metaficcional e performativa de olhar e ser olhado enquanto derruba as fronteiras entre ficção e realidade. A consciência do especta(u)tor de representar e ser representado é exposta na citação que usei como epígrafe deste trabalho assim como em várias outras passagens do conto. Para esse narrador, o papel é como um palco em que o escritor é protagonista: “Mas entrar no espaço branco da página é também como entrar em cena” (210).

A tragédia brasileira, (1987) encena de maneira metateatral um espetáculo que questiona os limites entre o mundo interno e externo ao texto e que é imaginado pelo seu Autor-Diretor. À diferença dos textos citados anteriormente, a perspectiva é na terceira pessoa sem que o narrador seja um ator direto na trama. Nesse sentido, o narrador não é um especta(u)tor. Porém, ele fala sobre o Autor-Diretor que tem vários duplos como o Poeta, o personagem de Roberto e o professor; e todas as personagens têm a sensação permanente de serem observadas por alguém. Pode ser ele mesmo, assim como o Autor-Diretor, uma espécie de duplo diferenciado do narrador, ou o leitor mesmo. Nesse sentido o narrador funciona como uma espécie de fantasma que está dentro e fora ao mesmo tempo.

“O duelo” de *A Senhorita Simpson* (1989) é uma narrativa na primeira pessoa em que Sant’Anna problematiza com humor as estruturas de poder e de mercado que afetam a publicação e a difusão literárias através das discussões entre escritor e editor. Este último afirma que “Um editor é como um crítico, um ponto de referência, para que vocês se

exijam cada vez mais e mais, não é esse o objetivo?” (38). É o pretexto para desenvolver uma narrativa sobre as exigências do mercado editorial e o seu controle sobre os escritores. O interessante é que, contrariamente ao que parece ser, “o poder” o tem o narrador-protagonista-escritor que “possui” a palavra do editor ao narrá-la e que acaba invertendo a sua situação atirando-o ao lixo. Isso só pode acontecer porque o protagonista é um “especta(u)tor” controlando de fora (como narrador) e de dentro (como personagem) a realidade ficcional.

“A mulher cobra,” outro conto de *A senhorita...* é também uma história que se faz enquanto se escreve sobre um narrador-protagonista-escritor que entra num mafuá em Bruxelas. Várias pistas metaficcionais nos indicam que devemos desconfiar da veracidade do que se conta. Primeiro, mafuá é um parque de diversões, mas significa também a ausência de ordem. Segundo, o narrador afirma que

Só existem duas coisas grandiosas saídas do ser humano: a música e a imaginação, a capacidade de criar realidades que não são - mas se tornam - reais. Aquela tenda de mafuá, composta de paisagens e cores impossíveis, que não existem na natureza - cores de *rock-dreams* - era um exemplo disso (64).

Comentários críticos sobre o surrealismo e o realismo mágico apagam igualmente barreiras entre realidade, ficção, verdade e sonho. A narrativa se faz enquanto é vivenciada pelo protagonista que é aqui mais uma vez um especta(u)tor, já que tem novamente a intrusão direta do Sérgio Sant’Anna como acontece em *Confissões de Ralfó* e em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”.

No conto “Breve história do espírito” no livro homólogo (1991), um escritor desempregado que trabalhava como jornalista/crítico literário vai a uma entrevista de trabalho para ser redator de folhetos religiosos numa seita evangélica. De novo, o conto é narrado pelo seu protagonista, Maurício, que desenvolve no texto um jogo entre a Palavra e a palavra. Isso acontece após a invocação do poeta que dá início ao livro, onde pede inspiração às forças demoníacas para que lhe ditem as palavras que vai escrever. Já no segundo parágrafo, Maurício anuncia o caráter metaficcional da narrativa quando explica

que descobriu a diferença entre imaginação e fantasia: “a imaginação permitia criar realidades em forma de obras, como fazem os artistas. E eu não me considerava, primordialmente, um artista?” (11). Assim continuam as reflexões sobre a escrita e a literatura que remetem tanto à realidade quanto a ficção. Exemplo disso é a menção insistente do efeito intimidante do papel em branco para o escritor ou questionamentos sobre a literatura semelhantes a este: “como se poderia levar a Palavra às pessoas, no Brasil, com uma sintaxe lusitana” (20).

