

Josué Guimarães, “si” e *persona*(s) no ALJOG/UPF

Miguel Rettenmaier¹

Bruna Santin²

Resumo

O trabalho discute a concepção de autor mediante distintas bases teóricas, em cotejo, partindo das considerações de Barthes (2012), associadas aos posteriores estudos de Foucault (2001, 2017), Chartier (2014) e Willemart (2009). Observando a necessidade de uma nova demanda sobre a autoria a partir das investigações realizadas em acervo literário, com as bases das teorias genéticas, o estudo, tendo como *locus* o ALJOG/UPF, Acervo Literário de Josué Guimarães, propõe a discussão sobre uma nova entidade, a *persona*, um *si* originado e renovado nos trabalhos com itens que constituem um acervo literário.

Palavras-chave: Josué Guimarães. Acervo literário. Persona. Si.

Data de submissão: Outubro. 2023 – Data de aceite: Dezembro. 2023

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v19i3.15345>

¹ Pesquisador e docente permanente do PPGL/UPF (Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS). Coordenador do Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG/UPF). <https://orcid.org/0000-0002-8523-3270> E-mail: miguel@upf.br

² Doutoranda do PPGL/UPF, pesquisadora do Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG/UPF). <https://orcid.org/0000-0002-1241-3772> E-mail: 159377@upf.br

Introdução

*“A palavra sein significa duas coisas em alemão: ser e pertencente-a-ele.”
(Kafka, Contemplação, aforismo 46)*

A epígrafe acima não foi retirada de uma obra do autor de *A metamorfose*, mas de *O último processo de Kafka*: a disputa por um legado literário, de Benjamin Balint, livro que tem como assunto o litígio jurídico, envolvendo a Biblioteca Nacional de Israel, o Arquivo de Literatura Alemã e uma peculiar herdeira do último objeto do afeto do famoso amigo de Kafka, Max Brod. A disputa judicial, por irônico, quanto a um autor “cuja escrita nascera da impossibilidade de pertencer” (Balint, 2021, p. 68), envolvia a posse e cuidado com seu “espólio” em um impasse legal de pertencimento: o último talvez envolvendo o autor de *O processo*. Os diversos documentos e manuscritos de Kafka, misturados pelo destino aos de Brod, nos momentos finais dos recursos na Suprema Corte de Israel, em 2016, deveriam, estar ou na Alemanha, pela língua, ou em Israel, por etnia ou, ainda, com a Sr. Eva Hoffe, por herança da mãe, Esther, donataria de todos os papéis por desejo final, mesmo que pouco claro quanto às condições, de Brod. O impasse não nascera, é certo, em apenas um momento, mas de toda uma história anterior ao testamento de Brod e à sua “traição”, ao publicar o que deveria ser destruído a pedido do autor. Kafka vivera na condição de ser um judeu alemão em Praga, como uma “encarnação da estranheza e da vontade-de-ser-estranho” (Balint, 2021, p. 68), em uma circunstância na qual “os judeus eram vistos pelos tchecos como alemães e, pelos alemães, como judeus” (p. 64). Por outro lado, ou em outra face da mesma moeda, o direito ao espólio não se associava apenas ao passado de um sujeito de difícil pertencimento, mas ao novo pertencimento de sua memória, o direto a um passado específico que seria reconstituído como um devir que identificaria o autor à dominância de uma determinada tradição, caso não fosse silenciado por um inventário que o colocasse sob a posse casual de uma família.

A epígrafe do livro Balint, assim, é um enunciado pelo qual ser e pertencer não aludem apenas a quem tem a propriedade um acervo literário, mas a quem tem a competência sobre o autor e sua posteridade como membro de uma determinada galeria de personalidades. Nesse sentido, a posse do passado permite um determinado futuro, uma origem encontrável na etimologia da palavra “arquivo” e que se amplia a certas garantias de poder, segundo Balint (2021, p. 157), no ato de arquivar.

Se o arquivo é onde o escritor é transmutado em santo, é também onde o privado se aglutina ao público, onde os restos literários inanimados são investidos de um significado simbólico coletivo. (E, como qualquer outra coisa material, uma relíquia literária pode ser possuída por um indivíduo ou grupo com exclusão de outro.) Não importa quão humildes sejam, seus curadores servem não apenas como guardiões e preservadores, mas como

intérpretes privilegiados que incluem e excluem, dão o selo de autenticidade e autorizam a veneração. Eles decidem qual material arquivar, como organizá-lo e quem pode acessá-lo. A própria palavra “arquivo” aponta nessa direção: ela deriva do grego *arkhe*, literalmente “começo, origem, primeiro lugar”. O controle do arquivo é uma forma de poder.

A contenda entre a suposta herdeira de Brod e os estados de Israel e Alemanha, estaria relacionada a uma posse particular no rumo de um novo começo, na reconstrução de uma subjetividade associada a uma determinada tradição, na reelaboração de um eu por outros, que porventura o adotassem. A briga entre culturas distintas, que foram desafetas por ocasião da Segunda Grande Guerra, buscava redigir, de certa forma unilateralmente, resposta a uma dúvida que torturara Kafka por toda a vida e que se pronuncia em uma carta a Felice. Em outubro de 1916, Kafka pergunta: “Você poderia me dizer o que realmente eu sou?”.

1 Do autor (da morte à máscara)

A resposta para o que é ou quem pode ser um autor de literatura hesita no “ser” que opera ou desaparece na compreensão de determinados produtos, ora chamados obra, ora textos, ora livros. No momento em que tais produtos adentram à discussão, perturbam-se as noções tradicionais de autoria, pela qual a condição do autor passa a ser remodelada sob novos aparatos metodológicos e hermenêuticos. Ainda na decorrência dessas mudanças, a própria concepção de texto, ao se deslocar da ideia de um produto acabado a uma etapa de processo de criação de leitura, fraciona à autoria a uma outra cronologia, a de elaboração estética. De certa forma, é como se o autor se evanescesse como figura primordial e se deslocasse do antes ao depois, como – ele também – fosse um produto tanto de sua obra, quando de sua leitura e quanto da leitura de outros quando ao que se escreveu ou ao que se quis deixar como legado. Nessa pluralidade de entendimentos, por paradoxo, o passo inicial parece ter sido a fragilização das ideias tradicionais sobre o autor.

