

O DISCURSO TEATRAL DE SÉRGIO SANT'ANNA

THE THEATRICAL DISCOURSE OF THE SÉRGIO SANT'ANNA

Lindomar Cavalcante de Lacerda Lima¹

RESUMO: Este artigo estuda as relações entre a obra de Sérgio Sant'Anna e o teatro, mais especificamente o romance *Simulacros*, que teria sido concebido inicialmente como uma peça teatral. Para tanto, como aporte teórico utilizei os conceitos de Luis Alberto Brandão dos Santos e as teorias teatrais de Sabato Magaldi, Renata Pallotini, Décio de Almeida Prado, entre outros, para demonstrar o efeito de real que os cruzamentos desses dois discursos: o teatral e o literário, provoca.

PALAVRAS-CHAVE: hibridação, teatro, dialogismo, simulacro, performance.

ABSTRACT: This paper studies the relations between the work of Sergio Sant'Anna and the theatre, more specifically the novel *Simulacros*, which this novel would have been conceived initially to be a theatrical play. Therefore, like support theoretical used the concepts of Luis Alberto Brandão dos Santos and theatrical theories of Sabato Magaldi, Renata Pallotini, Décio de Almeida Prado, any others to demonstrate the real effect that the meetings between this two discourses: The theatrical and the literary, provoke.

KEYWORDS: hybridation, theater, dialogism, simulacra, performance.

Ao propor como título 'O discurso teatral de Sérgio Sant'Anna' pensei na conotação tensa e ambivalente que o termo teatral carrega, como um lugar da representação da realidade através da descrição das ações da personagem.

O próprio livro é a condição para o desencadeamento das ações do que será narrado. Assim, o fato de uma obra literária distanciar-se de uma realidade extratextual identificável não pode ser tomado, em si, como critério de julgamento de seu valor. Insistir nesse critério significa negar o próprio estatuto da ficção.

¹ Mestrando, Ufms, O Discurso Teatral de Sérgio Sant'Anna, london_ms@yahoo.com.br.

O que segundo PALLOTINI (1992,p.76) ‘é que devemos ter no corpo de uma peça de teatro’, e acrescento, ou de um romance como *Simulacros* a representação das ações de pessoas humanas (ou de seres antropomorfos) que se dedicarão a nos mostrar como seguem os acontecimentos ali expostos, num campo povoado de gente; e se essa gente toda se vai enfrentar toda classe de obstáculos:

Cuidado que tem gente olhando, Vedetinha disse. Mas não tirou sua mão da minha, pois isso o dr. Philip disse que a gente podia fazer. Vedetinha estava muito envergonhada, ali de mãos dadas comigo, vestindo de padre. Eu sentia isso na pele, o constrangimento dela. Mas ai eu apertei mais sua mão e sorri para ela o meu melhor sorriso. O dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como os personagens. (SANT’ANNA,1992,p. 7).

Nesse fragmento notamos que as personagens estão passando por algum tipo de simulação, existe uma situação, na qual essa ação situada num tempo não determinado, mas com um espaço marcado não é uma situação ‘real’, mas sim a representação de uma cena, na qual há um padre e uma garota passeando pela rua de mãos dadas. Essas criaturas, ou seja, essas personagens deverão estar cheias como diz , Renata Pallotini, de uma impulso que as leve a crer que vale a pena o embate (enquanto ficção criada), então é importante saber que tipo de dificuldades encontrarão, na sua jornada.

As semelhanças entre romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela lenda, é possível conforme PRADO (200,p.83) ‘imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal.’

Não é raro, aliás, ver adaptações do romance ao palco; e se a recíproca não é verdadeira, deve-se isso, provavelmente, antes de mais nada a motivos de ordem prática, o que para MAGALDI (1998, p. 12) ‘Aceitando-se que o teatro tome de empréstimo a outras artes elementos que compõem, a fim de proceder à síntese, cabe perguntar se ele não caracteriza pela simples soma das conquistas realizadas fora de seu âmbito.’

Mas o que nos interessa no momento são as diferenças e a personagem de certa maneira vai ser o guia que nos permitirá distinguir os dois gêneros literários. No romance, a

personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas, ou seja, no romance o canal é a palavra enquanto no teatro o canal é a personagem.

E isso traz imediatamente à memória duas frases, a primeira de um espectador em face do palco quase vazio de uma das famosas encenações de Jacques Copeau: ‘como não havia nada que ver, viam-se as palavras².’ E a segunda em *Simulacros*: ‘... e foi como se as palavras criassem a realidade³.’ Os pensamentos desses dois grandes autores separados pelo tempo e pelo espaço, são reunidos aqui pela força aglutinadora da minha narrativa que os condiciona e os adiciona um ao outro para ambos completarem o sentido estético e científico que busco neste texto.

