



PPGL
Programa de Pós-Graduação
em Letras

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Campus I – Rodovia BR 285, Km 292

Bairro São José – Passo Fundo, RS

CEP: 99.052-900

E-mail: ppgletras@upf.br

Web: www.ppgl.upf.br

Fone: (54) 3316-8341

Luana Maria Andretta

**O CRIADOR E A CRIATURA: MOVIMENTOS ESCRITURAIS
NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS DO ROMANCE
DONA ANJA, DE JOSUÉ GUIMARÃES**

Passo Fundo, Novembro de 2019

Luana Maria Andretta

**O CRIADOR E A CRIATURA: MOVIMENTOS
ESCRITURAIS NA CONSTRUÇÃO DAS
PERSONAGENS DO ROMANCE *DONA ANJA*, DE
JOSUÉ GUIMARÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção de grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Professor Doutor Miguel Rettenmaier.

Passo Fundo

2019

CIP – Catalogação na Publicação

- A561c Andretta, Luana Maria
O criador e a criatura: movimentos escriturais na construção das personagens do romance *Dona Anja*, de Josué Guimarães / Luana Maria Andretta. – 2019.
141 f. : il. ; 30 cm.
- Orientador: Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2019.
1. Guimarães, Josué, 1921-1986 - *Dona Anja*. 2. Análise do discurso literário. 3. Personagens literários. I. Rettenmaier, Miguel, orientador. II. Título.
- CDU: 869.0(816.5).09

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à força que rege o universo – seja ela física ou divina – pela motivação concedida a mim durante os momentos mais difíceis destes quase dois anos de Pós-Graduação, bem como na produção desta Dissertação.

Agradeço à minha família, especialmente minha mãe, amigos e meu namorado pelo apoio e paciência que tiveram comigo ao longo destes meses de estudo e, muitas vezes, ausência. Lembrança especial às professoras Thais Tormen da Silva e Lionira Komosinski, pelo modelo de profissional das Letras e de ser humano.

Agradeço aos meus professores, pelo suporte e incentivo no desenvolvimento de trabalhos acadêmicos. Um agradecimento especial a Miguel Rettenmaier, orientador deste trabalho, pela determinação e coragem de trilhar comigo os caminhos e descaminhos da criação literária.

Agradeço, imensamente, à família de Josué Guimarães, seus herdeiros, na pessoa de Adriana Guimarães, pois é pela confiança deles na salvaguarda do espólio de Josué que esta pesquisa se concretizou.

Agradeço, por fim, à FUPF pela bolsa concedida, sem a qual não seria possível desenvolver esta dissertação.

*A poesia imortaliza tudo o que há de melhor e
de mais belo no mundo.*

Mary Shelley

RESUMO

Esta pesquisa, com base nos estudos da gênese e da personagem, versa sobre o processo criativo desenvolvido pelo escritor gaúcho Josué Guimarães na construção das personagens do romance *Dona Anja*, publicado em 1978. Para tanto, o objetivo que guia nossas análises é investigar os movimentos escriturais na construção das personagens do romance citado, em um dossiê selecionado, enquanto possibilidade de ampliação ou ressignificação de perfis e funções sócio-históricas, da figura feminina, e político-ideológicas, da figura masculina, e enquanto meio de levantar suposições sobre a forma de composição de personagens do referido autor. Utilizamos de um esboço prototextual sobre as características físicas e psicológicas das personagens do livro, bem como a primeira edição publicada da obra, ambos documentos resguardados no Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF). Dessa maneira, nosso estudo estabelece um movimento comparativo entre os dois elementos do dossiê para identificar movimentos escriturais – entendidos como variantes, diferenças de uma versão do texto para outra. Possuindo viés qualitativo de abordagem, a pesquisa, quanto aos procedimentos técnicos, é bibliográfica, ao fazer o levantamento da teoria em livros e artigos da área; e documental, ao tratar um material não sistematizado antes. Dessa forma, no primeiro capítulo teórico, cujas principais bússolas sobre crítica genética são Hay (2007), Pino e Zular (2009) e Biasi (2010), são exploradas as noções genéticas essenciais para o trato com manuscritos e o trabalho em um acervo literário, o léxico específico dessa ciência, seu objeto de análise e as instâncias em que estão situados o escritor e o geneticista. No segundo capítulo teórico, baseado, principalmente, nas contribuições sobre personagem de Rosenfeld e Cândido (1976), Brait (2017) e Reis (2018), traçamos uma breve visada diacrônica sobre a personagem e tratamos dos recursos de composição do ente fictício com olhar contemporâneo. O capítulo de análise traz com maior detalhamento os procedimentos metodológicos, a vida e obra do autor analisado, o Acervo Literário Josué Guimarães, breves apontamentos sobre a ditadura civil-militar brasileira e um resumo sobre o romance explorado. Além disso, é neste capítulo que encontramos a investigação dos movimentos escriturais na composição das personagens de Josué Guimarães, as quais passaremos a chamar josuesianas. Por fim, nas considerações finais, pudemos concluir que os movimentos escriturais identificados nas personagens mulheres de *Dona Anja* indicam que as personagens femininas possuem funções sócio-históricas pertencentes a uma sociedade patriarcal conservadora e machista, na qual o papel delas é servir aos homens enquanto objetos sexuais, sem papel político ou força de discurso. O apagamento biográfico evidenciado nessas personagens aponta para um gesto de tipificação da narrativa que não só se relaciona com as funções sociais exteriores à obra, como mantém estreita ligação com a coerência interna do romance. Com as personagens masculinas, as descontinuidades são menos severas, mas a tipificação permanece. Josué entende que suas personagens, em *Dona Anja*, são massas verbais e, portanto, as manipula conforme a composição da narrativa, mas, em um gesto redacional pessoal, concebe a elas, no prototexto, um sopro de vida: as breves biografias.

Palavras-chave: Estudos da gênese, Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF), *Dona Anja*, personagens, movimentos escriturais.

ABSTRACT

This research, based on the studies of genesis and character, deals with the creative process developed by the gaucho writer Josué Guimarães in the characters' construction of the novel *Dona Anja*, published in 1978. Therefore, the objective that guides our analyzes is to investigate the movements in the characters' construction in the cited novel, in a selected dossier, as a broadening or new meaning's possibility about social-historical profiles and functions of the female figure, and political-ideological, the male figure, and as a means of raising assumptions about the form of character composition of that author. We use a prototext sketch on the characters' physical and psychological characteristics in the book, as well as the first published edition, both documents are from the collection of the Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF). Thus, our study establishes a comparative movement between the two elements of the dossier to identify scriptural movements - understood as variants, differences from one version of the text to another. Having a qualitative approach bias, the research, regarding the technical procedures, is bibliographic, when making the theory survey in books and articles in the area, and documentary, when dealing with a material not systematized before. In this way, in the first theoretical chapter, whose main compasses on genetic criticism are Hay (2007), Pino and Zular (2009) and Biasi (2010), the essential genetic notions for dealing with manuscripts and work in a literary collection are explored, the specific lexicon of this science, its analysis' object and the instances in which the writer and geneticist are situated. In the second theoretical chapter, based mainly on the contributions to character of Rosenfeld and Candido (1976), Brait (2017) and Reis (2018), we draw a brief diachronic view of the character and deal with the composition resources of the fictional entity with a contemporary look. The analysis' chapter brings in more detail the methodological procedures, the life and work of the author analyzed, the Acervo Literário Josué Guimarães, brief notes on the Brazilian civil-military dictatorship and a summary of the novel explored. Moreover, it is in this chapter that we find the investigation of scriptural movements in the composition of the Josué Guimarães' characters, which we will call *josuesiana* in Portuguese. Finally, in the final considerations, we can conclude that the scriptural movements identified in *Dona Anja's* female characters resume the analysis, indicating that the female characters have socio-historical functions belonging to a conservative and patriarchal society, in which their role is serve men as sexual objects, without political role or speech force. The biographical erasure evidenced in these characters points to a typified narrative that not only relates to the social functions outside the work, but also maintains a close connection with the internal coherence of the novel. With male characters, discontinuities are less severe, but the type characters remain. Josué understands that his characters, in *Dona Anja*, are verbal masses and, therefore, manipulates them according to the narrative's composition, but, in a personal writing gesture, conceives them, in the prototext, a breath of life: the brief biographies.

Keywords: Genesis studies; Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG / UPF), *Dona Anja*, characters, scriptural movements.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – RASURA DE SUBSTITUIÇÃO	22
FIGURA 2 – DETALHE MAPA DA CIDADE DE ABARAMA.....	27
FIGURA 3 – FASES GENÉTICAS	31
FIGURA 4 – ESBOÇO <i>O SAL DA TERRA</i>	32
FIGURA 5 – PRIMEIRA VERSÃO MANUSCRITA DO ROMANCE <i>DONA ANJA</i>	32
FIGURA 6 – RODA DE ESCRITURA	34
FIGURA 7 – CLASSES DE ORGANIZAÇÃO SEGUNDO BORDINI (1995A)	42
FIGURA 8 – SÍNTESE PERSONAGEM	65
FIGURA 9 – ETAPAS DE ANÁLISE GENÉTICA.....	80
FIGURA 10 – SÍNTESE PARA ANÁLISE.....	81
FIGURA 11 – CLASSIFICAÇÃO SEGUNDO RETTENMAIER (2018).....	92
FIGURA 12 – CATEGORIAS SEGUNDO RETENMAIER (2018)	93
FIGURA 13 – INTERFACE DE INPUT – PRODUÇÃO ATIVA/PROTOTEXTO	93
FIGURA 14 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO DONA ANJA	102
FIGURA 15 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO EUGÊNIA	105
FIGURA 16 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO CHOLA	106
FIGURA 17 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO CENIRA	108
FIGURA 18 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ROSAURA.....	109
FIGURA 19 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ARLETE.....	110
FIGURA 20 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO LENITA.....	111
FIGURA 21 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ELMIRA.....	111
FIGURA 22 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO NECA	112
FIGURA 23 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO FRANCISCO SALENA.....	116
FIGURA 24 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO SALVADOR COMERLATO	118
FIGURA 25 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO SALVADOR PEDRINHO MACEDO	119
FIGURA 26 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO RUBENS MONTEIRO.....	119
FIGURA 27 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ELÍDIO PARADEDA.....	122
FIGURA 28 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ZEFERINO DUARTE	123
FIGURA 29 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ELIPHAS.....	125
FIGURA 30 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO RUTÍLIO.....	126