1.1 A morte

Barthes, no ensaio “Da obra ao texto”, observa que a ciência do século XX obriga a incluir no objeto estudado a “relatividade de pontos de referência” (2012, p. 66), o que implica, na literatura, a relativizar as instâncias do leitor, do escritor e do crítico. Na base de tudo se encontra a distinção entre *obra* e *texto*, em um caminho teórico claramente associado às considerações sobre a “morte do autor”. Para Barthes, a *obra*, sob uma noção tradicional e compreensão determinada, produz a necessidade de que dela se destile (ou dela deslize) um novo objeto, o *texto*, particular, com relação à *obra*. Destilado da *obra*, o *texto* mata, por (ausência de) necessidade, o autor.

O *texto* mantém-se na linguagem, tomado num discurso, enquanto a *obra* materialmente está em nossas mãos, é “um fragmento de substância” (Barthes, 2012, p. 67). Por ser linguagem e discurso, o *texto* assume-se como um campo metodológico: “A consequência é que um texto não pode parar (por exemplo em uma prateleira de biblioteca); seu movimento é constitutivo, é a travessia (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (2012, p. 67). Como travessia, o *texto* é “dilatatório”, em relação ao signo, tem como campo o significante, o que o remete ao jogo, ao “movimento serial de desligamentos, de encavamentos, de variações” (2012, p. 69), sem fechamento, como sistema sem fim nem centro. Como travessia, novamente, o *texto* é disseminação na pluralidade de significantes que o tecem e são tecidos pelo leitor em um “depois”:

O leitor do texto poderia ser comparado a um sujeito desocupado (que tivesse distendido em si todo imaginário); esse sujeito vazio passeia [...] no flanco de um vale em cujo fundo corre um *oued* [...] o que ele capta é o múltiplo, irreduzível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos [...]. (Barthes, 2012, p. 70).

“Tecido de citações, de referências, de ecos” (2012, p. 70), de linguagens culturais antecedentes ou contemporâneas, o *texto* é travessia por ser entretexto de outros textos; como metáfora de rede, pode ser lido sem a garantia paterna, já que a filiação é um processo associado à obra. O autor é pai da *obra*, bem como entidade que impõe respeito aos manuscritos e reclama direitos autorais. O texto, contudo, abole a herança, e se o autor for restituído ao *texto*, retorna já outro, “se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens”, tornando-se um “autor de papel” (2012, p. 72). Sua vida não antecede à obra, mas concorre com a obra como outra fábula. O “eu de papel”, então, é lido, como outros tantos pontos na travessia que se faz no *texto*, já que este, decantado da *obra*, movimenta um jogo, um trabalho que abole a distância entre ler e escrever. O *texto* é um espaço social de prazer em que nenhuma linguagem se destaca por vantagem, em que a leitura “solicita do leitor uma colaboração prática” (2012, p. 74).

As considerações de Barthes em “Da obra ao texto” plastificam-se em duas grandes imagens em outro ensaio, “A morte do autor”: a primeira no que o título indica, a segunda, no que o artigo conclui, com o “nascimento do leitor”. No que tange à primeira linha argumentativa em Barthes, reage-se contra validação do autor como uma grande personalidade que pode mesmo restringir a interpretação de um texto graças a própria autoridade. Barthes identifica, desse modo, o culto da individualidade como o que confere ao autor suprema influência, já na etimologia do termo “autor” e na autoridade do individual sobre o comunitário. Na linha do ensaio “Da obra ao texto”, vê o texto como algo que independe de qualquer intenção autoral de traço biográfico. Para o teórico, “é a linguagem que fala, não o autor” (Barthes, 2012, p. 59), já que a escritura é “a destruição da toda voz, de toda origem” (2012, p. 57), e a autoria, sem antecedente subjetivo que a

fundamente como de um “ser”, é movimento e operação de copista. Mais uma vez, o texto, como travessia, seria um espaço de dimensões múltiplas, de cruzamentos de diversas produções sem autor, sem mensagem ou sem originalidade. Na mesma compreensão, o autor teria como único poder “mesclar escrituras” (2012, p. 62) reunidas em outra figura, que não a do autor, mas a do leitor, o que nos leva à imagem consequente à morte do autor, ao nascimento do leitor. Se texto é tecido de palavras de duplo sentido, há “alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade” (2012, p. 64), e esse alguém é o leitor:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, **mas no seu destino**, mas esse destino já não pode ser pessoal: **o leitor, um homem sem história, sem biografia, sem psicologia**; ele apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que constituído o escrito (Barthes, 2012, p.64. Grifo nosso).

Para Laura Seymour (2017, p. 11), a noção de “scriptor” evanesce a realidade biográfica do autor da mesma forma como o faz com o leitor, sujeito também abstrato e potencial:

Though several critical theories about readers, authors, and texts exist, “The Death of the Author” contains some unique and original ideas which set it apart. Barthes’s replacement of the traditional term “author” with “the scriptor” is one example of such an idea. Barthes’s abstract notion of “the reader” is also different from many other reader-response theorists. Many reader-response theorists, when they talk of readers, mean real readers of flesh and blood. For Barthes, however, “the reader” simply means the conceptual space where all the many potential meanings of a text are contained.

Há, então, no nascimento de um e na morte de outro, ausência de vida individual. O texto não tem um autor, mas permite apenas que se perceba nele a figura do “scriptor” como “neutral, hypothetical entity”: “While the author is traditionally and erroneously thought to be the definite point of origin for the text and the source of its meaning, the scriptor is none of these things, and does not have a personality or biography important to the text”. (Seymour, 2017, p. 33). Da mesma forma, no outro lado da linha, mesmo que não importe a origem do *texto*, mesmo que realmente importe sua direção, leitor não é material, mas constituído de maneira potencial, como multiplicidade de potenciais leitores e interpretações que poderiam existir, tanto agora quanto no futuro:

Untethered from these single authorities, texts reveal their multiplicity. As Barthes writes, “a text is made of multiple writings, drawn from many cultures, and entering into mutual relations of dialogue.” A reader, or a

particular interpretation, can provide a way of focusing the text. But each reader and each interpretation will focus that text in a different way. Looking more closely at the essay, it might be argued that Barthes is very careful throughout not to replace the authority figures of the author and critic with the reader as yet another authority figure. He does this by emphasizing the multiplicity of readers and stating that their readings of texts are not definitive. There is no one perfect way to read any given text. (SEYMOUR, 2017, p. 41).