Com efeito, há toda uma corrente estética pós-moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator, ou seja, ‘O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos’ ROSENFELD (1993, p. 21).

A conquista de uma posição que assegura domínio sobre gente, terras, tesouros; ou a manutenção dessa posição por parte de quem já a tem. Naturalmente, poder-se-á dourar essa pílula com o ouro do bem público ou da salvação da pátria. Mas no fundo, o objeto da disputa é o poder. Em *Simulacros*, Jovem Promissor matou o dr. PhD pelo desejo de ocupar a posição de poder que dr. PhD detinha sobre as personagens e de ter o poder máximo e exclusivo da palavra:

Eu quero, senhor, a posse mais absoluta, a posse que não deixa nenhuma sobra, migalha ou despojo. E que este poder venha a mim pela *Palavra*, Senhor, eu quero ouro, neste momento, repetir o pecado

² CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.84.

³ SANT’ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992, p.127.

orgulhoso do primeiro homem. Eu que peço, agora, como os arrogantes anjos do mal que hoje ocupam o inferno. Possuir um domínio tal das palavras, que se revele em toda a sua plenitude o Verbo primeiro da Criação. Que nada mais reste a ser pronunciado por minha boca, eu ostentando, com pompas, as imunidades do Prêmio Nobel. (SANT'ANNA,1992,p.161).

Nesse fragmento fica claro que buscar o poder é o *desígnio* do personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um *desempenho* que irá, afinal, delinear o seu caráter.

Aqui a ação determina o personagem, que determina, por sua vez, a ação. Jovem Promissor tem consciência que um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, gestos, informações, o personagem tem plena consciência que isso se configura no campo das palavras e isso de acordo com Pallotini (1992, p.78) 'é sumula do seu subjetivo.'

Jovem Promissor ao se comparar com Lúcifer já antecipa ao leitor o que virá pela frente, ao mesmo tempo, os outros grupos de personagens tem a fazer o mesmo caminho; 'Eu que peço, agora, como os arrogantes anjos do mal que hoje ocupam o inferno.' e pelo mesmo processo, pois Jovem Promissor ao fazer referência ao texto bíblico enlouquece o *subjetivo*⁴, apontado que irá se repetir com o dr. PhD em *Simulacros*, algo semelhante ao acontecido nas sagradas escrituras, porém como frisa Pallotini (1992,p.79) 'com outros numerosos vetores que conduzem há diversas possibilidades, há linhas variadas e por vezes contraditórias, que o formam.' Vontade e contra- vontade, ambição e medo, lealdade e deslealdade, Deus e o Diabo, autor e personagens se quiser.

É claro que Jovem Promissor não resolve matar a PhD sem hesitação, sem movimentos de consciência, sem oposição íntima, sem como diz Renata Pallotini, *conflito interno*. Sua vontade foi por vezes freada pelos escrúpulos, pelo respeito às leis, pelo puro medo, do que é humano e do que é sobrenatural. Ele hesita, sua hesitação não é titubear no vazio. É ponderação, expressa ou não, consciente ou não, dos prós e contras de planejar um crime:

Aquele fora o melhor de Prima Dona até agora e eu já estava quase convencido. Mas eu não queria esse 'quase'. Um crime era uma decisão grave. Eu queria ficar 'completamente' convencido. 'Tem mais uma coisa, Prima Dona.' 'O quê, Jovem, Promissor?', ela perguntou, já

⁴ DERRIDA, Jacques; BERNSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjetivo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

impaciente. ‘A gravidez de Vedetinha e o suicídio do Velho Canastrão você não pode negar. Aconteceu tudo de acordo com o pedido deles, não aconteceu?’ (SANT’ANNA,1992,p. 172).

Várias observações de ordem geral se podem fazer em relação da dualidade teatro e ficção presente em *Simulacros*, Poderíamos dizer a mesma coisa de outra maneira, já agora começando a aprofundar um pouco mais essa visão sintética inicial, notando que teatro é ação e romance é narração, ou seja, ‘ O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados’ ROSENFELD (1993, p. 21). Quem primeiro colocou a questão nesses termos, ao cotejar o poema épico (que sob este aspecto se assemelha ao romance) com a tragédia foi ARISTÓTELES (2004, p. 70) que em sua *Arte Poética* diz: ‘Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca)’ Donde vem o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo fato de imitarem agentes⁵. Ainda o ultimo parágrafo é mais explícito em outra tradução em português: ‘Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens’.⁶

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar neste tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

Quando uma peça de teatro procura, como seu último objetivo, restabelecer o equilíbrio, a paz no universo ficcional – e também no espectador- é preciso que o conflito seja resolvido no interior da própria peça. Como esclarece Pallotini (1992, p.86) ‘É o caso das tragédias – gregas e não gregas- onde se busca não só mas principalmente, pacificar’.

⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, tradução direta do grego, com introdução e índice, por Eudoro De Souza, Guimarães e Cia. Editora, Lisboa, p. 70.

⁶ ARISTÓTELES, *Arte Poética e Arte Retórica*, tradução de Antonio Pinto de Carvalho, Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, São Paulo, p.172

Em *Simulacros*, o conflito foi levado as suas últimas conseqüências e, depois, resolvido, embora infortunadamente, mas de molde deixar no leitor-espectador a sensação de uma coisa não acabada como no teatro, mas atenuada:

“ O dr. PhD só estava enganado num ponto”, eu disse, dirigindo-me a todos: “Nós temos um jeito de nos libertarmos desse sentimento de culpa. É muito simples. É só mudarmos de nome. O crime, se se pode falar em crime, foi cometido pela Prima Dona, Jovem Promissor, Vedetinha e o Velho Canastrão”. [...] essas pessoas não existe, foram inventadas e batizadas pelo dr. PhD para uma experiência meio sinistra. E mesmo o nome dele, Philip Harold Davis, duvido que seja verdadeiro (SANT’ANNA,1992,p. 195).

A insistência que as personagens de Sérgio Sant’Anna muitas vezes demonstram em não se adequarem a padrões convencionais de verossimilhança tem provocado algumas polêmicas críticas. O prazer que celebram por se saberem observadas e a interferência dessa lucidez no seu modo de agir fazem que elas sejam, amiúde, acusadas de caricaturais, mas isso segundo ROSENFELD (1993, p. 21) é a base do teatro: ‘ No momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens. A base do teatro é a fusão do ator com a personagens’.

Em termos de enunciação, afirma SANTOS (2000, p. 48) ‘um exame superficial da obra completa de Sant’Anna, é suficiente para que se constate a reiterada aproximação com o teatro.’ Em vários de seus livros, encontram-se referências explícitas ao universo teatral, *Um romance de geração* é classificado de ‘comédia dramática em um ato’; *A tragédia brasileira* apresenta-se como ‘romance-teatro’; *Junk-box* leva o subtítulo ‘uma tragicomédia nos tristes trópicos’; o narrador de *Um crime delicado* é crítico profissional de teatro; um dos livros que compõem *Confissões de Ralfó*,é significativamente intitulado ‘Au théâtre’, e finalmente chegamos a *Simulacros* meu objeto de estudo no qual o narrador e as personagens serem quase uma companhia teatral:

“ Somos uma pequena família”, ele diz. “ Ou como um grupo de teatro. Portanto eu quero que vocês se comportem como os personagens. E não como as pessoas que eram anteriormente, certo? A não ser que eu ordene o contrário. Pois muitas vezes se misturam essas pessoas e os personagens, certo?” Certo, dr. Philip, o senhor é quem manda (SANT’ANNA, 1992,p. 8).

A presença de personagens que posam pode ser verificada segundo SANTOS (2000, p. 45) ‘desde o primeiro livro de Sant’Anna’. Já no conto ‘Um par de dados’, de *O sobrevivente*, publicado em 1969, encontramos personagens às voltas com o próprio fato de serem personagens, em cuja inquietação os limites entre o que é e não é simulação se indefinem:

Durante o jogo, Lívia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará uma pose de modelo. Eu acho mais que é pose de puta. Tudo é idéia de Otávio, ele está influenciando Lívia, querendo fazer dela uma personagem. Ele traz um cigarro apagado no canto da boca e eu sei que tirou aquilo de um filme. A gente acaba não sabendo se os filmes retratam as pessoas reais ou se são as pessoas que imitam os filmes. (SANT’ANNA, 1997, p. 58).