SUMÁRIO

1 ANTESSALA DO LABORATÓRIO DO CRIADOR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
2 ESCRITA E INACABAMENTO: O LABORATÓRIO DO CRIADOR E A GÊNESE DA CRIATURA.....	15
2.1A GÊNESE DA GÊNESE: UM OLHAR PARA A CRÍTICA GENÉTICA.....	16
2.2 O UNIVERSO DA GÊNESE: O PROTOTEXTO, O RASCUNHO, O DOSSIÊ, A RASURA E A CRIAÇÃO.....	20
2.3 ALINEAR, HETEROGÊNEO E (MESMO) CAÓTICO: O OBJETO DE ANÁLISE GENÉTICA.....	25
2.4 A R ODA DA ESCRITA: DO ESCRITOR AO AUTOR.....	30
2.5 DO AUTOR AO GENETICISTA: A LEITURA INTERPRETATIVA DOS PROTOTEXTOS.....	35
2.6 ENTRE ARQUIVOS E MEMÓRIAS: O ACERVO LITERÁRIO E AS RELÍQUIAS DO ESCRITOR.....	39
3 ESCRITA E GERAÇÃO: OS MISTÉRIOS DO NASCIMENTO DA CRIATURA....	47
3.1A ANTIGUIDADE E A GÊNESE DAS NOÇÕES SOBRE PERSONAGEM: REVISITANDO ARISTÓTELES E HORÁCIO.....	48
3.2 DA CONSOLIDAÇÃO DO ROMANCE À CONTEMPORANEIDADE: DE PESSOA REAL A ELEMENTO DA NARRATIVA.....	51
3.3 ENTE DE LINGUAGEM NA TRAMA DO TEXTO: A ESSÊNCIA E A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM.....	57
3.4 SERES FEITOS DE PALAVRAS: A FIGURAÇÃO E A SOBREVIDA DA PERSONAGEM.....	63
3.5 A PERSONAGEM E A INTERTEXTUALIDADE: RESTOS VITAIS.....	68
4 ESCRITA, INACABAMENTO, GERAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: A DECIFRAÇÃO DO NASCIMENTO DA CRIATURA.....	77

4.1 METODOLOGIA: PASSOS PARA A DECIFRAÇÃO.....	78
4.2 JOSUÉ: A VERSATILIDADE DE UM HOMEM CIENTE DE SEU TEMPO.....	82
4.2.1 Josué e o Acervo Literário: arquivar, ler, viver, amar	90
4.2.2 <i>Dona Anja</i> e o desvelamento das relações sociais: uma leitura	94
4.2.2.1 Contexto histórico da obra: pontos sobre a Ditadura	97
4.2.2.2 A lei e a obra: pontos sobre o divórcio	100
4.3 FRENTE AO PROTOTEXTO: INVESTIGANDO A ANATOMIA DAS PERSONAGENS DE <i>DONA ANJA</i>	101
4.3.1 Personagens femininas: movimentos escriturais e apagamentos	102
4.3.1.1 As personagens femininas de Josué: mulheres inacabadas	113
4.3.2 Personagens masculinas: movimentos escriturais e poder	116
4.3.2.1 Personagens masculinas: crítica e ironia	126
4.4 A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM <i>DONA ANJA</i> : UM SOPRO DE VIDA.....	128
5 A SÍNTESE DA CRIATURA: COSTURAS FINAIS	133
REFERÊNCIAS	137

1 ANTESSALA DO LABORATÓRIO DO CRIADOR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A palavra sempre foi algo que me¹ encantou. Posso dizer que comecei a gostar de ler quando conheci a saga *Harry Potter* na antiga sexta série. A partir desse momento, os livros se tornaram companheiros inseparáveis e, no meu quarto, olhando até onde a vista alcançava, havia livros nas estantes, empilhados na cadeira, do lado do pé da cama e até mesmo dentro do guarda-roupa. E foi essa paixão que me levou de leitora a protótipo de escritora. Eu adorava fazer as redações exigidas pelas professoras, ainda mais se fossem narrativas e demandassem criatividade e ousadia. Escrevia também em um diário e, esporadicamente, fazia um ou outro verso, um ou outro texto, apenas pelo prazer que aquela atividade me proporcionava.

Nada disso tinha proporções que precisavam ser comentadas ou louvadas. Eu fui e continuo sendo uma garota comum que, quando possível, busca nas palavras um sentido para a sua pequena existência e possui um desejo imenso de fazer algo memorável e bonito. No Ensino Médio, aquilo que era apenas uma brincadeira tomou contornos mais sérios, e eu comecei a pensar na hipótese de casar, em comunhão de bens, com a palavra. Eu daria a ela o bem mais precioso: a vida; em contrapartida, ela me cederia todo o seu flexível e amplo mundo de significância.

Algumas ilusões e sonhos pueris começaram a ficar para trás quando cursei o Ensino Superior. Contudo, dentro de mim, se incendiava ainda mais a curiosidade por compreender a criação da literatura, já que a existência das musas e outros sentidos comuns não me convenciam. Foi por isso que quis, num ato de insana rebeldia, escrever sobre criação literária mesmo sendo crua no ramo e tendo pouca – ou nenhuma – orientação na área. Quando decidi ingressar na Pós-Graduação, vi a chance de finalmente poder saciar aquela curiosidade inserindo-me numa linha específica sobre o gesto criativo. Foi nesse momento em que tive certeza do que queria pesquisar, ainda mais porque aquela chama universitária ainda me impulsionava na procura por respostas.

Poder adentrar a oficina de Josué Guimarães, em seu acervo literário, bisbilhotar seus pertences e teorizar sobre a criação era como escrever literatura, era uma forma de me conectar, enquanto protótipo de escritora, ao mundo daqueles que escreviam. E fiquei feliz.

¹ O uso da primeira pessoa do singular se justifica ao passo que esta parte inicial da introdução contextualiza as motivações pessoais que me levaram, enquanto pesquisadora, a desenvolver esta dissertação.

Fiquei feliz porque vi que minhas hipóteses sobre a criação não eram imaturas e infundadas: escrever demandava tempo, esforço, correção, (re)leitura e, acima de tudo, amor à palavra. E eu encontrei esse amor em Josué, em pesquisá-lo e poder, na minha insignificância, propor leituras sobre aquilo que nunca alguém havia visto.

Mas era difícil. Eu nada podia afirmar, minhas conclusões eram suposições pautadas na minha interpretação. E eu senti medo. Achei que pesquisar crítica genética era loucura: o melhor seria queimar todos os manuscritos. Nunca me convenci, com totalidade, do por que continuei a pesquisar o mundo da criação. Seria pelo fato de que grande parte do que eu produzisse ser justamente fruto meu? Seria catarse ou automutilação? Seria a vontade de deixar algo mais duradouro do que minha efêmera passagem pela terra? Talvez não fosse nada disso.

E mais uma vez, levada por perguntas e incomodada pela falta de respostas, continuei. E talvez a única certeza nesse mar de dúvidas era a ambiguidade do próprio ato de pesquisar. Talvez aqui esteja o cerne da questão: não sei por que continuei. E tenho medo de encontrar, um dia desses, a resposta escancarada nas páginas de meu próprio produto e, pela obviedade contida nela, eu pare de escrever, de pesquisar. Penso que o que me mantém nessa viagem é a incessante busca pela resposta. Resposta, essa, que eu espero que demore muito para chegar.

No oceano de possibilidades da crítica genética e do Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF), eu e meu orientador embarcamos na busca dos movimentos escriturais na construção das personagens do romance *Dona Anja*. Para tanto, utilizamos como bússola o seguinte objetivo geral: investigar, pela perspectiva da crítica genética, os movimentos escriturais na construção das personagens do romance *Dona Anja*, de Josué Guimarães, em um dossiê selecionado, enquanto possibilidade de ampliação ou resignificação de perfis e funções sócio-históricas, da figura feminina, e político-ideológicas, da figura masculina, e enquanto meio de levantar hipóteses sobre a forma de composição de personagens do autor citado.

Os objetivos específicos que sustentariam essa grande ação seguem: a) atualizar, em termos críticos, os elementos constitutivos do processo de criação literária, em conformidade com as teorias genéticas, bem como noções sobre a composição da personagem romanesca; b) organizar um dossiê de pesquisa genética, selecionando o prototexto relevante para a perspectiva de análise e a primeira edição da obra final *Dona Anja*; c) estudar os movimentos escriturais na obra *Dona Anja*, comparando criticamente a construção das personagens do prototexto com a obra final, para compreender os perfis e funções sócio-históricas, das figuras

femininas ativas, e os perfis e funções político-ideológicas, das figuras masculinas ativas; d) levantar suposições sobre a forma de composição das personagens de Josué Guimarães, no romance *Dona Anja*, com base nos movimentos escriturais identificados.

Fundamentada, inicialmente, por ambiguidades e perguntas pessoais apresentadas no início do texto, esta dissertação se justifica pelo interesse da pesquisadora, suas curiosidades e medos, suas ânsias sobre o processo criativo. Esse ponto está estreitamente ligado ao fato da escrita literária ser cercada por mitos. Ora, algumas linhas a envolvem em uma aura mítica e fantástica, associando o ato da escrita ao dom e à inspiração, sendo, conseqüentemente, restrita a certas pessoas. Outras vertentes afirmam que ela é um processo simples, no qual limitado número de dicas ou técnicas seria suficiente para criar uma obra de qualidade. Observamos, assim, que tais concepções mais dificultam e idealizam do que explicam os caminhos e descaminhos do movimento criador.

Isso ocorre pelo fato dos estudos no campo da crítica genética e da memória da escritura, especialmente, em relação à literatura gaúcha, serem bastante contemporâneos. Dessa forma, este trabalho, situado na linha de Produção e Recepção do Texto Literário, da Universidade de Passo Fundo, justifica-se, também, pela validade das contribuições que pode gerar no que toca à produção teórica de sua área de atuação, com potencial inédito em algumas conclusões.