O questionamento do “eu” neste conto é tratado literalmente. O narrador-protagonista tem que fazer uma prova para concorrer ao emprego e definir quem ele é. Por um lado, a resposta (um recurso paratextual) desenvolve uma reflexão sobre a palavra e a escrita. Por outro, lhe permite refletir sobre a construção de si: “Inaugurava-se aí o meu “eu”, na medida em que ele, este “eu” como posso vê-lo agora, começa a desconfiar de sua insignificância, seu desamparo, sua solidão” (28). Distanciado de si através do texto sobre si mesmo que ele tem que escrever, o narrador pode observar-se e ser ele mesmo enxergando a sua fragilidade. Ou seja, a consciência da duplicidade de observar-se e ser observado lhe mostra sua insignificância, mas também cria uma realidade em forma de obra que lhe permite reconhecer a sua existência. Não esqueçamos que toda essa reflexão começa numa página em branco.

Um crime delicado é um caso especial. Apresenta uma história narrada na primeira pessoa por seu protagonista, Antônio Martins, que desta vez é um crítico de teatro interessado em Inês Brancatti. Após vários encontros com Inês, ela acusa Martins de estuprá-la. Absolvido por falta de evidência, fica nas mãos do leitor decidir se o narrador era culpado. O que dificulta o nosso veredicto é que a versão de Martins, ambivalente, dúplice e pouco confiável é a única do romance. Ao redor do enredo principal, Martins exprime a sua filosofia sobre arte e crítica com suas resenhas sobre os espetáculos teatrais a que assiste. Este narrador-protagonista-crítico se posiciona abertamente em cena, falando diretamente com um leitor que tenta convencer e que também é transportado ao palco.

Sant'Anna se apropria, então, da voz de um contrário: a de um crítico. É um metaduplo porque é um profissional da palavra como Sant'Anna e observa e sabe que é observado, que é pessoa e personagem. É um metaduplo antagônico na medida em que não é um escritor literário, mas um crítico, e justamente de teatro, uma arte da representação. Ao parodiar a figura do crítico, o autor está usando uma prática performativa com dimensões políticas. Trata-se de um exemplo de *countermimicry* ou “contramímica”, ou seja, uma imitação e apropriação com humor “grave” dos rasgos duma voz autoritária como forma de resistência. A paródia dos clichês do crítico são uma forma de subversão à autoridade legitimada. Se o crítico se apropria da obra do artista para analisá-la, aqui o autor se reapropria da voz do crítico como forma contradiscursiva. Portanto, através da performance de um metaduplo antagônico, articulada por via da contramímica, de diversos cenários artísticos e de diálogos intertextuais, se cria crítica artística e arte crítica. O (meta)olhar deste crítico e deste texto para dentro e para fora da encenação nos permite questionar a autoridade que envolve o ato de escrever e representar, sobretudo ao deixar um final aberto cuja interpretação permanece sob a responsabilidade do leitor.

No conto “A pianista” de *O Livro de Praga* (2011) há outro especta(u)tor. Dialogando brevemente no início do texto com um editor/produtor muito diferente do de “O duelo”, o texto alude ao “Projeto Amores Expressos” que viabilizou a escrita do livro de Sérgio Sant'Anna. O editor/produtor, Roberto, possibilita no texto que o narrador-protagonista-escritor, Antônio, receba mais dinheiro para assistir a uma audição privada de uma pianista que inspirará o novo livro. Liberando uma quantia significativa de dinheiro, Roberto diz para Antônio que “depois da pequena fortuna inicial que cada um de vocês me custa, só me resta ir em frente, investindo mais para obter um retorno mais adiante, nos livros e filmes.” (17) Sempre com humor, o Sérgio Sant'Anna continua tratando dos temas econômicos relativos ao fazer literário.

Assim como Antônio, o leitor vive uma experiência estética e sensorial que, como

a cena que imagina num momento dado, acaba sendo “uma total falta de limites éticos ou estéticos para aquela arte do escândalo” (41). Ao igual que em outros textos, neste há a presença de outros artistas, especialmente a de uma pianista. Sentindo-se “uma espécie de coautor da composição quando a pianista usa o “instrumento” dele para tocar o piano, é um relato intenso em que sensualidade, libido, criação e arte se fundem, como é típico no autor. Num jogo de olhares, o especta(u)tor é hipnotizado pelas mãos da pianista até “perceber que junto à partitura, em seu apoio, no piano, um pequeno espelho, propiciando que a concertista observasse quem a observava” (24). A insistência na observação recíproca que permeia toda a narração a transforma literalmente numa performance, não só pelo virtuosismo demonstrado no piano e na escrita, mas pela consciência da “representação” das personagens. Um belo final reafirma a difusão das barreiras entre realidade e ficção “E, ao sair para o pátio, e depois para o parque de Kampa, tive a sensação de despertar de um sonho, e a própria realidade me parecia irreal. Pois tinha certeza de que depois da audição daquela tarde, eu nunca mais seria o mesmo” (42).

