

JOSUÉ GUIMARÃES E A TEATRALIDADE ¹

Maria da Glória Bordini

UFRGS

Resumo: O artigo discute as formas do texto teatral, sua especificidade enquanto gênero e seu percurso histórico, a fim de estabelecer as características da única peça escrita pelo romancista Josué Guimarães. Analisando-a segundo a *Poética* de Aristóteles, descreve sua estrutura dramática, evoca seus prototextos, a ambiência de sua produção durante a ditadura militar brasileira e a aproxima da comédia de erros e do melodrama, evidenciando uma visão marcadamente masculina das relações amorosas.

Palavras-chave: Josué Guimarães; obra teatral; opções de dramaturgia; melodrama.

Abstract: The article discusses the forms of the theatrical text, its specificity as genre and its historical progress, in order to establish the characteristics of the only play written by the novelist Josué Guimarães. Analysing its text according to Aristotle's *Poetics*, it describes its dramatic structure, evokes its prototexts, the ambience of its production during the Brazilian military dictatorship, and approximates it to the comedy of errors and the melodrama, forecasting a marked masculine vision of love relationships.

Keywords: Josué Guimarães; theatrical work; dramaturgical options; melodrama.

¹ Josué Marques Guimarães nasceu em São Jerônimo, RS, em 7 de janeiro de 1921. No Ginásio Cruzeiro do Sul já atuava no jornal escolar e inventava peças teatrais. Em 1939, mudou-se para o Rio de Janeiro onde iniciou uma longa e produtiva carreira de jornalista. Em 1951, foi eleito vereador em Porto Alegre, pelo PTB. Trabalhou em diversos jornais nacionais e sul-rio-grandenses, criou várias folhas satíricas, dirigiu a Agência Nacional sob João Goulart e esteve na China e na União Soviética em 1961. Durante a ditadura militar esteve na clandestinidade, mas, livre de acusações, voltou a ativa. Dedicou-se tarde à literatura, estreando com *Os Ladrões* (contos) em 1970. Sua obra maior é a trilogia inacabada *A Ferro e Fogo*, de que lançou dois volumes (1972 e 1975). Espírito politicamente rebelde, de humor seguidamente sarcástico, Josué Guimarães foi um dos fundadores das Jornadas de Literatura de Passo Fundo, sempre apoiando o evento e sua organizadora, Tânia Rösing. Faleceu de câncer em 23 de março de 1986. Este artigo o homenageia, aos 30 anos de sua morte.

O teatro como gênero de arte tem uma dupla modulação. Por um lado, insere-se no âmbito da narrativa. Possui história, enredo, personagens, tempo e espaço. Diferencia-se, entretanto, no que se refere à dimensão da narração. Numa narrativa, há a voz do narrador – interno ou externo à história narrada – e seu ponto de vista (ou vários narradores e diversos pontos de vista). A obra teatral dificilmente apresenta um narrador – no máximo uma voz em off – e, embora exista um processo narrativo, o ponto de vista que conforma a representação pertence a uma entidade exterior ao palco em que a peça se expõe fisicamente ao público. Trata-se do encenador, que concebe a marcação dos lugares para os atores, a posição do mobiliário e acessórios, e a movimentação da cena, assim como dirige o iluminador, o sonoplasta e o figurinista com a finalidade de produzir efeitos plásticos sobre os espectadores. É evidente que quem escreve o texto a ser encenado determina, conforme seus desígnios estéticos e ideológicos, esses mesmos aspectos, atuando como um narrador de romance ou conto, mas nada garante que as indicações postas nas rubricas serão obedecidas ao encenar-se a peça.

O fascínio do teatro está radicado na encenação ou, como insistem todos os especialistas no gênero, teatro é espetáculo, é o que o público vê, ouve e sente em cada apresentação do texto dramático transformado em coisa concreta. Mesmo a encenação, pensada e planejada pelo diretor teatral, é sempre única, porque as ações humanas dos atores, temporal e espacialmente situadas numa exibição que ocorre no aqui e agora, nunca são iguais e nem são percebidas da mesma forma. É sua irrepetibilidade que torna o teatro, mesmo mantendo uma peça por anos e anos, uma arte aurática (para usar o conceito de Walter Benjamin em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, cf. 1983, p.10). Quando gravada, tornando-se repetível, oferecerá ao público uma encenação congelada, limitando interpretações e pontos de vista que em cena poderiam se modificar com um gesto do corpo, uma respiração, a contração de um músculo da face, uma entonação diversa.