É válido ressaltar, nesse ponto, que trabalhos sobre a construção de personagens em Josué Guimarães já foram empreendidos. Um deles por Ivani Calvano Gonçalves, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com um enfoque diferenciado desta proposta. Essa dissertação tratou de um estudo comparativo entre as obras do autor gaúcho e Eça de Queiroz, com viés de análise em crítica literária, a crítica da obra pronta. Ademais, utiliza-se da análise das personagens da obra *A ferro e fogo*. Sobre *Dona Anja*, Lisiane de César, da Universidade de Passo Fundo (UPF), investigou os discursos políticos das personagens masculinas, levando em consideração uma das versões datilografadas do romance. Contudo, a perspectiva desse trabalho é a da Análise do Discurso, de linhagem francesa.

Ademais, os (des)caminhos criativos podem ser concretamente visualizados e entendidos pela crítica genética, constituindo-se como ponto de partida para discutir a produção literária e os processos pelos quais o escritor passou para construir seu projeto poético. Dessa forma, os estudos desenvolvidos por essa perspectiva de análise podem contribuir para a compreensão da construção de gestos criativos de uma obra literária,

oferecendo uma possibilidade de melhor entendimento do complexo jogo de pesquisa, leitura, escrita, rasura e reescrita que formam o texto e, conseqüentemente, o autor. Dessa maneira, tal forma de investigação, muitas vezes, encontra nos esboços, notas, versões catalogadas – os prototextos – elementos que auxiliam em uma ampliação ou ressignificação das leituras existentes da obra tida como final.

Já a escolha da obra selecionada como elemento constituinte do dossiê de investigação, *Dona Anja*, publicada em 1978, fundamenta-se, num primeiro momento, como movimento de valorização do espólio do escritor, resguardado e estudado no Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF), sob os cuidados da Universidade de Passo Fundo, desde 2007, e pelo fato de ser uma das poucas obras do autor que foram traduzidas para outras línguas e ainda não apresentar uma fortuna crítica à altura da importância do livro.

A postura literária e cidadã de Josué Guimarães durante sua atuação como jornalista, político e escritor sempre foi de muita autenticidade e crítica lúcida da realidade histórica e social. E é, justamente, essa postura que pode ser vista em sua obra. Em *Dona Anja*, mais especificamente, a complexidade de representação de elementos históricos, sociais, políticos e ideológicos estão refletidos na construção dos personagens. Assim, a observação da mudança da caracterização física e psicológica de tais entes – os movimentos escriturais – se torna ferramenta pela qual podemos identificar alinhamentos morais patriarcais, autoritários, machistas e os perfis e funções da figura feminina na narrativa, no período de repressão da ditadura civil-militar brasileira.

Se a literatura veicula visões de mundo e as confirma, os movimentos escriturais, também, podem reverberar como atitude de denúncia da realidade ou resistência irônica contra um sistema político que também perseguiu o escritor da obra mencionada. Dessa forma, ler, interpretar e analisar não só a narrativa publicada pela voz dos oprimidos, mas sua construção geral, seus testemunhos e silenciamentos, suscitados pela subjetividade do escritor, pode enriquecer ainda mais a leitura de *Dona Anja* e oferecer uma visão da organização e do pensamento da época retratados no livro. Além disso, essas variantes podem apontar para processos de censura interna e externa impostos ao escritor, levando em consideração a época em que Josué escrevia.

Na tentativa de abarcar os mistérios desse mar, foram desenvolvidos dois capítulos teóricos interdependentes. O primeiro, “Escrita e inacabamento: o laboratório do criador e a gênese da criatura”, traz um percurso sobre a crítica da gênese: seu nascimento, seu léxico, seu objeto de pesquisa, a criação por parte do escritor, a interpretação realizada pelo

geneticista e, por fim, noções sobre acervo literário, local em que tal ciência é aplicada. Para tanto, são utilizados como base teórica principal os estudos de Hay (2007), Pino e Zular (2009) e Biasi (2010), os quais terão contribuições de outros teóricos apresentados ao longo do texto.

O segundo capítulo, “Escrita e geração: os mistérios do nascimento da criatura”, versa sobre noções teóricas da personagem. Com uma visada diacrônica nos dois primeiros subcapítulos e análise de recursos de composição desse elemento narrativo no terceiro e quarto, a escrita se fundamenta especialmente em Rosenfeld e Candido (1976), Brait (2017) e Reis (2018). O último subcapítulo traz a personagem dentro da esfera da intertextualidade e explica a analogia estabelecida entre o processo de criação literária e o de Frankenstein, personagem do livro da escritora Mary Shelley. Bordini (1995b), nessa trama, salienta que a temática de Frankenstein assombrava Erico Verissimo no que tocava à criação literária, bem como me assombrou durante muito tempo até que eu a integrasse de maneira concreta e definitiva a esta dissertação.

O terceiro capítulo, “Escrita, inacabamento, geração e interpretação: a decifração do nascimento da criatura”, congrega as teorias dos capítulos anteriores para dar base à análise genética das personagens josuesianas, termo adotado, pela primeira vez, nesta dissertação. Para tanto, há a abertura do capítulo com os procedimentos metodológicos adotados. Logo em seguida, uma visada sobre vida e obra de Josué Guimarães, o ALJOG/UPF e o livro *Dona Anja*. Por fim, são expostas as análises das personagens femininas e masculinas da obra e as considerações teóricas pertinentes.

2 ESCRITA E INACABAMENTO: O LABORATÓRIO DO CRIADOR E A GÊNESE DA CRIATURA²

Às vezes, passava dias sem poder dedicar-me a entrar no laboratório improvisado, outras trabalhava dia e noite a fim de terminar a minha tarefa. [...]. Meu cérebro achava-se intensamente fixado na consumação de minha obra [...]. Continuava a trabalhar e minha tarefa já ia consideravelmente avançada. Encarava o seu término com trêmula e impaciente esperança, a esperança de um resultado que não ousava discutir [...].

Victor Frankenstein, em *Frankenstein*, de Mary Shelley

Esse trecho poderia, sem a referência, ser creditado a um escritor, o qual estaria discorrendo sobre seu processo criativo. Contudo, tal fala pertence a um personagem que marcaria o gênero ficção científica da literatura ocidental. O Doutor Victor Frankenstein, nessa passagem, referia-se ao processo de criação da companheira para o monstro que havia criado e renegado, a pedido da própria criatura que sofria com o isolamento e a solidão. Mais adiante, na narrativa, o jovem médico desiste de criar uma “nova aberração” com medo das consequências que isso poderia gerar.

Mesmo estando relacionado a uma área supostamente tão distante das letras e da literatura, ao referir-se à criação de um ser humano a partir de estudos anatômicos, químicos e físicos, o excerto tem algo muito em comum com a escrita: os dois tratam da criação de uma obra, de uma criatura. Tanto Victor quanto um escritor são geradores de um nascimento e recebem o estatuto “pai” do que criaram no momento em que finalizam aquilo que foi apenas um projeto.

Não é só a façanha de gerar um ser humano que atrai curiosidade dos que cercam tal criação. O gesto literário é um assunto que atrai pesquisadores, pretensos escritores e, até mesmo, leitores. Muitos autores debruçam-se na busca e elaboração de ensaios que expliquem a produção de uma obra. A necessidade de desvendar os caminhos e descaminhos da criação é uma tentativa de entendê-la melhor e, conseqüentemente, compreender os mecanismos que concretizam tal processo. E é a partir da perspectiva da crítica genética que tais ideias serão apresentadas e discutidas a seguir em seis subcapítulos interdependentes. As principais bases teóricas são Biasi (2010), Pino e Zular (2009) e Hay (2007), os quais terão suas concepções

² A relação intertextual elaborada a partir da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, será explanada e justificada no terceiro capítulo desta dissertação.

confirmadas e complementadas com estudos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, que serão apresentados ao decorrer do texto.

Iniciamos com uma breve exposição sobre o contexto de surgimento da crítica genética, além da sua definição enquanto ciência. Em seguida, tratamos de termos específicos do léxico utilizado pela perspectiva da gênese, como prototexto, rasura, dossiê e rascunho. Por conseguinte, tentamos delimitar as características do manuscrito, o objeto dos estudos da linha genética, bem como os gestos de escrita realizados pelo escritor e as fases do movimento escritural. Por fim, lançamos um olhar sobre a interpretação realizada pelo geneticista e as singularidades do espaço em que este pesquisador se encontra: o acervo literário.

2.1 A GÊNESE DA GÊNESE: UM OLHAR PARA A CRÍTICA GENÉTICA

A figura do escritor e o processo de criação literária fazem reverberar, na mente de muitos de nós, a imagem de um sujeito recluso em um escritório mal iluminado, cercado por livros, alguns papéis amassados e um computador – só para os mais modernos. Esse sujeito trabalha incansavelmente por horas, estreitando a vista para melhor observar o que o desagrada, normalmente, acompanhado por um cigarro. Esse lugar de escrita é reservado somente ao criador, ou seja, ninguém – muito menos o leitor que lê a obra publicada – possui o direito de adentrar o sagrado antro de gozo (WILLEMART, 2009) do vocacionado à literatura.

O detentor de tal dom — o escritor — produz sua obra prima num caminhar retilíneo até a publicação do texto. Os percalços são poucos, afinal, ele foi agraciado com a facilidade de escrever. As etapas de escrita são ínfimas e, se o escritor for realmente bom, pouca correção gramatical deverá ser feita. Projetos até podem ser traçados, mas o que realmente conta não são as notas, esboços, pesquisas e manuscritos, é o texto “final”, o texto vendido pela editora, aquele que chega às mãos do ávido leitor.

Nada mais importa senão a obra publicada. Ela é digna da crítica literária, a qual disseca toda a estrutura do livro: desvenda referências, descobre como são construídos personagens, avalia a literariedade do texto enquanto obra artística, etc. Se existiram, os rascunhos não passam de tentativas falhas da concretização de um objeto estético limpo e organizado. Se não foram atiradas ao fogo, páginas de esboços são anotações sujas e confusas da mente de um gênio, as quais não devem ser exibidas ao público,

Se sobrevivem ao tempo, à gaveta ou ao esquecimento e encontram em um acervo literário a oportunidade de serem catalogados, lidos sem preconceito e estudados, os manuscritos ditam um novo sentido ao fazer literário. A possibilidade de compreender a criação no momento de sua gênese traz à luz todo o processo criativo e desmonta os estereótipos e mitos – tais como os apresentados nos parágrafos anteriores - que envolvem a escrita literária.