Para Barthes, o leitor, tanto quanto o autor, não é de carne e osso, o que implica a fragilização de duas autoridades tradicionais, a do autor, o “dono” do texto e detentor de seus direitos, e a do crítico, como o dono não de uma, mas “da” interpretação, a mais respaldada culturalmente. De certa forma, não há espaço de privilégios no *texto*, embora isso seja discutível quando se pensa no que podemos entender por *obra*. Os trabalhos de Barthes, aplicando uma nova maneira de ser ao autor e ao leitor do *texto* e um novo olhar ao localizar a leitura, permite materializar as duas figuras ao considerar também materialmente a *obra*. Por um lado, haveria uma filiação quanto ao que um sujeito de carne e osso produziu e, por outro, haveria olhos e mãos de um leitor vivo e sólido, para sentir a obra, seu peso, seu cheiro, suas letras impressas em uma encadernação, que em si, tem um código de formação, de constituição em códice, de composição em livro.

Os trabalhos de Barthes, apontando novas relações a essas entidades “textuais” e ao próprio texto não esclarecem sobre noção de *obra*, como observa Foucault em “O que é um autor?”. Nessa abordagem, uma nova questão conceitual além da do autor, será levantada à discussão. Se as concepções de Barthes redundavam de um problema na concepção do que seria a autoria, Foucault colabora problematizando a noção de *obra*:

É dito [...] que é o próprio da crítica não é destacar as relações da obra com o autor, nem querer reconstruir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve analisar a obra em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas. **Ora, é preciso imediatamente colocar um problema: “O que é uma obra?”** O que é, pois, essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que deixou em seus papeis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papeis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias na prisão, ele desencadeava seus fantasmas (Foucault, 2001, p. 269. Grifo nosso).

Se o texto publicado fornece uma dimensão tão clara de escritura, outras produções, como os rascunhos, por exemplo, dentre “os milhões de traçados deixados por alguém após sua morte” (Foucault, 2001, p. 271) e “tudo o que ele [o autor] deixou atrás de si” (2001, p. 269) tudo isso seria parte da tal *obra*? Mesmo as anotações mais acessórias, como do que neste artigo se trata a seguir, os planos pré-redacionais de *Camilo Mortágua*

ou de *Um tiro no escuro*, poderiam ser reconhecidas como parte integrante da obra do “autor” Josué Guimarães, ou seriam um tipo incluso de texto, logo um não-texto ou uma não-obra?

Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim? Da mesma forma as rasuras, as notas de caderneta? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referência, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas por que não? E isso infinitamente. Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra? (2001. p. 270).

Aqui, a morte real do autor coloca já a obra em questão, tanto como o texto colocou em questão o autor. Na ordem desses debates, o autor se torna “função”.

1.2 A função

A inexistência de uma teoria da obra, a imprecisão de linhas terminais claras a esse território de compreensão, a essa “curiosa unidade” (2001, p. 269) que se pode mapear como obra, se motiva a repensar na função “autor”, como o Foucault, estabelecendo a “função-autor”, não resolve bem o que se pode considerar, afinal, obra. Para Foucault, na distinção entre o eu-empírico e o eu-discursivo, o nome do autor exerce um papel em relação ao discurso, pois “assegura uma função classificatória” e permite em torno desse nome “reagrupar *um certo* número de textos (2001, p. 273. Grifo nosso). A função autor “caracteriza um modo de existência, de circulação e funcionamento de *certos* discursos no interior de uma sociedade” (2001, p. 273. Grifo nosso) e, nas determinações relativas aos estatutos literários e de leitura, rege o gênero e a forma de se ler de um texto. O nome do autor, sua função, contudo, ao conferir um modo de ser ao discurso, ao caracterizar e romper com outras escrituras, não soluciona um problema na ordem de “certos” textos ou textualidades que não se resolvem claramente como obra. Há ainda os textos que não têm autor, apenas um “signatário”, um “fiador”, algum ser escrevente ou mesmo falante:

Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (Foucault, 2001, p. 274, grifo nosso).

Foucault busca na “função autor” um foco de expressão que ao menos possa unificar um grupo de produções no universo de coisas que alguém deixa para trás, “obras,

cartas, fragmentos etc.” (p. 278). A dúvida, contudo, pelo que se entende por obra não se decide em definitivo. Mas, de outra parte, abre a discussão sobre a carta, o signatário e o autor. Em “A escrita de si”, Foucault na correspondência, destinada a outro, a escrita de um “si” em manifestação, revisão e construção. Observando a correspondência de Sêneca, a missiva é percebida pelo teórico “a ajuda do outro na elaboração da alma sobre si mesma” (2017, p. 150). Escrever é “fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (2017, p. 152). Para o teórico, a narrativa de si é a da relação consigo mesmo: “No caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida” (Foucault, 2017, p. 157). Nesse sentido, operada a dúvida se a carta tem autor, se é obra, não se contesta que ela tem um “si” que se (re)constrói mediante o discurso, que medita e que se ocupa de si mesmo.

Chartier, em *O que é um autor?* (2014), por outro lado, questiona certos posicionamentos constantes em “O que é um autor?”, em especial na direta relação que Foucault produz entre a autoria e modernidade. Observa, então, que há variadas representações da figura do autor pela história, que a “função autor” não é atemporal ou universal, ao se inscrever em uma cronologia em que atuam mecanismos sociais e institucionais. Para ele, tal temporalidade não se localiza ao final do século XVIII, como advoga Foucault, e não prescinde da materialidade do que é produzido. Segundo Chartier,

essa função é produzida por operações complexas que se estabelecem no afastamento radical entre o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo. Podemos dizer que a “função autor” não é somente uma função, mas também **uma ficção**, e uma ficção semelhante a essas ficções que dominam o direito quando ele constrói sujeitos jurídicos que estão distantes das existências individuais dos sujeitos empíricos. Disso decorre a ideia de uma função que conduz de uma pluralidade de posições de autores, de uma diversidade de vozes do discurso, a uma individualidade autoral única ou, ao contrário, de uma função que é princípio da identificação de um discurso e que pode ser possivelmente atribuída a diferentes indivíduos, concorrentes ou colaboradores (2014. p. 30. Grifo nosso).