Os dramaturgos procuram conduzir as encenações, ao compor os textos dramáticos conferindo a seus enredos e personagens qualidades que impeçam a modificação do sentido que visam. Todavia, mesmo assim não podem, como qualquer escritor de narrativas bem sabe, controlar as reações dos leitores ou dos espectadores. Por mais que determinem as ações e o caráter de suas criaturas, por mais que descrevam

cenários e ordenem o tempo narrativo de certa forma, há porosidades no texto onde os receptores – e certamente o encenador – introduzem suas próprias determinações, enriquecendo os sentidos possíveis. Como afirma Wolfgang Iser, embora o escritor componha seu texto visando produzir certos efeitos sobre seus leitores, há uma dose de indeterminação em qualquer narrativa, lacunas a serem preenchidas a cada leitura (cf. 1979, p.89-90).

Os princípios ainda hoje vigentes na dramaturgia foram estabelecidos na Antiguidade, por Aristóteles (cf. 1966). O filósofo definiu, em sua *Poética*, o drama como imitação de ações e agentes por meio de atores, diferenciou os gêneros da tragédia e da comédia, bem como descreveu a sua estrutura. Para ele, a tragédia – e por extensão, o drama – é imitação de uma ação una, em que as partes se interligam por necessidade lógica (uma coisa acontece por causa de outra) e verossimilhança (os acontecimentos imitam as coisas como são, como parecem ser ou como poderiam ser). Note-se que a ação dramática une causalidade com probabilidade, dando conta de elementos paradoxais ou maravilhosos, não encontráveis na realidade, mas admitidos pela opinião geral porque manifestam uma lógica própria.

A estrutura do drama trágico (Aristóteles praticamente não discute a comédia) apresenta um nó, quando o herói dá o passo para o infortúnio, e um desenlace, em que as conseqüências deste culminam com um evento catastrófico. O conjunto das ações é movido por peripécias, em que o rumo da ação se inverte inesperadamente, e reconhecimentos, em que os agentes conhecem sua identidade e se conscientizam do que lhes ocorreu.

A diferença entre tragédia e comédia não parece, entretanto, residir na estruturação das obras, mas nas qualidades dos agentes e no efeito causado pela ação. O herói trágico é alguém de caráter melhor do que o comum, que sofre um destino funesto por um erro de julgamento (*hamartia*), enquanto o herói cômico é em geral pior ou igual ao indivíduo ordinário, tendo seu destino risível impelido por um defeito inócuo. O efeito trágico, que ele denomina de *catarse*, purificação das paixões, é determinado pela conjunção de ações e caracteres e suscita o terror e a piedade no espectador, enquanto o cômico, provoca o riso.

O drama, portanto, requer ação encenada e coerente, certas qualidades de caráter nas personagens, e efeitos produzidos pela cena sobre a platéia. Nisso diverge da narrativa, que se alicerça somente na narração verbal, embora esta também suscite efeitos. Como sua extensão não sofre as restrições de uma encenação em um lugar físico, com um público assistente, que ali ficará apenas por algumas horas, não possui limite de tempo e pode articular inúmeras sequências de ações e agentes, sendo menos concisa.

Os ensinamentos de Aristóteles venceram os séculos, sendo pouco a pouco interpretados conforme o gosto da época. Na Idade Média, perderam-se, e outras formas dramáticas surgiram, baseadas principalmente no improviso, causando a fragmentação da unidade da ação e despreocupando-se com o tempo e o lugar. Dominaram os dramas alegóricos, figurando noções teológicas, e os bíblicos, em que os episódios do Natal, ou da Paixão, constituíam cenas separadas em tablados, confiados a guildas desta ou daquela profissão, de modo que não se fazia necessária a coerência entre cada tablado ou cena. Na Renascença, redescobriram-se Aristóteles e as unidades de ação, tempo e lugar. Todavia, com o Cristianismo e a revelação da redenção, a noção de destino inexorável dos antigos foi sendo substituída pela vontade e o livre arbítrio, ocasionando outra espécie de tragicidade, fundamentada no poder absoluto do monarca, até esta desaparecer na Idade Moderna (veja-se a respeito STEINER, 1996). Pode-se dizer que, depois do Romantismo, foi-se a tragédia e começou a constituir-se o que hoje se conhece por drama burguês, caracterizado pela conciliação dos conflitos. A comédia, cuja estrutura já era mais frouxa na Antiguidade, incorporou os traços improvisados da comicidade medieval, mas também se defrontou com a obra de Dante, que não era risível, mas séria, e modificou-se em termos de efeitos, não causando apenas riso. Situações absurdas nem sempre foram orientadas para o ridículo, obrigando à reflexão e eventualmente à melancolia, como acontece nas hoje chamadas comédias sérias.