A vertente que se ocupa dos manuscritos é a crítica genética, a qual abrange todos os campos da produção humana artística e científica. Na literatura, dedica-se ao exame do movimento criador em rascunhos e manuscritos, também denominados, pela vertente genética, como documentos de processo (SALLES, 1998). Assim, é nessa incansável busca para reconstituir a criação de uma obra que surge a nova crítica que, segundo Biasi (2010), é uma possibilidade de redescobrir um texto a partir de esboços e redações anteriores que suportam sua forma definitiva, para

Conhecer por dentro sua composição, as intenções recônditas do escritor, seus procedimentos, sua maneira de criar, os elementos pacientemente construídos que ele acaba eliminando, os que ele conserva e desenvolve, observar seus momentos de bloqueio, seus lapsos, suas voltas para trás, adivinhar seu método e sua prática de trabalho, saber se ele faz planos ou se ele se lança diretamente na redação, reencontrar o rastro preciso dos documentos e dos livros que ele usou. (BIASI, 2010, p. 11).

Ou seja, a crítica genética se lança como um farol diante do mar das incertezas da criação, oferecendo a possibilidade de adentrar no laboratório do escritor, ressignificar suas escolhas e perceber o mapa de caminhos, que, por vezes, se bifurcam, e os quais o próprio escritor traçou. Contudo, antes de aprofundar os meandros da gênese, é preciso conhecer seu nascedouro e os fatos que influenciaram seu surgimento.

A crítica genética surgiu em 1968, na França, a partir de uma equipe de pesquisadores, liderados por Louis Hay, que organizava os escritos do poeta Heinrich Heine, recebidos pela Biblioteca Nacional da França. A crise que ocorria na crítica literária, a agitação social causada por movimentos estudantis e o surgimento do pós-estruturalismo atuaram como gatilhos para o desenvolvimento da ciência. O grupo de pesquisadores analisou os manuscritos de Heine a partir da proposta estruturalista que, por sua vez, apresentava novas concepções: a valorização do primeiro rascunho escrito e o ressurgimento do escritor como elemento importante na análise literária.

Esse florescimento, entretanto, foi resultado de anos de estudos filológicos e edóticos aliados a novos contextos e novas formas de compreender o fazer literário. Nesse âmbito, os manuscritos, que eram desvalorizados pelas correntes estruturalistas, tornam-se o objeto de uma nova ciência. No campo da crítica, inicia-se uma nova aventura, um mundo nunca antes explorado, no qual os manuscritos “[...] encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura”. (HAY, 2007, p. 17).

É válido ressaltar que salvar espólios de escritores tornou-se uma atitude que começou a suscitar curiosidade somente entre os séculos XIX e XX (HAY, 2007; BIASI, 2010). Mesmo que diversos escritores se debruçassem, anos antes, na produção de ensaios e obras que tentassem explicar os meandros de suas criações, como Edgar Allan Poe com o ensaio *A filosofia da composição (1846)*, creditado por Hay (2007) como o primeiro ensaio genético, Stephen Spender, T.S. Eliot, etc., o acesso ao escritório de um escritor era uma questão prática quase intransponível.

Com o passar dos anos, em especial na primeira metade do século XX, uma reflexão sobre o ato de escrever começa a florescer. A figura do escritor ganha espaço e valorização, e a literatura passa a ser vista como uma relação entre o escritor e sua produção. Assim, enquanto muitos especialistas procuravam reunir manuscritos e bibliotecas com vistas ao novo objeto de estudo, muitos escritores começaram a conservar seus esboços e até classificá-los.

Nas palavras de Hay (2003, p. 68): “todos sabem que os documentos literários foram colecionados a partir do momento em que o culto ao grande escritor surgiu no imaginário coletivo”, e isso só se deu pelo fato de que os “próprios escritores dão a seus manuscritos uma significação completamente nova. Ao invés de permanecerem relíquias, esses documentos são utilizados como chaves para se alcançar a inteligência da criação literária”. (HAY, 2003, p. 71).

De acordo com os estudos de Biasi (2010), o grande nome dessa época foi Victor Hugo, que além de manter suas notas, guardava ainda o manuscrito autógrafo – o manuscrito original. Hugo, ciente de que suas produções eram dotadas de vida, como citou Hay (2007) anteriormente, desdobrou-se para que situações políticas ou o trajeto ao exílio não interferissem na conservação das suas. Os manuscritos do escritor francês “tornaram-se uma espécie de duplo material de seu próprio corpo, o símbolo de seu pensamento vivo, de sua criação” (BIASI, 2010, p. 18). O autor doou tais produções à Biblioteca de Paris e, conseqüentemente, incentivou que outros escritores e familiares de escritores buscassem

locais que pudessem salvaguardar os rascunhos. Surge, nesse momento, o conceito de manuscrito moderno e o objeto principal da crítica genética.

Em termos teóricos mais concretos, podemos dizer que essa ciência permaneceu com seus estudos congelados por mais alguns anos, pois o cânone teórico dominante no campo da crítica ainda estava conectado a velhos paradigmas, especialmente, à historiografia e à biografia do autor como pressuposto de análise do texto, com viés formalista. Dessa forma, impulsionada pelo avanço dos estudos das ciências humanas, em 1970, a crítica genética lançou raízes que se fixariam com maior profundidade na década de 80.

É evidente que a jovem ciência não foi recebida por todos de braços abertos. Logo nas primeiras conclusões ao público, um debate virulento (HAY, 2007) tomou conta das revistas científicas, instituições e encontros entre teóricos. A crítica genética era acusada de fechar-se em si mesma, de ora ser modernista, de ora ser passadista, por pesquisadores de renome, como Pierre Bourdieu; ora por subverter o conceito de texto, ora por reificá-lo ao fazer ressurgir os manuscritos como centro da pesquisa.

Essa ciência, que aos poucos definia seu objeto e seu método, trouxe, na seara do conceito de texto, uma atual e dupla visão: fez o texto ser entendido como pertencente a um processo de gênese e a um processo de leitura. Assim, entre 1960 e 1970, seminários com teóricos eram arranjados, a Biblioteca Nacional da França entrou no páreo para adquirir novos manuscritos com vistas ao trato genético, e a crítica da gênese definiu seus horizontes e campo de atuação conforme as críticas eram publicadas.

Os novos ares dados ao fenômeno literário, segundo Hay (2007), derrubam os paradigmas estruturalistas e prometem concepções atualizadas sobre a relação entre crítica textual e crítica literária. Mais próximos da essência da literatura ao tratar com manuscritos, como salienta Biasi (2010), os geneticistas poderiam observar a escritura em seu momento nascedouro, seu crescimento, mudanças e sua formação. Ainda consoante esse último teórico, a jovem ciência em questão, durante as três últimas décadas do século XX, foi uma das únicas grandes inovações no campo da crítica literária. É, portanto, a partir desse momento que “assistimos ao nascimento de um novo modelo de arquivo, que não é mais o conservatório do passado, mas o reflexo do presente”. (HAY, 2003, p. 70).

Esse contexto de renovações que alicerça os estudos genéticos trouxe, de modo geral, inúmeras mudanças sobre a concepção de texto e de literatura, como já pôde ser percebido. Seu novo objeto de pesquisa – o manuscrito ou documento de processo, como preferem alguns autores – é um material multifacetado e de difícil conceituação, mas que traz em sua

essência a possibilidade de reconfigurar uma obra. O nascimento e a consolidação da crítica genética trouxeram dúvidas, revides e muita polêmica, embora tenham sido responsáveis por uma nova visão sobre conceitos, antes tão estanques. A partir de agora, como bem diz Hay (2003), a literatura sai dos arquivos, os quais se apresentam como novos desafios de concepção e de decifração.

Dessa forma, os termos específicos dessa área, como rasura, prototexto e dossiê merecem um olhar mais aprofundado devido à complexidade das relações que estabelecem com o geneticista e com a crítica da gênese.

2.2 O UNIVERSO DA GÊNESE: O PROTOTEXTO, O RASCUNHO, O DOSSIÊ, A RASURA E A CRIAÇÃO

Como qualquer outra ciência, a crítica genética, além de possuir objeto e método próprio, dispõe de um léxico singular para designar diversos elementos de análise. Para elucidar o processo criativo, a perspectiva da gênese, segundo Biasi (2010, p. 39-40), reconstitui o “[...] prototexto a partir dos manuscritos: uma sucessão de processos parciais e solitários cujo encadeamento constitui a imagem do processo global interpretável como prototexto”. A reconstituição a que o teórico se refere, muitas vezes, se guia por meio da investigação das rasuras, de manuscritos que formam um dossiê genético. Mas o que é prototexto, manuscrito³, rasura e dossiê?

Tratamos inicialmente, nesse caso, do prototexto. Ele é o manuscrito do escritor que foi classificado, datado e decifrado para a interpretação do geneticista. Em outras palavras, o prototexto é uma produção crítica advinda de documentos empíricos convertidos em um dossiê genético. Biasi (2010, p. 42) alerta que o “prototexto não designa a materialidade dos manuscritos, mas seu desdobramento crítico tal como o geneticista pode reconstituí-lo”. Dentre as possibilidades de um espólio, os prototextos podem ser notas, planos, esboços, rascunhos, etc.

Esse último – o rascunho – também é peça importante no jogo genético. Ele denomina todos os materiais redacionais que sustentam as tentativas iniciais de escrita e que mantêm estreita conexão com outros tipos de manuscritos. Tanto eles quanto os prototextos ou

³ É importante ressaltar que o manuscrito não será amplamente explorado neste subcapítulo devido ao fato de a ele ser creditado um espaço específico, com vistas à complexidade de sua definição. Para tanto, o tópico 2.3 terá como foco sua dissecação.

qualquer fólio – menor unidade genética, a folha frente e verso (PINO e ZULAR, 2007) — fazem, seguindo a um viés particular do crítico, parte de um conjunto de documentos que podem contar com outros elementos interessantes à análise genética, como livros da biblioteca do escritor, correspondências, entrevistas, etc. O conjunto de arquivos selecionados e classificados como recorte para determinada pesquisa é denominado dossiê genético.