Penso que com este trecho esclareço ao leitor que a consciência de estarem sendo vistas, que delinea o comportamento das personagens, decorre do fato de terem sido concebidas como imagens, produtos de algum mecanismo de representação: fotografia, vídeo, cinema, pintura e é claro teatro. Não raro, é exatamente como artefatos imagéticos que as personagens desempenham seu papel narrativo:

Eu e Vedetinha éramos um bom prato para o olhar deles. Não é todo dia que aparece um padre de mãos dadas com uma garota. O momento era decisivo. Por trás da gente vinha o pessoal que nos acompanhava desde o desastre lá na praça. Pela frente e pelos lados havia toda aquela gente passando ou vagabundando no quarteirão fechado ao tráfego. A coisa podia engrossar. Então não tive dúvidas: entrei numa livraria que existe ali e fui levando Vedetinha até os fundos da loja (SANT’ANNA, 1992, p. 13-4).

É importante ressaltar que o saber-se observado não surge envolvido em sentimento de vergonha ou constrangimento, de violação indesejada da privacidade. Pelo contrário, aflora enquanto fonte de prazer. É assim que a personagem de plena posse de uma consciência como uma ator goza deste olhar que devassa e o transforma em obra.

Durante o transcurso de toda a narrativa Sérgio Sant’Anna ensaia em *Simulacros* toda uma teorização sobre as especificidades da ficção e realidade, literatura e teatro e ator e personagem: ‘Talvez o tempo todo ela houvesse confundido realidade e fantasia naquele passeio. Ela agora fazia tudo o que o dr. PhD mandara, mas sem representar. Ela fazia até

mais: aquilo que se chama de contribuição do ator ou do personagem' (SANT'ANNA, 1997, p. 21).

A essência do teatro segundo ROSENFELD (1993, p.22) ' é, portanto, o ator transformado em personagem'. O texto é um bloco de pedra que será enformado pelo ator (diretor):

Nota-se que a ênfase cai no fato de haver uma similitude entre ensaio e ficção, entre romance e texto teatral, pois ambos se utilizam do mesmo canal comunicativo a linguagem verbal, além do fato de que um texto teatral como um romance deve se presentificar a cada leitura. A aproximação, entretanto, não chega a fazer com que a narrativa se torne uma peça propriamente dita. Flertando com o teatro a narrativa não pretende abdicar de suas especificidades, mas tenciona-las. Isso se dá em função da consciência de que o texto teatral *não é* teatro, apesar de querer sê-lo. Por mais que se dimensione para uma virtual encenação, o texto, enquanto permanece no papel, jamais abandona sua condição narrativa.

Em Sérgio Sant'Anna, o que encontramos, na realidade, conforme, Luis Alberto Brandão dos Santos são 'exercícios de interferência e cruzamentos, e uma tentativa de tensionar, ao máximo, pelo seu mútuo contato e por uma ruptura sincrônica, as duas dicções literárias em questão', então, me questiono: Como construir uma narrativa, ou seja, um enredo flertando com o teatro sendo que o teatro, é atuação? Penso que Jean-Pierre Ryngaert tem a resposta para minha pergunta: 'Ela se constrói a partir da ação dramática vista como a soma das ações e dos acontecimento. Esse ponto de vista integra a noção de origem à ação propriamente dita e confirma a presença de uma narrativa ao mesmo tempo no jogo teatral e 'por trás' dele.' RYNGAERT(1996,p.55).

O teatro conta imitando a ação, portanto mostrando ações destinadas a ser executadas no palco por atores, como o próprio RYNGAERT (1996, p. 55) esclarece: 'Essas ações estão previstas nas didascálias (o que os atores devem fazer) e naquilo que têm a dizer, pois, em teatro dizer é fazer. Como podemos perceber neste outro fragmento:

Mas não, nada disso. As ordens do dr. PhD eram claras: " Ir até à Sapataria Atômica e comprar um sapato para Vedetinha". E era melhor obedecer ao pé da letra. Senão ele podia zangar-se e mandar a gente fazer coisa muito pior. Como, por exemplo, o Velho Canastrão sair de cego e eu de mulher. (SANT'ANNA, 1992,p. 13).

O fragmento esclarece ao leitor, ou seja, indica que todas as informações estão sendo dadas por um autor para que a encenação aconteça ou, mais geralmente, para a atualização do texto. Pois o destinatário de *Simulacros* pode ser os profissionais do teatro e os leitores, como nós. Essas didascálias, diferente das réplicas dos personagens no parecer de MAINGUENEAU (1996, p. 162) ‘são enunciados diretamente relacionáveis ao autor e pertencem ao metadiscurso’:

Eu anotei tudo isso no meu caderninho, embora o dr. PhD me houvesse recomendado uma narração objetiva e não impressões subjetivas. Eu estava escondido atrás de um carro, bem em frente ao botequim, tomando notas em meu caderninho. “Não deixa o Velho Canastrão te ver, senão ele vai representar”, o dr. PhD recomendara. Então minha tarefa era descrever, sucintamente, como um detetive particular, todos os passos do Velho Canastrão. “Você quer ser um escritor, não quer? Então este é um teste preliminar: descrever sucintamente os passos do Velho Canastrão (SANT’ANNA, 1992,p. 47).