Termo de identificação abstrato e mesmo ficcional, a noção de autoria aqui enreda individualidade e diversidade, num jogo especular fracionado, o qual não responde ao que se queira afinal entender como obra, já que responder sobre obra com autoria e sobre autoria com obra apenas pode levar a um *looping* eterno. Assim, se a “função-autor” resulta de operações específicas, que se classificam em unidade e coerência em torno dos discursos de um dado sujeito, a noção de obra permanece aberta, dentre os traços deixados para trás por alguém. Constituir a obra, como atributo, “depende da própria categoria de obra, e todo o editor de obras completas encontra-se confrontado com o problema dessa delimitação (2014, p. 28). A essa questão, percebe-se, inclui-se um novo

sujeito, o editor, até aqui quase não referido em importância. Essa inclusão, de mais um sujeito, tem relação com as bases historiográficas de Chartier, já que para ele a materialidade do que sustenta os textos importa ao se pensar o que seja o autor. A questão proposta por Barthes, então, sobre a necessidade de que se da obra deslize o texto, reintegra o autor a uma consideração que importa ao que se tem nas mãos, à materialidade, ao livro.

1.3 A propriedade, a escrita e a máscara

A construção do objeto livro, no que concerne às posições de Chartier questionando as associações de Foucault entre individualismo e autoria na modernidade, coloca na linha histórica um artefato que vai se formando da mesma forma como contribui para a composição da noção de autoria. Há, entre o autor e a materialidade do escrito, uma inscrição à noção de propriedade, uma definição jurídica a essa propriedade e uma decorrente identificação que assina algo que lhe pertence. Nesse processo de construção, o objeto livro foi propriedade não apenas de quem escreveu, já que o próprio escrever ainda era campo de indefinições. A história do direito sobre a obra inclui impressores, livreiros, tradutores, diretores teatrais, ao se estabelecer a dificuldade inicial de se definir qual o melhor e mais certo direito: o *copyright* (o direito sobre a obra), ou o *right in copies* (direito de reprodução). Ao mesmo tempo, a construção do objeto livro, do manuscrito ao impresso, impõe-se como critério ao que se pode enquadrar como relacionado à “função autor”. Para Chartier, o livro impresso desde suas origens encontra mecanismos que identifiquem a autoria em capas, apresentações, páginas de rosto, colofão e mesmo o retrato do autor estereotipado e em xilogravura. Ao livro impresso retiram-se as antigas encadernações e miscelâneas politextuais, na construção de um todo e uma unidade em torno da imagem do autor. Para Chartier, na genealogia da “função autor”, não podemos colocar em jogo unicamente a ordem do discurso, mas também a ordem dos livros, ou seja, “essa invenção fundamental que faz com que um mesmo objeto torne legíveis a coerência ou a incoerência de uma obra atribuída a uma mesma identidade” (2014, p. 61).

O mesmo objeto atribuído a uma mesma identidade, contudo, o livro, se tem uma cronologia de construção da própria materialidade como uma “invenção”, envolve, também, outra cronologia. Aqui, em outra referência, trata-se do histórico de como um texto se torna texto e segue – se seguir – seu destino de obra. Nesse processo, há um tipo de escritura que pode, sob certos critérios, não se enquadrar como obra, nem mesmo texto já que algo *em construção*. Trata-se, assim, de repensar também os terminais de inclusão do que seja obra, texto e as textualidades antecedentes, os manuscritos, ao que se firma como *texto* e *obra* em determinado momento do processo, em uma etapa que pode ser muito bem definida por um contrato de trabalho ao fim de um prazo de entrega à editora.

O trabalho com manuscritos em uma abordagem que se respalde teoricamente ganha dimensão justamente no mesmo período em que Barthes escreve “A morte do Autor”, ao final dos anos 60, refletindo, de outra forma, sobre o mesmo esgotamento da crítica estruturalista. Trata-se, pelos estudos genéticos, de perceber no manuscrito um “movimento” do qual ele é testemunho e etapa presumível de um processo a ser (re)construído em etapas presumíveis.

A percepção do manuscrito como objeto digno de estudo leva a considerações importantes a serem observadas quando se questionam as indefinições entre obra e texto: “A noção de texto é, na verdade, o resultado de uma evolução muito particular por sua dimensão histórica” (Hay, 2007, p.37). Louis Hay alinha uma cronologia ao perceber na Idade Média a acepção passada mais próxima ao que compreendemos por texto. A natureza da textura escrita, na percepção de que se trata de um todo definido, confere ao texto forma e pureza. São as palavras do autor. Um registro puro e acabado que, uma vez perdido, dadas possíveis cópias, deve ser resgatado pela edótica. O texto é o original.

Tal percepção segue até o século XX, quando a linguística estrutural enuncia uma crítica do signo e uma nova teoria do texto. Nesse ponto, no apogeu dos estudos estruturais, o conceito de texto, sobre o que antes fora acabado e puro, passa a multiplicar-se em definições particulares a cada linha conceitual de estudo do signo, do texto, do enunciado, do discurso, da semiose, qualquer que seja esse objeto autônomo, o qual “a crítica ambiciona constituir em objeto científico” (Hay, 2007, p. 40). A pureza e o acabamento ganham o estatuto de forma, a ser analisada como sistema, guardando sentidos e funções. Signo, estrutura e função ganham espaço, a autoria morre. O que se sucede disso é uma ruptura importante quanto às bases dos princípios da linguística estrutural, quando a noção de imutabilidade do texto se rompe pela inserção dos movimentos que fazem parte de uma ação, a escritura, e de um resultado, o escrito.