Tendo em mãos um dossiê montando, o geneticista pode se debruçar a procura de indícios que possam revelar passos importantes do escritor no momento da criação. É nesse contexto que surge a rasura. Definida por Biasi (2010, p. 71) como um dos elementos mais complexos da escritura, ela “serve para corrigir o já escrito [...] é um traçado operatório que marca a decisão de anular um segmento previamente escrito para substituí-lo [...] ou para eliminar”.

Willemart (2009) postula, por sua vez, que a rasura não se define somente como negação do passado e da filiação, mas como porta de entrada do futuro e da criação, pois ela leva o escritor a bifurcações quase infinitas de possibilidades de escrita, geradas pela ruptura de um discurso que se construía. Nas palavras do teórico, “o texto se constrói e se desfaz pelas rasuras, supressões e acréscimos, ele passa pela re-presentação e pelo grão de gozo”. (WILLEMART, 2009, p. 29).

Pino e Zular (2007)⁴, mesmo apresentando um novo viés para a crítica genética, afirmam que o momento produtivo da criação é, justamente, o de parada que a rasura obriga quem escreve a fazer. Seja uma rasura mental ou a eliminação efetiva, “a tensão produzida pela rasura de ser descrito como uma parada dentro de um processo conhecido, mas infértil, que produzirá a entrada de um desconhecido que o tirará da infertilidade”. (PINO e ZULAR, 2007, p. 144).

Biasi (2010) ainda salienta que existem mais três funções para a rasura além da rasura de supressão e de substituição, são elas: rasura de transferência, rasura de suspensão e rasura de utilização. A mais comum – a rasura de supressão – como o próprio nome sugere tem por objetivo suprimir um segmento escrito, que não possuiu nenhum substitutivo. Já a segunda – rasura de substituição – além de eliminar o segmento anterior, é inscrito um elemento substitutivo.

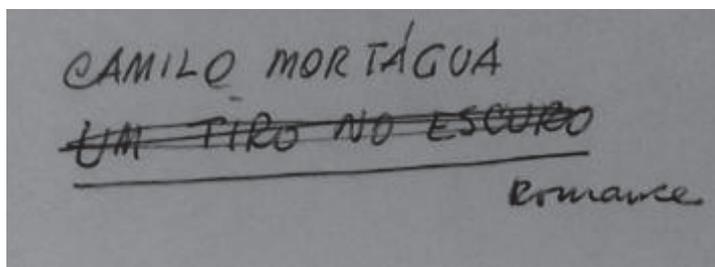
⁴ Dentre os nomes da geração mais recente da crítica da gênese, Pino e Zular (2007) trazem críticas às concepções mais antigas do trato genético, bem como não defendem a noção de processo aplicada à escrita, pois, para eles, essa se constrói em séries breves e justapostas, não em uma linearidade, como propõe a palavra *processo*.

Esse tipo de ruptura é um ponto entre o risco e o acréscimo. Esta forma se subdivide em três: se o termo substitutivo for aproximadamente igual ao substituído, temos uma rasura de substituição lugar por lugar. Se o substituto for menor, temos a rasura de substituição por elipse e, por fim, se o substituto for maior, temos um caso de substituição por acréscimo.

A rasura de transferência é aquela que desloca segmentos para outros pontos do manuscrito, podendo acrescentar ou suprimir termos. A rasura de suspensão é a que transfere uma parte do texto a um local do manuscrito que ainda não foi escrito, assim tal trecho permanece em suspensão até que o escritor chegue a altura do texto em que se encontra essa rasura. Por fim, a rasura de utilização se refere àquela que possui a função de indicar que determinado segmento foi utilizado. Esse tipo de rasura ocorre porque durante o período redacional, o escritor se vê entre diversos manuscritos e, assim, se torna necessária uma marcação que indique aquilo que não precisa ser reescrito ou avaliado.

Apresentamos um exemplo de rasura de substituição na produção pré-textual do autor que faz parte dos corpora desta pesquisa, Josué Guimarães:

FIGURA 1 – RASURA DE SUBSTITUIÇÃO



Fonte: ALJOG/UPF

Nesse exemplo, há uma rasura no esboço do romance *Camilo Mortágua*, de 1980, mais especificamente, no título da obra, o qual seria, em uma primeira versão, *Um tiro no escuro*. O movimento de rasura de substituição marca não só uma correção, mas abre uma nova significação para o texto de um modo geral, uma vez que o primeiro título revelaria um momento importante do enredo, justamente seu desfecho.

É nesse universo complexo e singular, representado pela figura acima, que o escritor e todo seu processo de escrita estão inseridos, mas, para que o manuscrito seja lido, classificado e se torne um prototexto, integrante de um dossiê genético e hábil para ter suas rasuras decifradas, é preciso que o gesto criativo inicie. Nesse âmbito, é necessária, consoante Salles (1998), a seleção de elementos, os quais são recombinações, relacionados e transformados de

maneira inovadora. Bordini (1995b) tem uma visão semelhante: para a autora, além da experiência, o ato criador é um gesto de recuperação de memória, pois impressões depositadas na mente do escritor podem ser trazidas à tona, por vezes, de forma que ele nem compreende.

Assim sendo, é a agitação provocada pela sensibilidade da percepção que é reorganizada e traduzida de forma criativa. Todo esse movimento de escrita se dá de forma consciente e inconsciente, no qual novas ideias são agregadas a partir de seleções e combinações de sentimentos e sensações captadas na realidade ou na própria ficção. Para a mesma autora, essas sensações e sentimentos, mesmo chegando de forma desorganizada para o escritor, trazem uma imagem geradora.

Dessa forma, compreendemos que o escritor, sensibilizado pelo ambiente, pode se apropriar de sensações desorganizadas, advindas de “uma inscrição em um muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana”. (SALLES, 1998, p. 55). Essas sensações que trazem consigo imagens geradoras, conseqüentemente, estimulam o escritor a progredir no processo escritural.

Enquanto o emaranhado de imagens direciona-se para uma sistematização, “o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de pensamento [...]” (SALLES, 1998, p. 54). Todo gesto criador “mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações”, que instiguem o autor, criem conexões com informações armazenadas e sejam responsáveis pela continuidade do trabalho. Ou seja, o gesto criador é encharcado de operações sensíveis que possuem o poder gerativo.

Na perspectiva de Willemart (2009), toda obra é acionada por um grão de gozo, o qual integra dor e prazer: é a paixão pelo ato de escrever mais o sofrimento que conduzem a criação de páginas e mais páginas. Ou seja, “o grão de gozo ou pedaço de real [...] conduz o jogo, levando o escritor a se dizer, a dessubjetivar-se, para renascer como autor”. (WILLEMART, 2009, p. 30).

Associando noções de hipertexto à memória e a escrita, Lebrave (2004) também explora o conceito de grão, mas não na mesma perspectiva que Willemart (2009). Consoante Lebrave (2004), a escrita possui um aspecto granular, ou seja, ela é alinear e não-hierárquica. Tal característica é base do hipertexto e exige que os documentos genéticos sejam vistos sob uma nova óptica:

[...] in a grannular manner. In this case, any document can be considered in two levels and according two points of view. As an entity, it constitutes an elementary 'grain' in a block. That joins with the other grains to form a high-order entity. Yet one can also understand it to be the result of a composition of smaller blocks⁵. (LEBRAVE, 2004, p. 221).

Se, no ditado popular, “de grão em grão, a galinha enche o papo”, em um acervo, da ligação entre grãos é que sobrevive a pesquisa de um geneticista. São os *links* entre cada pequeno documento que constroem uma rede dinâmica e significativa. Essa visão parece ser oposta àquela proposta por Pino e Zular (2009), que toma a diferença entre versões como ponto de partida para a análise. Contudo, essas duas visões tornam-se muito mais ricas quando aliadas.

Retomando as noções sobre criação, além da sensibilidade, a lógica desempenha papel fundamental na criação. É a partir de relações conscientes que o autor busca sistematizar o que escreve, dando-lhe significado. É por meio de tempos e espaços que

[...] a escritura estende suas próprias lógicas. Ela vai do informe à forma, do implícito ao sentido, de um imaginário da memória ao presente de um texto. Nesse movimento, uma hierarquia de operações está em ato: ela ordena as partes numa totalidade, e estrutura um mundo de palavras numa obra (HAY, 2007, p. 99).

É nesse ponto que Bordini (1995b) salienta que podem ser importantes atitudes ritualísticas do escritor, seja na demarcação de horários de trabalho ou de propostas e metas de produção. A ritualização pode auxiliar no processamento ou volta de movimentos criativos. Dessa forma, ela explicita: “talvez para apaziguar a instabilidade do momento em que se cria, os artistas fixem metas, adotem procedimentos mais aptos a atingirem esses alvos e tendam a repetir aqueles que economizam a energia a ser investida, elaborando seus métodos próprios de criar” (BORDINI, 1995b, p. 67). A mesma teórica entende que o evento literário é resultado de um mosaico de cenas vividas que, pelo movimento consciente, sofrem transformações correlatas à do sonho.

Aqui, é válido ressaltar que todo esse processo sensível e intelectual demanda tempo de maturação, afinal o processo criativo é um movimento que se caracteriza pelo período de trabalho e é só com ele que o emaranhado de ideias vai ganhando forma de uma obra de arte. Dessa forma, compreender o ato criador continua sendo um desafio, pois a elaboração de

⁵ “[...] em uma maneira granular. Nesse caso, qualquer documento pode ser considerado em dois níveis e de acordo com dois pontos de vista. Como uma entidade, ele se constitui um ‘grão’ elementar em um bloco. Esse se associa a outros grãos para criar uma entidade de ordem elevada. Ainda alguém pode entendê-lo como o resultado de uma composição de blocos menores”. (Tradução nossa).

“uma possível morfologia do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose”. (SALLES, 1998, p.160).