Um crítico diferente do de *Crime...* está presente no conto “Entre as linhas” de *Páginas Sem Glória* (2012). Aqui o papel do crítico é assumido por uma amiga que escreve seus comentários entre as linhas do texto do escritor, Fernando. A narração é feita na primeira pessoa por Fernando, mas se mistura com o discurso indireto cada vez que ele a cita com um simples “ela disse”. Ela fala sempre na primeira pessoa. Misturam-se, então, autores, atores, pessoas e personagens pelos paralelos entre Fernando e Pedro, o protagonista do seu texto, e a coautoria do conto pela amiga que o critica. Aqui também o texto contém a sua própria crítica, como em *Crime...*, mas o tom é outro. Conto metaficcional por expor a sua própria construção, consegue ao mesmo tempo ser uma arte crítica e uma crítica artística. Portanto, neste conto temos vários duplos que, embora antagônicos, se fundem naturalmente numa narrativa só: ficção e realidade, literatura e crítica literária, autor e crítico. Fernando permite que esses duplos se confrontem observando “de fora” quase calado, mas sem deixar de marcar a sua presença como especta(u)tor com intervenções mínimas para indicar o que ela diz. Ou seja, Fernando entra na narrativa dela, que por sua vez está entre as linhas do texto dele, num exercício

proposital de aparente distanciamento. O resultado é uma nova obra que nem é só dele, nem só dela.

Os textos mencionados anteriormente onde o próprio nome de Sérgio Sant'Anna ou aspectos de sua vida são parte da ficção poderiam ser lidos como autoficções. Também poderiam ser considerados uma combinação literária da performance autobiográfica com a persona performance para criar a “pessoa fantasia” que mencionei: um escritor inventado (narrador-personagem) e um escritor fantasiado (o próprio Sant'Anna). Os textos podem ser considerados também (auto)paródias performativas sobre a identidade e o papel do escritor, e sobre os temas e as obsessões do autor que se repetem em vários dos seus protagonistas. Criando um efeito performativo de *ghosting*, sentimos como se, guardando as diferenças entre os textos, o escritor ficcional ou real sempre estivesse por trás espiando e brincando com o leitor. Por isso, esses narradores-protagonistas-escritores são especta(u)tores que entram e saem de cena, que olham e são olhados, que se camuflam nos diferentes papéis que assumem numa verdadeira performance.

Um dos efeitos mais mágicos e difíceis de explicar nestas narrativas onde temos um especta(u)tor é que, ao possibilitar que os atos de narrar, escrever e atuar sejam simultâneos, o leitor tem a impressão de que “realmente” a ação acontece enquanto lê o texto, e acaba quando fecha o livro. Ou seja, sentimos como se o autor “real” acabasse de escrever a obra no momento mesmo em que a narração acaba.

4 Observações finais

Mostrei vários elementos que evidenciam o caráter performativo dos textos nos quais os narradores são também os protagonistas e escritores de profissão. Neles, um autor atua conscientemente como pessoa/narrador-espectador e personagem/ator em um espaço e um tempo determinados. Isto é um fundamento da arte performática. Porém, apesar da profissão dos narradores e embora haja nos textos uma reflexão sobre a função do escritor e da literatura, não se trata de autoficções nem de romances autobiográficos, já

que não retratam a vida do seu autor. A partir do desdobramento entre autores e personagens nascem sujeitos distintos e se sublinham múltiplas diferenças. Por outro lado, os textos manifestam uma inconformidade com o sistema literário e com a ordem social estabelecida, atitude dissidente característica da performance. Finalmente, neles se interpela direta ou indiretamente o leitor para que exerça um papel interativo no processo interpretativo, outro aspecto da arte performativa.