Assim, nos anos 70 uma nova crítica amplia a noção de texto, prolongando a teoria do texto e sua própria compreensão. Passam a ser corpus de trabalho o pré-texto, o texto e o pós-texto, mediante o sentido sempre ampliado de escritura. Incluem-se nos estudos literários as relações entre texto e gênese, a produção textual, seus mecanismos e variações, a atividade do sujeito escritor. Os manuscritos deixam de ser materialidades brutas, em outros tempos considerados coisas refutáveis pela crítica já que refutadas até pelo escritor, e passam a representar o que se demonstra como uma construção intelectual, por uma leitura: “A constituição em pré-texto de um grafismo, ao mesmo tempo abundante e imóvel, implica uma nova leitura. Ele deve abranger um conjunto de significações semânticas e semióticas que uma página de escritura apresenta” (Hay, 2007, p. 40). Há na constituição e na construção do pré-texto um ato de leitura e de interpretação, os quais são variáveis e movediços em um conjunto de possíveis. E esses

possíveis se permitem pelo inacabamento desse novo objeto *texto* que surge, tanto quanto se faz necessária a noção de *processo*.

No estudo do processo, um manuscrito rasurado, quer seja em um fôlio apenas, em si, já revela leitura e releituras, e mesmo que haja alguma indicação de passagens e reescrituras por rasuras, acréscimos, supressões e marginálias, por traços e riscos de cores diferentes, o tempo da escrita não se revelam transparente, em uma cronologia linear, visível e incontestável. Assim, papel do pesquisador, em uma abordagem genética, não deve ser o de restaurador de uma trilha correta, mas pode ser o de observador das coisas que não foram escritas até o fim, dos projetos não levados adiante, um intérprete mesmo dos silêncios do autor, das mudanças de ideia, um investigador de percursos criativos. Pode interessar, mais do que a continuidade do processo, a descontinuidade das rasuras. Uma obra finalizada, publicada, não é produto de um processo homogêneo e consecutivo. Pelo contrário, é resultado de diversas hesitações, retomadas, reformulações, até mesmo revisões de ideias primitivas abandonadas e retomadas no decorrer da criação. De acordo com Irène Fenoglio, “Tudo permanece incerto até que um autor – ou um editor – decida por um ponto final às diferentes tentativas de ajustes textuais operados pelo viés de uma dialética contínua entre leitura, releitura e a escritura” (2003, p. 214). Aqui, ao restabelecer-se como textualidade o que não é texto ou obra ainda, ingressa subjetividades antes apartadas nas abstrações aos quais forma escritos, leitor, texto e obra. Surgem sujeitos de carne, osso e interioridade(s).

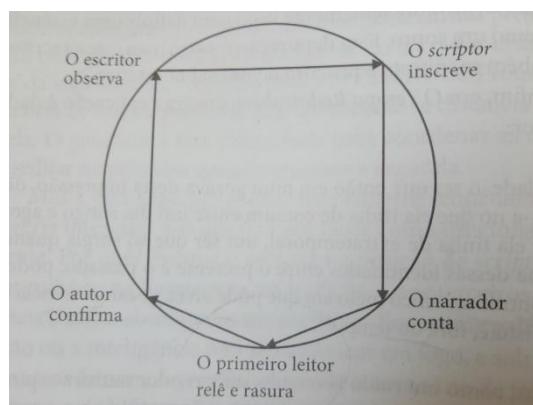
Philippe Willemart é o primeiro pesquisador no Brasil a ter contato com a crítica genética. Suas bases conceituais se orientam inicialmente para a relação entre literatura e psicanálise, observando o manuscrito como um espaço interpretável quanto ao funcionamento do inconsciente. Na relocalização do autor no texto em produção, Willemart reorienta os estudos e redimensiona a entidade autor, agora inserida nos processos de criação. Assim, em lugar de sumir, o autor como sujeito colabora em linhas de interpretação quanto às complexidades que envolvem uma história de vida, uma interioridade desdobrada, uma subjetividade atuante, a qual justamente surge, segundo Willemart, na rasura do manuscrito.

O estudioso não se opõe ao fato de que o texto se associa a dimensões múltiplas, e aos cruzamentos de escrituras. Para ele, o manuscrito literário desvela quem escreve, sua memória e desejos, tanto quanto expressa a mentalidade de uma época, já que esse texto, que tem autor, o manuscrito, revela “os materiais que cercam os grandes escritores – a tradição, a escola, seu tempo, os preconceitos, a besteira e a mediocridade humana” (2009, p. 98). O artista é, desse modo, dito e expressado pelo que escreve e pela linguagem que usa, e o autor emerge a cada rasura, a cada reescritura na progressão descontínua de sua identidade. Para Willemart, o manuscrito “testemunha que o escritor escreve, lê e se

relê. Portanto, escrevendo o si participa dos dois movimentos, ele deseja e goza. Esse movimento não acontece somente no final da obra [...], mas a cada releitura e a cada rasura” (Willemart, 2009, p. 103).

Nos movimentos do desejo, do gozo e da dor da escrita, a roda da escritura de Willemart coloca o sujeito da escritura no circuito do processo, na qual cada rasura implica um deslocamento circular e descontínuo de escritor a autor. O pesquisador trabalha com quatro instâncias, mais uma. As quatro seriam o Escritor, o Scriptor, o Narrador e o Autor, sendo que entre as duas últimas estará a uma a mais, o primeiro leitor, que relê e rasura. Nesse círculo dinâmico, de escutas e conflitos interiores, de manipulações, de rascunhos e destruições do espontâneo, há um quadrado que se insere e se subverte em um novo vértice de releitura. As quatro pontas do quadrado, as referidas instâncias (Escritor, o Scriptor, o Narrador e o Autor) tem um vértice que quebra a base, o primeiro leitor, o rasurador.

Figura 1 – Roda da escritura



Fonte: WILLEMART, Philippe, 2009.

Willemart defende que o autor não morreu nem é delimitado por uma biografia (essa seria associada ao escritor). Contudo, nas partes centrípetas do mesmo eu, o pesquisador afirma que, embora a instância do autor seja extradiegética, “situa-se em uma extradiegese que mergulha na pulsão de escrever e em todos os tipos de memória do escritor, para emergir rastreando a cultura do momento e do passado e, convencida pelo narrador, aprova ou não a escritura” (2009, p. 41).