Os gêneros, desde início, se misturaram, suas fronteiras borraram-se, e combinações como a tragicomédia apareceram tanto entre os antigos como entre os modernos. Uma variação da mescla de elementos trágicos e cômicos deu-se depois da Revolução Francesa, sob o nome de melodrama, que empregava meios artificiosos para despertar emoções fortes nas platéias, o que o tornou extremamente popular. O exagero de maquinaria e a exasperação desproporcional do sentimento o marcaram como arte

vulgar, sendo contestado pelo teatro realista, no século XIX, que advogava uma fidelidade às “coisas como são”, rejeitando o artificialismo de cenários e gestualidade. Daí por diante, no século XX, o teatro lutou por desvencilhar-se da tradição clássica, da rigidez de contornos genéricos, assumindo uma multiplicidade de formas, do teatro simbolista de Yeats ao épico de Brecht, do teatro puro de Artaud ao existencialista de Sartre, do teatro do absurdo de Beckett ao expressionista de Kayser, do teatro futurista de Marinetti ao surrealista de Cocteau, do teatro proletário de Piscator, ao teatro de energias de Lyotard e, atualmente, ao pós-dramático, em que a ação perde sua carga de conflito para diluir-se na configuração poética da cena (cf. CARLSON, 1997, p. 295-517).

Diante de um panorama tão diversificado, em que as opções dramáticas, durante o século XX – e agora as pós-dramáticas –, se desdobram aparentemente ao infinito, as decisões sobre como escrever uma peça representa uma tarefa das mais difíceis. O desafio está em escolher o estilo de dramaturgia a ser adotado, uma vez que todas as modalidades do drama coexistem e encontram seu espectador específico. Foi com o que se defrontou Josué Guimarães, ao ingressar no campo do drama, em 1983, ele que já se distinguira não só como jornalista politicamente atuante quanto como ficcionista na área da narrativa curta e longa. Sua temática, como ele mesmo afirma, era “sul-americana: o subdesenvolvimento, a miséria, o caldeamento de raças, a insegurança política e social, o caudilhismo, a passividade diante do destino, a ignorância, a doença, a crença de que ninguém muda nada” (GUIMARÃES, 1988, p.7). Seu forte era o romance, como provava com a trilogia inacabada *A ferro e fogo: tempo de solidão* (1972), *A ferro e fogo: tempo de guerra* (1975), com *Os tambores silenciosos* (1977) e principalmente com *Camilo Mortágua* (1980). Não se esperaria dele um texto dramático, embora, lá por 1934, ginasião no Colégio Cruzeiro do Sul, ele escrevesse as peças levadas à cena em cada final de ano (cf. GUIMARÃES, 1988, p.10).

Três anos depois da publicação de sua obra-prima, Josué Guimarães lança, pela editora L&PM, um texto dramático, intitulado *Um corpo estranho entre nós dois*. Pondo em cena apenas dois personagens, Arnaldo e César, ele constrói uma trama que a um tempo evoca a tragicomédia, com suas dores e risos, e o drama sentimental, aquele dos amores frustrados, mobilizando as emoções do espectador pelo subtexto satírico que se vislumbra sob os diálogos de dois homens apaixonados por uma mesma mulher.

A peça se divide em três atos, com três personagens. Arnaldo, casado com Débora, que só aparece em fotos, e César, amante desta. Na apresentação das personagens há a solicitação do dramaturgo de que as fotos sejam de preferência de uma artista de fama nacional. O autor especifica também o cenário: no primeiro ato, sala de estar de César, duas poltronas, carrinho-bar, lâmpada de pé, com um pôster de Débora ao fundo, de rosto colado ao de César, ambos sorridentes. No segundo, sala de jogos de Arnaldo, mesa de bilhar, lâmpada forte sobre ela, um bar fixo, cadeiras. À direita, ao fundo, pôster de Débora com Arnaldo, também de rostos colados e sorridentes. No terceiro, sala de estar de César, sem o pôster.