Certo é que, independentemente do ponto de vista que se tenha em relação ao ato de criação, na literatura, ele só se concretiza por meio da leitura, prática, empenho, seleção e lapidação das ideias, releitura, reescrita, corte. O processo, assim, nunca acaba, mesmo depois do escritor ter publicado a obra. Na verdade, o processo inicia para o crítico genético no momento em que ele pode entrar em contato com os manuscritos que o escritor, supostamente, finalizou. É nesse ponto que começa a jornada pela (re)criação, pelo renascimento de uma obra.

Consequente Bordini (1995b, p. 81), “criar é um contínuo renascer, assim como a obra criada, se eficiente, se mantém viva para além do seu autor. O processo criativo, conclui-se, assemelha-se à vida nessa constante renovação, mas, a sua diferença, poder ir além de si mesmo, perdurando na obra e na sua leitura”. A obra não se reatualiza apenas quando recebida pelo público e pela crítica literária, mas renasce no momento em que seus protótipos são revisitados. É o contato com o manuscrito que faz a obra ressurgir e renovar as leituras já realizadas sobre ela.

2.3 ALINEAR, HETEROGÊNEO E (MESMO) CAÓTICO: O OBJETO DE ANÁLISE GENÉTICA

Como salientado anteriormente, este subcapítulo será dedicado ao material que, por sorte ou por intuito de conservação, se encontra na gaveta do escritor e que se torna o objeto precípuo da análise genética. Ele, além de difícil conceituação por sua natureza peculiar e heterogênea, apresenta especificidades de leitura e significação no momento da investigação por parte do crítico. Assim, a definição de manuscrito genético não é uma tarefa fácil,

[...] é uma noção híbrida que designa ao mesmo tempo o conceito de um novo objeto (um novo estatuto do manuscrito, distinto do anterior) e a delimitação histórica de uma realidade empírica (um conjunto de documentos concretamente conservados há séculos e que dependem desse novo estatuto) (BIASI, 2010, p. 14).

Ou seja, a nova noção de manuscrito não designa os antigos pergaminhos, os quais eram utilizados para registros oficiais, ou os textos medievais, feitos à mão, que eram versões particulares e alteráveis de diversificados textos. A partir do surgimento do papel e do avanço

lento dos anos, as produções dos escritores deixaram o pergaminho e o intermediário entre a pena e a folha para tornarem-se mais íntimas de seu criador. E, dessa forma, é a partir do século XVIII, conforme Biasi (2010), que inicia a nova era do manuscrito.

Com o florescimento de formas de escritas que iam além da mão humana e da dissociação da ideia de mero registro comunicacional, o manuscrito começa a ser compreendido pelo seu valor no momento em que, sendo um rascunho autógrafo, revela os processos de pensamento de seu criador. Isso, aliado ao fato já citado que os autores passaram a resguardar suas produções para a posteridade, especialmente após Victor Hugo, fez com que o entendimento do manuscrito fosse reconfigurado.

Por mais que a concepção que circundasse o manuscrito houvesse se modernizado, os críticos genéticos, ainda segundo Biasi (2010), se interessavam pelas versões finais, definitivas, conseqüentemente, corrigidas e prontas para serem encaminhadas para a editora. Contudo, aos poucos, uma nova visão foi institucionalizada, e o manuscrito que se tornou objeto da análise genética não era mais o limpo, organizado e revisado, mas o mais “saturado de rasuras [...] no qual se percebe concretamente o trabalho escrito em seu estado nascente [...]”. (BIASI, 2010, p. 22).

Justamente por se interessar pelo caos do manuscrito mais corrigido, retalhado e, por vezes, difícil de decifrar, que esse material apresenta uma série de características peculiares, bem como limitações de análise. Primeiramente, como assevera Hay (2007), essa caoticidade do manuscrito desestabiliza os hábitos de pensamento do pesquisador, pois as características desse material parecem ir de encontro à análise científica mais confiável: como um objeto rasurado, sujo, disforme e que possibilita inúmeras leituras e hipóteses, pode proporcionar seriedade às conclusões de uma pesquisa?

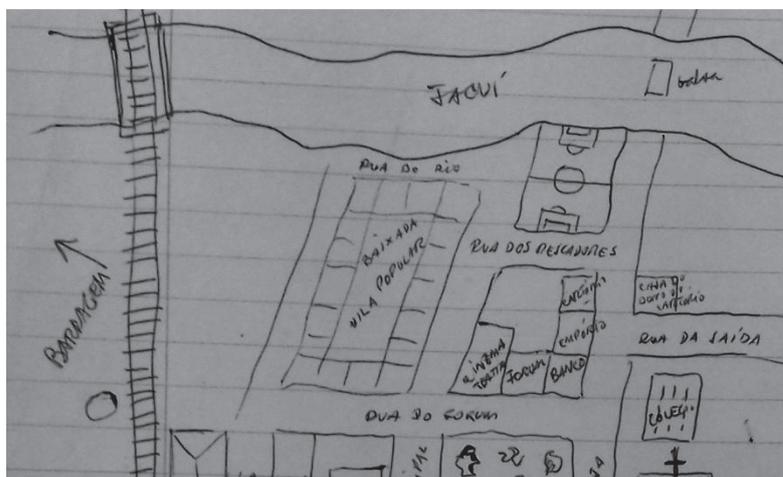
Ao adentrarmos mais profundamente nos princípios genéticos, percebemos a singularidade da forma de análise e a fragilidade e beleza do objeto de estudo. Hay (2007) alerta, justamente nesse contexto de caos, que o crítico genético deve ser capaz de identificar elementos essenciais dentre inúmeros que são meramente acessórios para que, assim, evite seu soterramento pelas inúmeras páginas manuscritas. Tanto Biasi (2010) quanto Hay (2007) aceitam a ideia de que dos manuscritos fazem partes notas, esboços, materiais de pesquisa, versões, entre outros, pois são elementos que completam o dossiê que poderá ser usado ao longo da redação propriamente dita. É interessante fazer um adendo com as noções teóricas de Bordini (1995b). Segundo a pesquisadora, “o esboço é a etapa mais propriamente literária [...]

é quando o simulacro da criação, estabelecido no roteiro, se torna um corpo linguístico”. (BORDINI, 1995b, p. 80).

Retomando as ideias anteriores sobre as características particulares do objeto da crítica genética, Hay (2007) aponta alguns elementos relevantes. Para o teórico, os manuscritos desestabilizam os geneticistas por estes precisarem levar em consideração o aleatório, pois, diversas vezes, é esse elemento que aponta para uma descoberta de grande relevância. Ademais, o manuscrito coloca o pesquisador e o heterogêneo em confronto, visto que, muitos escritores, em seus rascunhos, rasuram, desenham, fazem símbolos e sinais, caricaturas, protótipos físicos de seus personagens, etc.

Nesse ínterim, podemos citar novamente Josué Guimarães que, além de dispor no papel suas pesquisas e a construção de personagens, esboçava capas de livros, cidades que serviam como pano de fundo para seus romances e organização do palco para a representação de sua peça teatral. Um exemplo dessa atividade é o esboço pertencente ao livro *Depois do último trem*:

FIGURA 2 – DETALHE MAPA DA CIDADE DE ABARAMA



Fonte: ALJOG/UPF

No esboço apresentado, temos parte da disposição espacial da cidade fictícia que servia de base para o desenrolar da trama em que os moradores estavam amedrontados com a ameaça do estouro da barragem local, referida no mapa, mas não precisamente desenhada. Está ali, presente, potencialmente ameaçadora no outro lado dos trilhos, na iminência de apagar a cidade do mapa. De certa forma, como já referido sobre *Camilo Mortágua* e o antevisto “Tiro no escuro”, no esboço se encontra o desfecho do enredo de *Depois do último trem*.

Nesse contexto, brevemente exemplificado com a figura, o geneticista não deve se preocupar apenas com a decifração da caligrafia do autor do texto, mas precisa ser sagaz a ponto de compreender as diversas linguagens que compõem um manuscrito, a fim de possuir bases sólidas para o levantamento de hipóteses para sua pesquisa. Hay (2007, p. 42) ainda afirma que os manuscritos trazem em si o “[...] polimorfo uma vez que a escritura ultrapassa por todos os lados a linearidade do código e se projeta nos espaços múltiplos. A organização do texto sobre a folha redobra os sistemas de significações e multiplica as redes de leitura.”. Essa alinearidade, polimorfia que caracteriza o manuscrito e sustenta na premissa básica de que escrita é composta de “gestos” e, portanto, está suscetível a idas e vindas, a correções décadas depois da primeira escritura, a adequações, a substituições e a acréscimos que não são marcados pelo compasso de um relógio.

O pesquisador Willemart (2009) tem muito a adicionar a essa ideia. Ele afirma que toda cronologia é falsa, pois em todo movimento escritural — das versões manuscritas ao texto publicado — não há uma linearidade, o manuscrito “está sempre em processo”, pois, “em certo momento da escritura”, o escritor esquece “o plano ou esboço pré-definido e rasura” (WILLEMART, 2009, p. 11). O autor ainda salienta que as condições iniciais de construção de uma obra não determinam, necessariamente, que o projeto de um texto se mantenha até as páginas finais da última versão entregue ao editor. Isso se deve ao fato do pensamento e, conseqüentemente, da escrita funcionarem de forma ascendente e descendente. Ou seja, o escritor avança e retrocede na elaboração do seu produto artístico, geralmente, de forma inconsciente.

A singularidade deste objeto de análise e de suas características também chega à nomenclatura. Biasi (2010), como já visto, adere ao termo manuscrito, muitas vezes, na tentativa de diferenciá-lo da definição antiga, adiciona o adjetivo moderno. Em contrapartida, a teórica brasileira Cecília Salles (1998) apresenta uma nova nomenclatura e as justificativas para tal mudança. O termo utilizado é documentos de processo.

A preferência por esse conceito se dá por três motivos: o fato de o crítico genético investigar e interpretar, na literatura, não apenas o material verbal, mas, também, diagramas visuais, desenhos, mapas, que indicam a direção do gesto criador tomado pelo escritor; a impossibilidade de nomear, de manuscrito, documentos escritos à máquina ou digitados e pelo fato dessa vertente lidar com outras manifestações artísticas que se utilizam de outras formas de linguagem além da verbal, nas quais não caberia tal denominação.