A retomada do escritor ao seu papel de indivíduo essencial ao menos à própria literatura talvez não encontre maior ênfase do que em Saramago. Em “O autor como narrador”, o escritor português contesta as compartimentações que, reconhecidas por ele, com as melhores intenções, tentam salvar o autor, mas acabam traindo o escritor e as coisas em que acredita o autor. Para o escritor *de Ensaio sobre a cegueira*, “a figura do narrador não existe, e só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro” (1997, p.38):

Aceito, até, a probabilidade de variantes ou desdobramentos de um narrador central, com o encargo de expressarem uma pluralidade de pontos de vista e de juízos considerada útil à dialética dos conflitos. A pergunta que me faço é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra (Saramago, 1997, p. 39).

Saramago fala de pensamentos como quem fala de ideias e sonhos, tomados ou não de empréstimo ou particulares, até onde possível, e trata a escritura, em específico, de uma narrativa, como uma história contada pelo escritor, seja qual for o narrador;

O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é, portanto, um mistificador: conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atracção de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se. Não esqueçamos, porém, que assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. (Saramago, 1997, p. 40).

Para Saramago, um livro é a expressão de seu autor, da mesma forma como o autor está no livro todo:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente usaria ou saberia contar. (Saramago, 1997, p. 41).

A vida labiríntica do autor, referida por Saramago, ajuda a uma nova concepção de existência a quem escreve. De certa forma, o autor que narra, mistificando, esconde sua face sob uma máscara de palavras que fingem ser de outro:

Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração — **um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor.** Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será uma secreta esperança de descobrir **no interior do livro — mais do que a história que lhe será narrada — a pessoa invisível, mas onnipresente do seu autor.** Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista (Saramago, 1997, p. 40. Grifos nossos).

A questão que descobrir no interior do livro “a pessoa invisível” pode retirar da onipresença do narrador seu caráter demiurgo e imutável. Talvez ao lermos uma obra ou ao ingressarmos em um acervo literário, com os manuscritos em mãos, o autor ressurgja como uma nova face atrás da máscara ou com nova máscara, com traços que nem mesmo julgara ter. Nesse sentido, talvez o que venha depois de sua “morte”, talvez o que esteja em

um arquivo literário seja não o autor, nem o escritor, nem o *scriptor*, mas a *persona* talvez desdobrada em muitas, já que todo artista é uma legião.

2 Do si e da(s) persona(s) de acervo literário (de um tal Josué Guimarães, por exemplo)

“O meu nome é legião, pois nós somos muitos.” (Marcos, 5,9)

No início dos anos 50, no auge da Guerra Fria, Josué Guimarães, então jovem jornalista e vereador em Porto Alegre, teve a oportunidade de atravessar os limites físicos e políticos que se impunham pela Cortina de Ferro, como correspondente de especial do jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro. O Brasil, neste momento, vivia um intervalo democrático entre o Estado Novo e a posterior Ditadura Militar, mas isso não significava liberdade completa ao serem mencionadas possibilidades de regimes socialistas. O retorno da viagem guardava os originais de um livro: *As muralhas de Jericó* em um contexto no qual o relato não se fazia bem acolhido. Mesmo que a obra tivesse a pretensão de “derrubar as muralhas” que separavam Ocidente e Oriente, retirando do “muro de indiferença”, nem que fosse por “uma única pedra”, era evidente, na voz de um Josué idealista, uma tomada de posição, e essa posição feria aos objetivos da política getulista. O projeto, por demandas do partido, foi “censurado”, no que seria o primeiro livro publicado por Josué Guimarães.

Maria Luiza Remédios, coordenadora do ALJOG (Acervo Literário de Josué Guimarães), entre 1994 e 2006, na PUCRS, encarregou-se de uma edição muitos anos após a morte do autor, munida do texto datilografado deixado pelo autor com contribuições da esposa, Nydia Guimarães. Em 2001, por ocasião dos 80 anos de nascimento do autor, foi publicado *As muralhas de Jericó* – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50.

A obra se estabelece em um momento de grande efervescência na política brasileira, quando se reitera, à política de um governo eleito, o getulismo nacionalista e populista do Estado Novo, mesmo que sob bases que, por exemplo, permitiam a volta de comunistas às direções sindicais. Em pleno processo de industrialização, e sob a desconfiança dos setores conservadores da sociedade, os tempos no Brasil estão sob a ordem de contrastes perigosos, quanto mais quando no outro polo, do outro lado, estão União Soviética e China. Segundo Remédios,

em introdução, edição e notas a *As muralhas de Jericó*, essa comparação se encontra no texto de Josué Guimarães, “ênfaticada com cores muito fortes, pelo deslumbramento de um socialista brasileiro diante do mundo comunista” (Remédios, 2001, p. 12), estimulando a ironia do narrador ao comparar o desenvolvimento social e econômico da União Soviética e da China com o do Brasil.

Nesse sentido, a citação de Remédios alude a mais do que uma comparação entre mundos apartados. Ao referir Josué Guimarães como um “socialista brasileiro” e “narrador”, parte de uma condição se estabelece para que se reconheça no livro proibido mais do que um relato de viagens. Há aqui, na aproximação entre escritor (que observa) e narrador que conta as experiências traços de uma autobiografia cravejada de idealismo político, tudo em uma escrita na qual o romancista Josué Guimarães “se apresenta” mesmo anos antes de escrever literatura. A própria autora, em estudo posterior, avançando nas investigações, observará arte literária no traçado autobiográfico de Josué Guimarães. Segundo Remédios, a forma narrativa, centrada em uma viagem, se compreende pela tensão “entre a vontade de conhecer e a complexidade de saber” (2004, p. 288). Josué é um estrangeiro em um espaço relativamente conhecido. Seu trânsito não se dá pelo incógnito, mas se garante como a trilha em um espaço de confirmações. Há nas conquistas de base social no estrangeiro um receituário que se traz à luz pela voz do autor, narrador, protagonista de um percurso pela materialização de suas utopias, o que de certa forma embasa de imaginário o que se vê e o que se apresenta. “Narrador-viajante-repórter-testemunha” (Remédios, 2004, p. 294) transita e se orienta pela preocupação com o que se apresenta como história e como fato, mesmo que a escrita dessa história e desse fato não incorram em uma extrema preocupação com a imparcialidade:

As muralhas de Jericó desenvolve um projeto narrativo que revela a reflexão sobre as próprias condições do gênero autobiográfico, no que ele pode ser de histórico e literário. Josué Guimarães, nessas memórias de viagem, nessa literatura de testemunho, encontra-se configurado como um sujeito ideologicamente inclinado para o socialismo, o qual vê na URSS e na China apenas o que sua lente de ideólogo de esquerda lhe permite. (2004, p. 298)

Aqui, as oscilações entre o autor-ideólogo e o autor-ficcionista, na juventude do viajante, não retiram sua vida da obra, não depuram de seu texto sua biografia. Josué Guimarães escreve sobre uma viagem, mas fala sobre si nas entrelinhas do que redige sua utopia. Há aqui um autor que se apresenta, que possui uma máscara com própria face. Mas essas máscaras mudam quanto o rosto envelhece. Ao se narrar a vida de Josué

Guimarães em poucas linhas não é possível qualquer aproximação com a complexidade do que foi e do que é a vida do homem que publicou *Camilo Mortágua* em 1980. Aliás, a biografia resumida de qualquer sujeito é uma espécie de indignidade. Por mais que se resuma a vida do escritor na sua formação jornalística, em muitas funções, desde jovem, na sua vida política, como vereador pelo PTB, assessor de João Goulart e Diretor da Agência Nacional, faltará sempre um termo que mostra um pouco mais sobre um sujeito contaminado pela necessidade de interferir na história. Por suas posições, em 1964, obriga-se à clandestinidade. Após se apresentar ao Regime no fim dos anos 60, busca retomar a vida, mas as portas dos principais veículos de imprensa estão quase todas fechadas. A literatura, ao escritor que teve seu primeiro livro censurado, é uma alternativa:

Josué Guimarães foi um escritor tardio. [...] Anos antes, no início dos anos 60 estivera em uma antologia, talvez a primeira de escritores gaúchos contemporâneos [*Nove do sul*]. Há, no ALJOG/UPF (Acervo Literário do autor, sob os cuidados do Curso de Letras da Universidade de Passo Fundo), uma ou outra produção ficcional, publicada em jornal. Josué Guimarães, contudo, escolhe a literatura, como continuação de sua luta e de sua resistência pela palavra, quando vê as portas dos veículos de imprensa se fecharem na virada dos anos 60/70 (Rettenmaier, 2021).

A literatura de base realista e forte intencionalidade de denúncia é uma das marcas de toda sua fortuna estética. Josué Guimarães será, a seus leitores, um dos mais queridos escritores da literatura sul-rio-grandense, tendo mesmo sua obra reconhecida no centro do País. Em uma carreira que incorre entre o início dos anos 1970 e 1986, ano de sua morte, livros como *Tambores Silenciosos*, *Depois do último trem*, *É tarde para saber*, se tornam sucesso entre a recepção, encontrando seu ponto máximo, possivelmente, em *Camilo Mortágua*, obra que, de certa forma, fecha um ciclo ao autor.

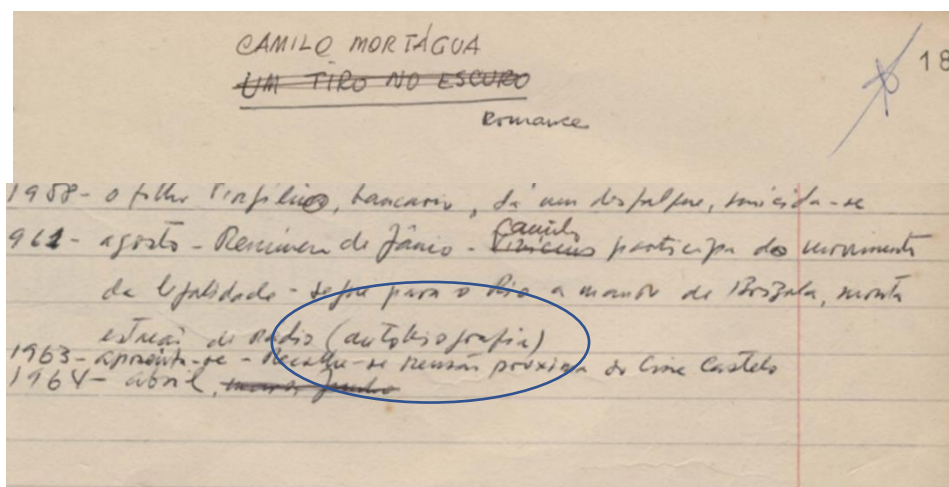
A obra, seu último grande romance, trata da vida de um descendente das oligarquias rurais em decadência do Rio Grande do Sul. Camilo é um sujeito que, na mudança de panorama, da economia agrária ao capitalismo urbano, nas primeiras décadas do século XX, procura realocar-se nas novas demandas dos tempos, quando a cidade de Porto Alegre, como futura metrópole, tenta erguer-se como grande centro comercial e financeiro. Suas ações de início são positivas, seus empreendimentos no comércio e na construção respondem bem ao que os novos mercados exigem. Há, porém, em Camilo, uma propensão à derrota final. Em sua velhice, abandonado, só, empobrecido, resta apenas sofrer a história, o golpe de 1964, sem a nada compreender:

Camilo notou que vinha do bairro para o centro uma algazarra muito grande, viu que eram jovens que empunham faixas e cartazes, gritavam coisas que ele não conseguia entender. [...] De repente a marcha estancou e houve correria desenfreada para todos os lados, vitrinas estilhaçadas pelos fugitivos, bombas de gás na testada e nos cerra-filas, policiais fardados munidos de grandes escudos transparentes e que batiam em homens e

mulheres. A sirena de muitos carros e a girândola de luzes das camionetas militares e logo depois de toda aquela confusão serenou de vez, silêncio total, a volta à solidão com a qual ele sempre sonhava quando lhe ocorria muito forte a memória dos irmãos e dos filhos, da mulher, da vida de antigamente. (Guimarães, 1980, p. 25).