De início, para quem lê a peça, o elenco sugere um triângulo amoroso, e o cenário, que o marido é propenso a jogos de taberna e o amante à bebida e que ambos pertencem a uma classe média bem sucedida, indicada por sala de estar, sala de jogos e a presença de bares domésticos. Sobre Débora, a exigência de que as fotos sejam de uma artista afamada e a pose de rosto colado e sorridente criam a expectativa de beleza, de amorosidade, mas também de ausência, de enigma, pois a personagem é indicada apenas por um pôster.

No primeiro ato, de início há uma visita relutante entre amigos antigos, separados por uma mulher. Fica-se sabendo que a mulher deixou o marido e o amigo alega que a causa foi o tratamento inábil deste quanto ao sexo conjugal. Esse é o momento do nó: tudo o que acontece antes do passo para a desventura. Arnaldo não teria decifrado a Esfinge e ela se fora. A partir dessa afirmação, começa o desenlace. A primeira peripécia, com um reconhecimento parcial, é a revelação dos jogos sexuais que conquistaram Débora, para estranheza de Arnaldo, para quem a mulher estava satisfeita com ele. Uma segunda peripécia, insinuada, é a tentativa de César de demonstrar um dos jogos na coluna de Arnaldo, que se esquivava. Uma terceira peripécia é o chamado de César por Débora, depois que o amigo sai, cuja conseqüência é interrompida. Ela estaria no quarto, com enxaqueca e não responde.

No segundo ato, a situação estável de César e Débora muda de rumo, numa nova peripécia, pois a bela e ardente mulher retorna para o marido. César lhe invade a casa, para tomar satisfações, mas é desarmado pelos agradecimentos de Arnaldo por ter-lhe

contado as preferências sexuais de sua mulher, que ele aperfeiçoou, assegurando maior prazer de parte dela. César aceita a derrota, entristecido, em outro reconhecimento parcial, pois é a ele que o amigo deve sua felicidade reconquistada. Outra peripécia, apenas esboçada, é a tentativa de Arnaldo de consolar César afagando-lhe os cabelos, que ele recusa. E uma terceira, incompleta, acontece quando Arnaldo abre a porta para Débora, após César sair, pois também aí não se sabe se ela está de volta ou é engano.

No terceiro ato, a situação se inverte: é Arnaldo que atende enraivecido a convite de César para um uísque, pois está arrasado pelo novo abandono de Débora, que ele julga ter retornado ao amigo. A animosidade dele por César recrudesce e também seu desconsolo, por sentir-se traído mais uma vez. Outra peripécia ocorre quando César convence o amigo de que a culpa não é de nenhum deles: Débora fugiu com um colega de juventude de ambos. Os dois reconhecem que só lhes resta a amizade mútua “de pedra e cal”. Esse é o momento da catástrofe e do reconhecimento pleno, pois Débora está perdida para os dois. Mas o desenlace é paradoxal, pois César convence Arnaldo a acomodar-se na casa que já fora dos dois, antes do casamento, aconchegando-o num antigo robe e pantufas, e ligando a televisão. O paradoxo é a convivência homossexual das duas personagens e a paixão que ambas confessam pela enigmática Débora, que nunca aparece.

O enredo da peça é urdido para desorientar o espectador quanto à situação emocional de dois homens em relação a uma mulher que desestrutura uma velha amizade, conquistando ora um, ora outro. Cada cena encerra discussões de alta voltagem, que aumentam de intensidade à medida que a ação progride. Por outro lado, há uma ênfase excessiva nos meios de despertar o desejo na mulher: é só o que se sabe sobre a paixão e a convivência amorosa dos dois pares. Os modos de sedução, triviais em si mesmos (por exemplo, as rosas presenteadas, o banho em conjunto), sendo discutidos como se os rivais estivessem na mesa de um bar, soam um tanto cômicos, pelo resultado exasperado que obtêm. Josué se atém ao clichê de que amor, no universo masculino, resume-se a sexo prazeroso.

Ao longo do desenvolvimento da história, dois temas são salientados e unificam os eventos representados. O mais evidente é a amizade masculina, a solidariedade que se

constrói desde cedo entre grupos de jovens com vivências em comum, e que sobrevive a quaisquer intempéries, mesmo as amorosas. A amizade entre César e Arnaldo é abalada pela atração irresistível que os dois sentem por Débora. Cada um age com tamanha sinceridade que o rival aceita ter sido abandonado por ela em favor do outro, embora dúvidas envenenem a relação que vinham mantendo há tantos anos. No final, a amizade vence, mas adquire nuances inesperadas de amor, que vinham sendo anunciadas nos dois primeiros atos com contatos físicos que poderiam ser apenas brincadeiras, mas davam entender algo mais.