Mesmo os dois teóricos apresentando termos diferenciados para o mesmo objeto, independente do ponto de vista ou a denominação empregada, os dois concebem que os documentos de processo/manuscritos modernos são a materialidade do processo de criação, além de terem funções de armazenamento, manancial de preservação de informações que auxiliam na escrita; e experimentação, fonte observável da trajetória do gesto criador.

Paralelamente a tanta multiplicidade, os manuscritos também são compostos por limitações. A primeira delas, e apresentada por Hay (2007), é a mais óbvia: só se pode analisar um manuscrito que existe. O trabalho de interpretação genética já é pautado em hipóteses e não se sustentaria se seu objeto estivesse perdido ou inalcançável, sobrando apenas o olhar do crítico. Ademais, mesmo que o espólio do escritor seja bem conservado e completo, o manuscrito só apresenta um recorte, por vezes fragmentário, das operações mentais executadas pelo escritor no momento da criação.

Além das considerações de Hay (2007), ao rol das limitações do manuscrito é adicionada a ideia de que o trabalho com esse material deve ser executado com cuidado, pela fragilidade, e humildade, visto que nada mais do que hipóteses e especulações podem ser levantadas a partir dos indícios colhidos pelo geneticista. Após muitas leituras, análises e interpretações pessoais, aliadas ao conhecimento da literatura de determinado autor, nem tudo pode ser afirmado categóricamente e taxativamente.

Portanto, a análise dos manuscritos é o

[...] início de uma nova aventura: mergulho num mundo desconhecido, cuja descoberta surpreende qualquer um que o explora pela primeira vez. O campo da escritura se descortina ao olhar como um campo de batalha, onde os combates da pena inscreveram seu traço em todo o que tocaram. (HAY, 2007, p. 17).

Tudo isso devido à natureza densa, imprevisível, misteriosa e, muitas vezes, surpreendente do manuscrito moderno ou documento de processo. O caos organizado desse material de análise é responsável por grandes descobertas no campo da gênese literária e, constituindo o maior e mais verdadeiro objeto de pesquisa, só tem seus enigmas desvendados mediante a leitura interpretativa, por parte do geneticista, do processo elaborado pelo escritor. Este, por sua vez, tal como o manuscrito, se apresenta de maneira bastante singular e, muitas vezes, obscura.

2.4 A R ODA DA ESCRITA: DO ESCRITOR AO AUTOR

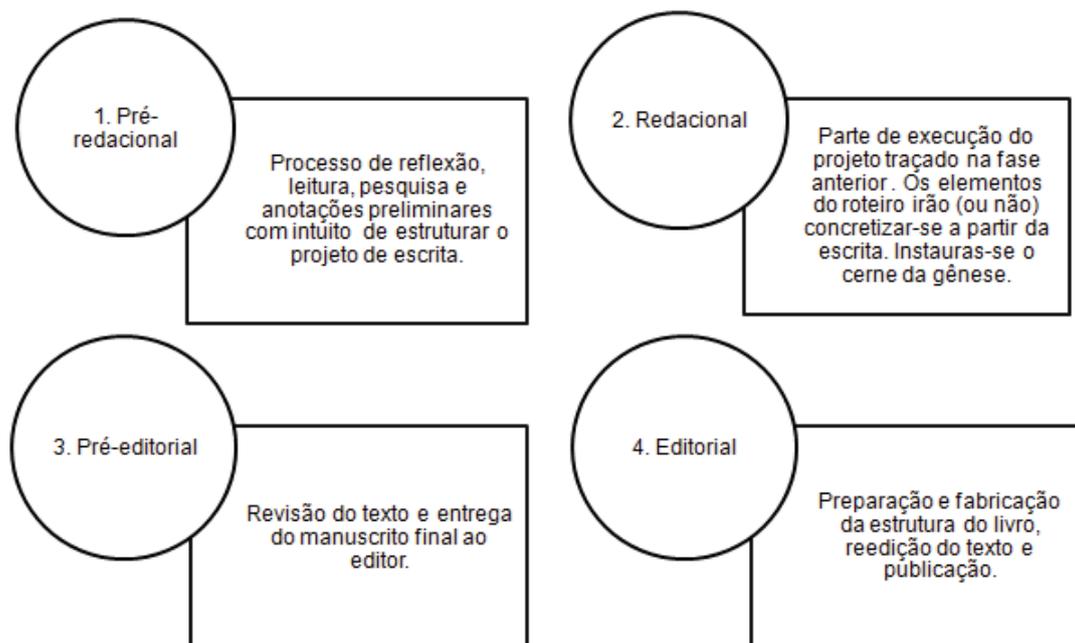
Como visto, os manuscritos ocupam um lugar de precípua relevância no campo genético, atuando como “portadores do processo de criação” (PINO e ZULAR, 2007, p. 18). Esse termo — processo — também é relevante dentro da crítica da gênese e é associado a dois momentos de interação, mesmo sendo polêmico quando associado a estudos genéticos mais recentes. O primeiro momento interacional é entre papel e escritor e, o segundo, entre manuscrito e geneticista.

Inicialmente, delimitaremos as fases redacionais do ato da escrita, bem como as instâncias de criação e, por fim, alguns pontos importantes sobre o gesto criativo de modo geral. Esse ato corresponde ao primeiro tipo de interação apresentado no parágrafo anterior. Em seguida, uma peça importante e pertencente à segunda instância de interação – o crítico genético – será situada dentro desse processo.

É ingênuo querer sistematizar em duas as formas de trabalho de um escritor. São tantas as possibilidades de escrita quanto são múltiplos os sujeitos que escrevem. Contudo, é visível que alguns escritores são mais adeptos a roteiros e sistematizações antes de partir para a redação propriamente dita enquanto outros não se predem a planos e notas, elaborando a estrutura da obra conforme a escrita progride. Biasi (2010) estava atento a essas possibilidades e a inda apresentou uma terceira: muitos escritores mesclam ambas formas de escrita.

Mesmo diante de tantas maneiras de se conduzir o processo criativo, o mesmo autor salienta que quatro fases, geralmente, se sobressaem de maneira bastante habitual durante a criação: a fase pré-redacional, a redacional, a pré-editorial e a editorial. Para melhor visualizar as etapas, desenvolvemos um pequeno esquema ilustrativo:

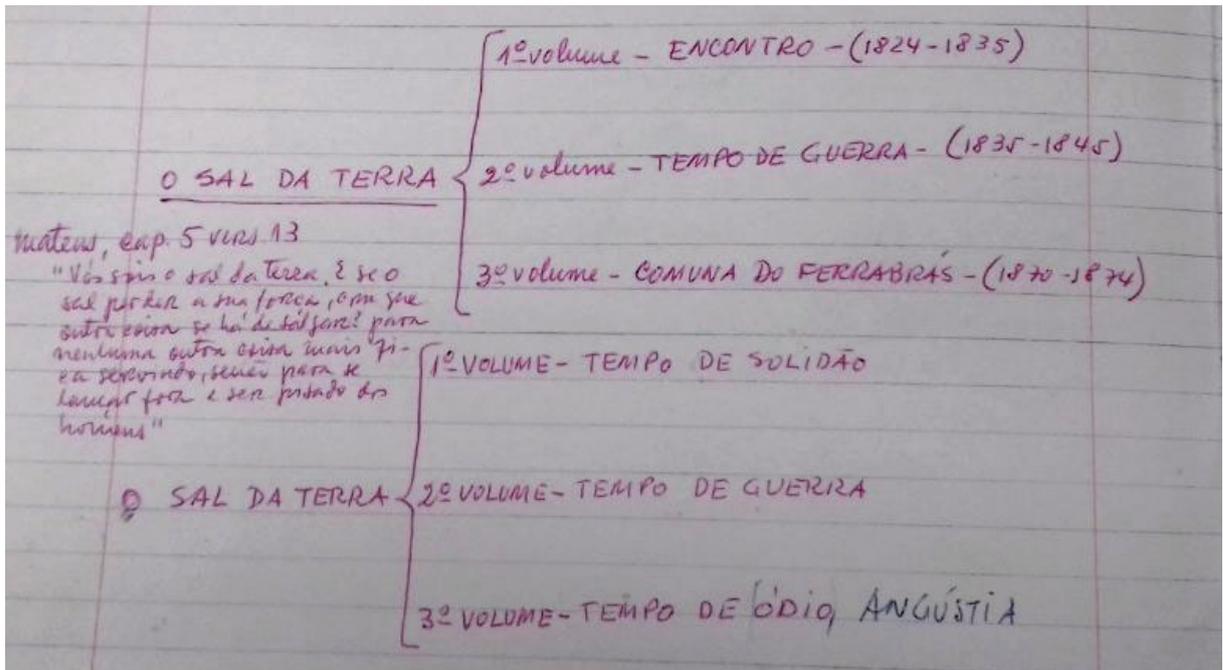
FIGURA 3 – FASES GENÉTICAS



Fonte: produzido pela autora com base nos estudos de Biasi (2010).

Das quatro etapas propostas por Biasi (2010), a primeira – pré-redacional – é um momento provisório, exploratório e preparatório para o início da escrita, podendo resultar em diversificados tipos de manuscritos, por exemplo, roteiros, anotações, listas, títulos, etc. Um exemplo é um esquema da trilogia inacabada de *A ferro e fogo*, que se chamava *O sal da terra*, que congregaria obras *Tempo de Solidão*, *Tempo de Guerra* e *Tempo de Ódio/Angústia*. Algo que também chama a atenção é o trecho da Bíblia (MATEUS, 5:13), “Vós sois o sal da terra; e se o sal for insípido, com que se há de salgar? Para nada mais presta senão para se lançar fora, e ser pisado pelos homens”. Esse trecho indica concretamente, além de uma intertextualidade, uma fonte de pesquisa do escritor.