É preciso referir que esse Camilo, da obra definitiva, alijado da vida e das decisões políticas, sem qualquer traço do idealismo do autor Josué Guimarães, não foi assim pensado nos primeiros momentos de escritura. Diferentemente do protagonista definitivo, houve nos planos de Josué, um Vinicius Borba Garcia, herói de *Um tiro no escuro*, com elementos da biografia do autor articulada à participação política de seu tempo, em particular na Legalidade de 1961. Josué Guimarães, nos episódios em defesa de Jango, a mando de Brizola, no Rio de Janeiro, montara estações de rádio móveis e clandestinas para monitorar os movimentos dos militares. Sua atuação real como militante se atualiza em mais esse movimento, no qual a história individual está ligada aos fatos históricos de seu tempo, à contestação contra os excessos do poder e às projeções de luta por uma utopia igualitária. O Camilo Mortágua publicado, confirmado pelo autor, nada tem de Josué, talvez apenas seu desencanto. Uma autobiografia pode ser também uma ideia desconsiderada quando o “eu” se descobre intraduzível, ao mesmo para determinados efeitos, em uma fase da existência em que talvez pense saber menos de si do que já imaginara, ou, se sabe, a própria biografia se desmerece como conteúdo, já que, no julgamento do autor, talvez seja, no que Saramago afirma, “anódina” e pouco labiríntica. É que ocorreu a Josué Guimarães, nos primeiros planos do romance *Camilo Mortágua*. É o que as rasuras parecem referir, já que delas o autor emerge, mesmo que seja a seu silêncio.

Figura 2 - Camilo Mortágua/Um tiro no escuro



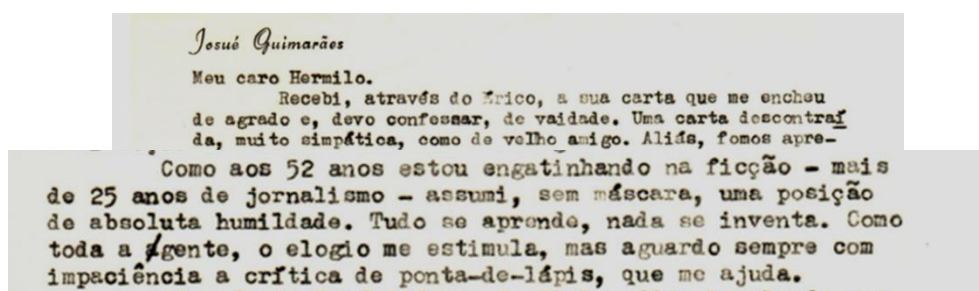
Fonte: ALJOG/UPF.

Nesse sentido, falar sobre si é deixado de lado, apesar de toda a obra do autor ter vínculo com sua história pessoal. Em um acervo literário, as lacunas desse vínculo

constantemente são relidas na constituição de um novo começo às coisas, aproximando a etimologia de arquivo, como “começo, origem, primeiro lugar”, à multiplicidade de leituras permitidas por cada item acondicionado. Novas facetas de um autor surgem a cada movimento do pesquisador, no que se pode chamar, a cada faceta, de um traço novo si na *persona* do autor, qual seja, o **“Eu” que se constitui discursivamente na leitura dos itens de um acervo, e que “passa a ser”, pelo arquivo (o começo), em função do que se lê, das relações que se estabelecem pela interpretação de documentos, instauradores de outros traços, em transversalidade e sempre móveis, da(s) subjetividade(s) do autor.** Esse “eu” pela leitura do outro se revela nas rasuras, nas correspondências, textos que não teriam autor, apenas signatários em outra ordem teórica. Escrevendo a Hermilo Borba Filho, Josué Guimarães, em 1973, demonstra sobre escrever literatura tardiamente:

Como aos 52 anos estou engatinhando na ficção – mais de 25 anos de jornalismo – assumi sem máscara uma posição de absoluta humildade. Tudo se aprende, nada se inventa. Como toda gente, o elogio me estimula, mas aguardo sempre com impaciência, a crítica de ponto do lápis, que me ajuda.

Figura 3. Aos 52 anos...



Fonte: ALJOG/UPF.

A expressão “sem máscara” refere a *persona* que se (re)cria em um acervo e que ao mesmo tempo constitui a quem lê a condição de um (re)construtor de subjetividades. Ler a intimidade das produções de um eu pode mostrar outro escritor, aquele que surge de um sujeito que se representa a partir de sua primeira leitura, de suas rasuras, alguém que se (re)constrói nas redes de textualidades que transversam em um acervo. Dessas redes, talvez surja alguém que embora discursivo, pode ser ainda mais frágil e mais humano. E esse eu apenas pode ser por engenho de um leitor. Talvez ele possa dizer quem realmente é o escritor, resposta à pergunta de Kafka a seu amor.

Josué Guimarães, oneself and persona(s) in the ALJOG/UPF

Abstract

The paper discusses the author's conception through different theoretical bases, in comparison, starting from the considerations of Barthes (2012), associated with the subsequent studies of Foucault (2001), Chartier (2014) and Willemart (2009). Observing the need for a new demand on authorship from the investigations carried out in literary archive, with the basis of genetic theories, the study, having as locus the ALJOG/UPF, proposes the constitution of a new entity, called persona, originated and renewed in the works with items that constitute the archive of an author.

Keywords: Josué Guimarães. Literary archive. Persona. Oneself.

Referências

- BALINT, Benjamin. **O último processo de Kafka**. Porto Alegre: Arquipelago, 2021.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: EdFScar, 2014.
- FENOGLIO, Irène. Escrever é sempre incerto. **Manuscrita**, São Paulo, n. 11, p. 211-221, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- GUIMARÃES, Josué. **As muralhas de Jericó**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- GUIMARÃES, Josué. **Camilo Mortágua**. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Questões de crítica genética. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Um livro de memórias – O romancista Josué Guimarães se apresenta. In: GUIMARÃES, Josué. **As muralhas de Jericó**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. O empreendimento autobiográfico. Josué Guimarães e Erico Verissimo. In: ZILBERMAN, Regina *et al.* **As pedras e o arco**. Fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: EdUFMG, 2004.
- RETTENMAIER, Miguel. Tempo de ausência: a falta de Josué Guimarães, a atualidade de sua obra. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 19/04/2016. Caderno de Sábado.
- SARAMAGO, José. O autor como narrador. **LER**, Livros & Leitores, nº 38, 1997.
- SEYMOUR, Laura. **An Analysis of Roland Barthes's "The Death of the Author"**. Londres: Macat, 2017.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.