O outro tema é a mulher-esfinge, impossível de ser decifrada, posta à distância duplamente, por sua ausência permanente em cada cena, e por sua presença artificial, sob forma de pôster, nas duas primeiras. Mesmo em efígie, ela fascina não só os dois amantes, mas o próprio público, a quem é negada a compreensão de seus atos tanto quanto às personagens. Sua sedução é feita acima de tudo pela beleza e por um poder inexplicável de levar seus homens à insensatez, à traição e ao confronto, poder que ela chama de amor, um sentimento que não se fixa, é inconstante e pouco durável. Débora² preside a vida dos dois amigos como uma espécie de deidade a quem se deve venerar, mas que está além do alcance ou do domínio masculino. Também aqui Josué joga com o clichê do eterno feminino, incompreensível. A introdução da mulher-esfinge na peça acaba por causar sua inverossimilhança, pois dois amigos gays não se apaixonariam perdidamente por ela, salvo se estivessem inseguros de sua própria condição.

É lidando com o elemento inverossímil que Josué cria uma personagem feminina forte como usualmente são as mulheres de seus romances. Sua ausência em cena permite que se desvelem as debilidades no universo masculino, suas ambivalências, sua capacidade de trair sem remorsos em face de uma paixão súbita, seu apego à fisicalidade do sexo, a inaptidão de suportar a humilhação do abandono. Por outro lado, evidencia a solidariedade inter pares, a superação viril de desentendimentos, a objetividade na aceitação do inevitável. Para o dramaturgo, o artifício de negar a presença física do móvel

² O nome tem origem hebraica. Designa uma juíza que unificou as tribos israelitas levando-as à vitória contra os cananeus (Jz 4,5). Foi adotado pelos puritanos ingleses e tornou-se comum no século XVII. Josué Guimarães, cujo pai fora pastor leigo da Igreja Episcopal Brasileira, deve tê-lo escolhido por essa conotação de mulher forte.

do conflito dramático é o maior trunfo na armação do clima de suspense que prende o espectador ao fio da intriga até o fim do espetáculo.

Em contrapartida, pouco se conhece sobre a identidade, não só de Débora – que afinal não tem voz própria –, mas dos dois amigos. Além da recordação de seus anos de juventude em bares sórdidos, bebendo e jogando sinuca, só a ambientação das salas em que estão dá indícios de uma vida adulta de homens despreocupados com problemas financeiros, pois confessam a participação em festas, Débora pode comprar à vontade, os bares estão abastecidos de uísque. O único indício identitário é o laço amoroso que une os dois presumíveis amigos, o qual se manifesta às claras apenas no final. Mas não se pode supor que esse seja um drama de aprofundamento de conflitos de gênero. Pela constância dos movimentos de conciliação a cada confronto entre as duas personagens, não ultrapassa os limites da comédia sentimental.

Em *Riscos e manuscritos*, Miguel Rettenmaier (2012), analisando os prototextos da peça, encontra uma vinculação dos esboços dessa peça com o ambiente opressivo do regime militar. No ALJOG – Acervo Literário de Josué Guimarães, sob guarda da Universidade de Passo Fundo, RS e coordenado pelo pesquisador, há uma planta baixa do palco esboçada pelo autor (ALJOG 04a001: 22), mostrando a dinâmica da peça por padrões triangulares de marcação. No primeiro triângulo, aparecem duas poltronas, com o retrato de Débora no meio, Arnaldo à esquerda e Cesar à direita e uma mesa retangular iluminada por um spot. O segundo triângulo, também iluminado por um spot, mostra o retrato ao fundo, um sofá longo e o lugar de Cesar à esquerda, Arnaldo no sofá e um telefone sobre a mesinha à frente do móvel. No terceiro triângulo, com a mesma iluminação, mas mais recuado, há o retrato ao meio, Cesar na poltrona à esquerda e Arnaldo na da direita, com uma mesinha de centro circular. (v. reprodução fotográfica em RETTENMAIER, 2012: 18). (Note-se que essa disposição foi respeitada na versão final, talvez sem tanto realce alternado às cenas pelos focos de iluminação, não mencionados nas rubricas.)