Em *Simulacros*, assim como no teatro, apresenta um sem número de didascálias, no qual podemos distinguir as indicações de lugar, de cenário, incluindo as circunstâncias da enunciação, o nome dos personagens e a precisão que Sant’Anna faz sobre o modo como os personagens falam: ‘com ardor’, ‘num tom prudente’, ‘irônico’, ‘desafiante’, destacando as palavras, assim como indicações sobre as roupas e os seus gestos. Contrariamente ao que acontece na vida real, cada objeto vê seus signos transformarem-se da maneira mais rápida e mais variada. Um vampiro ao mesmo tempo que expressa com sua capa nobreza e o poder ilimitado que exerce sobre suas vítimas, também retrata um ícone das forças demoníacas.

Mas também na vida real conforme BOGATYREV (1977, p.74) ‘um mesmo traje pode ser o signo dos mais diversos estados da alma: a mesma túnica militar pode desabotoada exprimir o estado descontraído do soldado que a veste...’ Portanto um signo retirado de seu contexto tem vários significados em *Simulacros* por exemplo a imagem do vampiro deslocada do seu contexto e contextualizada com a história de chapeuzinho dá uma outra dimensão para ambos personagens:

Era como se Vedetinha, Chapeuzinho, olhando para os lados, para as árvores, antecipasse os perigos que podiam surgir. Como realmente surgiram, em forma de um homem de capa, igual a Chapeuzinho vermelho. Só que a capa do homem era preta e seu sorriso louco de dentes enormes, como um vampiro. Vedetinha parou, aterrorizada. ...Assim aconteceu com Chapeuzinho, assim acontecia com o vampiro tarado (SANT'ANNA, 1992,p. 87-8).

Assim os objetos que representam no palco assumem segundo BOGATYREV (1977, p.75) ‘um papel de signo na representação, traços, qualidades e marcas que não têm na vida real,’ ou em outras ficções, pois as coisas, em *Simulacros* renascem como no teatro diferentes, ou no de acordo com Cançado em entrevista à (VEJA de 14. 12. 1977) ‘pela força impecável desse *pasticheur* Sérgio Sant’Anna puxa com sua paródia o corpus de toda ficção brasileira. E a submete, como que por procuração, ao tratamento de choque do distanciamento e da ironia.’ A narrativa de Sant’Anna em nada se assemelha à de um jovem promissor- é um criador consciente, presente na manipulação dos fatos e de seus personagens, por isso reafirmo o cruzamento existente entre romance e teatro, ou seja ficção e aporte teatral, como o próprio escritor endossa:

Minha escrita flerta o tempo todo com o teatro, sim, com a representação. Mas não escrevo nem gosto de escrever para teatro, que não admite textos mais reflexivos e subjetivos, que gosto bastante de fazer (SANT'ANNA, entrevista, 2008)

Por assim dizer, constato que essa aproximação com texto teatral presente não só em *Simulacros*, mas em outras obras deste autor constitui um modo de enunciação muito particular, que penso ser uma marca que caracteriza a poética de Sérgio Sant’Anna.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do corpus.

ARISTÓTELES, **Poética**, tradução direta do grego, com introdução e índice, por Eudoro de Souza, Guimarães e Cia. Editora, Lisboa, 2004.

ARISTÓTELES, **Arte Poética e Arte Retórica**, tradução de Antonio Pinto de Carvalho, Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, São Paulo.

BOGATYREV. Petr. O signo teatral. In; INGARDEN, Roman et alii. **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Org. e Trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977.

MAGALDI. Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7 ed. São Paulo: Ática, 1998.

PALLOTINI. Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PRADO. Décio de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio . **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Trad. Marina Apenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROSENFELD. Anatol. **Literatura e personagem**. In: CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYGAERT. Jean –Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves: Revisão da Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna/ Luis Alberto Brandão dos Santos**. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

Sobre o Corpus.

RYGAERT. Jean –Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 6 ed. São Paulo: Global Editora, 2004

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária.** Trad. Marina Apenzeller. Revisão da trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Geral

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário.** Trad. Maria Augusta de Matos. Revisão da trad. Marina Apenzeller São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GOMES, André Luís. **Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro.** Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Finatec, 2007.