As características performáticas prévias são também recursos metaficcionais já que são textos autorreflexivos e autorreferenciais na medida em que ficcionalizam a própria arte e os seus protagonistas podem ser considerados duplos diferenciados ou antagônicos do autor. A duplicidade opera, então, como mecanismo performático e metaficcional e permite representar a coexistência de identidades contraditórias e simultâneas. Reforçando a variedade de formas dúplices adotadas, os protagonistas escrevem os textos enquanto os interpretam. Por meio desse jogo de espelhos e de outros recursos como a paródia, a ironia e a intertextualidade os textos se constroem a partir de reflexões sobre a própria linguagem, o processo de escrever e a arte. O diálogo coberto ou aberto com o leitor também é um recurso metaficcional que quebra as fronteiras entre o mundo da ficção e o real. Revelando outra forma de duplicidade, desta vez entre o contexto externo e interno da obra, tanto o escritor como o leitor participam na narrativa sendo simultaneamente espectadores, atores e autores de infinitos significados.

Para concluir, os textos citados reformulam assuntos socioculturais através do questionamento de conceitos relativos à representação e à autoridade, e por meio da tematização de aspectos do fazer literário. Em cenários urbanos diferentes, Sant'Anna se traveste “num igual que é um outro,” ou “num outro que pareceria ser um igual.” Isso é, num escritor ficcional que se diferencia dele para rir e perguntar junto ao leitor em lugar de lhe oferecer respostas finais. Percebe-se através desses especta(u)tores que o escritor continua tendo a importante função de criar uma ponte imaginária entre as realidades sociais e as ficcionais, um vínculo criativo que seja pertinente ao mesmo tempo em que apresente uma busca literária instigante para qualquer tipo de leitor. Quer dizer, uma literatura que resista à ordem e que provoque vários níveis de reflexão sem deixar de

entreter. Uma arte que venda, mas que não se venda; que questione e atualize o seu lugar na sociedade; que gere prazer, provoque e estremeça. Uma literatura participativa e performativa que não tenha a pretensão de falar por ninguém, mas de lançar um olhar incisivo para si mesma, penetrando criticamente a cena literária junto ao leitor ficcional para que juntos, como criadores de significados e especta(u)tores, possam observar e intervir também no seu cenário social. Essa é a arte de Sérgio Sant'Anna, a que aprendi a amar com o meu prezado Professor Nelson Vieira.

TRABALHOS CITADOS

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths, e Hellen Tiffin, eds. *The Post Colonial Studies Reader*. 1995. New York: Routledge, 1997. Print.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Print.

BRANDÃO SANTOS, Luis Alberto. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000. Print.

CARLSON, Marvin. *Performance, A critical introduction*. New York: Routledge, 2004. Print.

FIGUEREIDO, Vera Lúcia Follain de. "Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'Anna." *Revista FronteiraZ*, 1.1 (2008): 1-9. Web. 1 Oct. 2010.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen & Co. Ltd, 1985. Print.

_____. *Irony's edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1994. Print.

MARTINS, Anna Faedrich "A autoficção na literatura contemporânea: uma discussão teórica sobre o gênero." *SINEL, Anais: Literatura e Territorialidade* 3.3 (2011): 458-465. Web. 3 July 2011. <http://www.fw.uri.br/sinel2011/anais.php>

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: Experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. Print.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. Print.

SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Print.

_____. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Print.

_____. *Breve história do espírito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Print.

_____. *Confissões de Ralfó: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. Print.

- _____. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982. Print.
- _____. *O livro de Praga: narrativas de amor e de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Print.
- _____. *O voo da madrugada*. São Paulo: Companhia das letras, 2003. Print.
- _____. *Páginas sem glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Print.
- _____. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Print.
- SLETHAUG, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1993. Print.
- VILLANUA, Maria. "Metafiction and the (Dis)Articulation of (Self)Repression in Two Brazilian Novels of the 1970s: *A Festa* by Ivan Angelo and *Confissões de Ralfó* by Sérgio Sant'Anna." Diss. Brown University, 1995. Print.
- _____. "O escritor no palco: representação e performance em três romances brasileiros contemporâneos". "Portuguese and Brazilian Studies dissertations". Brown Digital Repository, 2012. <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:297729/>
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. Print.

María D. "Lolita" Villanúa é Professora Associada de Estudos Luso-Brasileiros no Departamento de Línguas Estrangeiras da Universidade de Puerto Rico, Campus de Río Piedras (UPR). Tem um mestrado e um doutorado do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University, sob a direção do Dr. Nelson Vieira, e um bacharelado em Línguas Modernas da UPR. Seus principais interesses acadêmicos são literatura contemporânea e cultura brasileiras, metaficção e as artes na educação. Foi bailarina de companhias como o Grupo Corpo no Brasil e é fundadora e diretora de Andanza, companhia porto-riquenha de dança contemporânea.

Artigo convidado.