Em outro esboço, desta vez textual (ALJOG 04a001: p.21), os dois homens são caracterizados. Arnaldo é prefeito da Arena, tem 48 anos, casado com Débora há 10 anos. Débora teria 30 anos. Advogado, ex-consultor de uma grande empreiteira, ex-UDN,

mora perto de César. Faltam meses para terminar seu mandato. Cesar é deputado do MDB na Assembléia Legislativa, líder de bancada, 40 anos, solteiro, confrontador, ex-PTB. Está em campanha eleitoral para deputado federal (cf. reprodução fotográfica em RETTENMAIER, 2012: 16).

Miguel Rettenmaier salienta que o escritor renunciou, por razões de intenção criativa, às implicações políticas da caracterização prototextual das duas personagens, possivelmente porque o conflito sexual já seria forte o suficiente sobre uma plateia que não aceitaria facilmente o desenlace da peça. Diz o crítico:

Mais do que componentes de um triângulo amoroso, César e Arnaldo são forças políticas cujas contendas se superam pela reconciliação, as diferenças se amenizam pelo ajuste. E o que representa a oposição e o encontro emotivo surpreendente se entrelaça com o que poderia ser (sem ter sido, já que a ideia fora abortada pelo autor) um acordo inusitado. [...] A questão é que Josué não levou adiante o projeto de atribuir uma vida política às personagens (18 e 19).

Levando em conta que, durante o regime de exceção não era viável a crítica aberta às instituições sociais prezadas pela burguesia que sustentara o golpe, de fato só a relação ambígua que se estabelece ao final entre os dois homens seria uma postura de resistência, digna da figura engajada que era Josué. O teatro de então era amordaçado com frequência pela censura oficial, de modo que contestações requeriam sutileza. O indício político restante dos prototextos no texto final seria o retrato de Débora, encimando as confidências ora de seu marido, ora de seu amante, sem que a personagem aparecesse fisicamente em cena, atuando como uma testemunha muda das traições amorosas dos dois, sem oportunidade para fazer ouvir a sua versão dos acontecimentos. Alegoricamente, seu silenciamento representaria a limitação da liberdade de opinião que sufocava o país.

O texto em sua forma final desiste da dimensão política para destacar a crítica de costumes, outro aspecto relevante da produção ficcional de Josué. Em seus romances, a denúncia de deslealdades sociais, de traições conjugais, de negociações espúrias em questões emocionais não é rara. Atestam-no obras como *Dona Anja* ou *Os Tambores Silenciosos* ou *Camilo Mortágua*. Josué compõe seu drama dando privilégio à tragicomédia, com sua característica mistura de elementos trágicos e cômicos. Os sofrimentos de Arnaldo e César são compensados por falas humorísticas como as que se

referem às formas de excitar Débora, ou as metáforas sobre a necessidade de superarem suas frustrações “deitando a carga ao mar”. As rápidas irrupções de ira e consolo também acabam por atenuar qualquer possibilidade de tragicidade. Como é típico de Josué, um toque de sátira se imiscui no conflito do amor perdido e achado, tema frequente da comédia de erros, desconstruído pela falta de convicção das paixões dos personagens, que se esvaem facilmente. A dramaticidade é preservada pelo inesperado do desfecho, embora o autor não se furte de conduzir o espectador a desvendá-lo, como o próprio título antecipa.

TRABALHOS CITADOS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.3-28.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*. São Paulo: EdUNESP, 1997.
- GUIMARÃES, Josué. Entrevista. In: RIO GRANDE DO SUL. Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural. Instituto Estadual do Livro. *Josué Guimarães*. Porto Alegre: IEL, 1988. (Autores Gaúchos, 15)
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor*. Org. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- RETTENMAIER, Miguel. Riscos e manuscritos: um corpo estranho entre nós dois e “O elefante de jade” de Josué Guimarães. *Manuscrita*, n.22, 2012. In: revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/11501049. Acesso em 4 de janeiro de 2016.
- STEINER, George. *The death of tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Maria da Glória Bordini (Doutor em Letras/Teoria da Literatura pela PUCRS), é professora colaboradora convidada do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, onde atua na área de Literaturas Lusófonas. Foi professora titular de Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, onde coordenou o hoje extinto Centro de Memória Literária, que abrangia dez acervos de escritores, inclusive o de Josué Guimarães. Tem vários livros e artigos publicados, na sua maioria sobre Erico Verissimo, sua especialidade. É uma das editoras de *Brasil/Brazil*.

Artigo recebido em 23/11/2016. Aprovado em 25/11/2016.