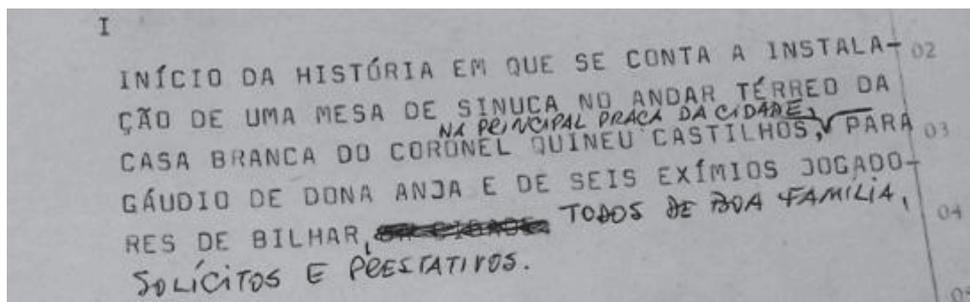
FIGURA 4 – ESBOÇO O SAL DA TERRA



Fonte: ALJOG/UPF

A segunda – redacional – é uma fase documental e textual. Ou seja, é o momento em que, munido de seu dossiê de anotações, o escritor produz o primeiro rascunho da obra, bem como os ajustes e reescrituras. Nesse contexto, temos o alerta: “os manuscritos da fase pré-redacional e de uma grande parte da redacional não podem ser interpretados como os indícios de um irreversível avanço para o texto” (BIASI, 2010, p. 58). Em outras palavras, o texto permanece ascendendo e descendendo na linha temporal, bem como permanece em constante estado de abertura.

Como elemento ilustrativo, temos a primeira versão datilografada de *Dona Anja*, a qual já apresentava movimentos de rasura:

FIGURA 5 – PRIMEIRA VERSÃO MANUSCRITA DO ROMANCE *DONA ANJA*

Fonte: ALJOG/UPF

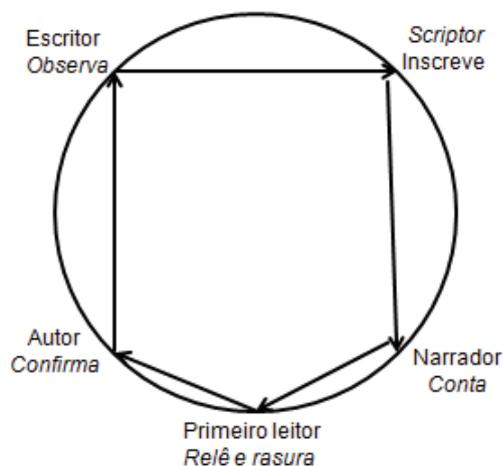
Na terceira etapa – pré-editorial –, o texto ainda não está finalizado, mas vai deixando o título de manuscrito para se tornar, em tese, a versão final. Com o acabamento, a preparação da edição de imprensa e as últimas correções, por vezes, externas, o texto ganha forma de obra a ser publicada. Entretanto, como ressaltou o teórico anterior, não devemos nos deixar levar por uma falsa ideia de linearidade: o escritor pode buscar o texto na editora, que já está na terceira fase de sua tecitura, e remodelar todo o projeto, ou modificar determinadas partes. Essas mudanças também podem partir a pedido da própria editora, seja por um gesto de pura adequação ou de censura. Dentre os arquivos do ALJOG/UPF, não estão catalogados documentos pertencentes a essa categoria, visto que Josué não possuía o hábito de buscar o texto para revê-lo depois de entregue à editora.

À última etapa – editorial – cabe a publicação da primeira edição da obra, a qual pode sofrer inúmeras mudanças ao longo da vida do escritor, além das remodelagens feitas para edições críticas, escolares ou adaptações específicas. Biasi (2010) conta que *Madame Bovary*, de Flaubert, chegou a ter 600 modificações conforme eram publicadas novas edições. Por isso, dizemos que a última edição de uma obra é aquela que é editada enquanto o escritor permanece vivo, caso não tenha deixado ainda em vida uma nota com ajustes a serem realizados postumamente. Evento semelhante ocorreu com o livro *Amor de perdição*. Após a morte de Josué e uma conversa com a família, a editora sugeriu uma mudança de titulação para *Manoela e Garibaldi* para que não ocorresse confusão com o livro *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco.

Tendo como base essa explanação, é válido atentar para as noções teóricas apresentadas por Willemart (2009) no que toca às instâncias da escritura: afinal, quem escreve? O escritor ou o autor? O teórico citado assevera que quem inicia a escritura não é quem entrega o manuscrito “final” ao editor, pois as duas instâncias – escritor e autor – se opõem tanto no tempo quanto na escrita.

Para ele, cada correção – ou melhor dizendo, rasura – implica num distanciamento da esfera escritor e uma aproximação à esfera autor porque, ao final, o autor é um fruto da escrita e não seu pai (WILLEMART, 2009). Contudo, além dessas duas instâncias mais algumas são importantes para que o jogo da criação se estabeleça. São elas, além das duas citadas: o *scriptor*, o narrador e, conforme adicionado o geneticista belga, o primeiro leitor.

O esquema abaixo, desenvolvido por Willemart (2009) tem o intuito de ilustrar melhor o que estamos afirmando:

FIGURA 6- RODA DE ESCRITURA

Fonte: Willemart, 2009.

Cada uma das cinco instâncias da roda de escrita age por sua vez. Iniciando pelo escritor, o ser humano que sente, observa e é responsável pela formação das ideias, a escritura passa para o papel pelo *scriptor*, uma instância de linguagem, e depois para o narrador, ente responsável por contar a imagem que foi captada pelo escritor e transformada em código pelo *scriptor*. Após escrever a primeira versão, o escritor é o primeiro público de seu próprio texto, ou seja, ele atua como o primeiro leitor da obra. Nesse momento ocorre a rasura. Por fim, tudo aquilo que permanece é confirmado pela instância do autor, a qual só existe por causa do processo de escritura que a antecedeu. Por fim, Willemart (2009) salienta que a instância autor se constrói paulatinamente, fruto de inúmeras bifurcações, supressões e acréscimos ocorridos durante o processo escritural. E é, justamente, esse processo de criação que se instaura, também, como um caos à parte.

Como já percebemos pelas asseverações de Biasi (2010), quando fala que não devemos nos deixar enganar pela aparente linearidade das fases genéticas e pelas afirmações de Willemart (2009) sobre as ascensões e decréscimos da escrita durante o processo, está mais do que claro que escrever não é seguir uma linha. Se, para Salles (1998), não há possibilidade de demarcar, com precisão, o primeiro e último passos da criação, esse processo é descontínuo, pois regride e progride, conforme os movimentos do escritor. Portanto, não pode ser entendido como um trabalho acabado, visto que autor ajusta, reescreve, corta, deixando o texto em um permanente estado de revisão e aberto ao diálogo com o leitor e, conseqüentemente, com o crítico genético. Essa última é a segunda interação que foi definida no início do subcapítulo.

2.5 DO AUTOR AO GENETICISTA: A LEITURA INTERPRETATIVA DOS PROTOTEXTOS

Depois do processo criativo do autor, “eis enfim o manuscrito sobre nossa mesa. Para chegar até nós ele atravessou a espessura de tempos obscuros, e, muitas vezes, mil aventuras. E agora como fazê-lo falar?” (HAY, 2007, p. 299). O questionamento do teórico faz ressurgir a interação salientada no início do subcapítulo anterior: aquela entre o manuscrito classificado, no caso, o prototexto, e o crítico genético. Com características singulares, ao levarmos em conta que o manuscrito é a materialidade de um documento e que o objeto da crítica genética é o movimento criativo presente nele, concordamos com Pino e Zular (2007): é a leitura dos manuscritos que constrói o processo de interpretação.

Para Biasi (2010), depois que o dossiê genético é constituído, ele se torna um objeto que será analisado por um viés interpretativo, o qual é variável devido à existência de diversificados pontos de vista sobre o mesmo prototexto. Validar essa ideia é entender que a crítica genética desloca a centralidade, antes pertencente à obra, para a leitura que o crítico estabelece com ela, permitindo que este possa revisitar os caminhos do escritor sob uma perspectiva pessoal, mas ainda coerente com a literatura analisada.

Nas palavras do autor já citado, a crítica genética lê melhor as obras para suprir faltas e falhas com hipóteses criadas pelo escritor e elimina excessos interpretativos da crítica literária. E isso só pode ser observado com um trabalho de leitura investigativa, pois “[...] ao dar a ver o tecido do texto se formando, o prototexto permite ao crítico descobrir estratégias, táticas, metas, objetivos que o escritor tornará ativos, mas inidentificáveis na forma final da obra”. (BIASI, 2010, p. 140).

É válido ressaltar que esse trabalho do crítico da gênese é dividido em duas linhas, consoante Pino e Zular (2007): a primeira, já citada por Biasi (2010), é dar a ver os prototextos, e a segunda, muitas vezes paralela à primeira, é a construção de hipóteses sobre o processo criativo, atitude que só se concretizará por meio de uma leitura interpretativa. Assim, se é por uma leitura do geneticista, segundo uma perspectiva particular, podemos confirmar que o processo de interpretação dos prototextos não é dado pronto pelo manuscrito, como numa vitrine, mas é construído por meio da relação estabelecida entre ele e o crítico.

Hay (2003) se aproxima muito do conceito dos autores anteriormente citados ao postular que além de fazer ver e ler, a crítica genética tem o intuito de fazer compreender: “qual foi o processo de trabalho do escritor? Como interpretar a função de um caderno, a

função de um acréscimo, o destino de um rabisco? ” (HAY, 2003, p. 76). Essas perguntas só podem ser minimamente respondidas com um trabalho, como dito pelo autor, de compreensão, o qual só se consolida com o levantamento de hipóteses.

Retornando à pergunta de Hay (2007), proposta no início do subcapítulo, podemos verificar que a resposta dada pelo pesquisador soa bastante simples em sua superfície, fato que não se sustenta em uma análise mais detalhada. Para ele, o trabalho do crítico da gênese inicia na decifração do texto, na compreensão de seus sentidos. Contudo, o teórico alerta que o manuscrito se apresenta como um desafio a essa decifração e compreensão, “[...] pois suas propriedades são ao mesmo tempo perfeitamente solitárias e perfeitamente heterogêneas. ” (HAY, 2007, p. 148). São solitárias porque o manuscrito reúne as diversas formas de significação, construindo um sistema baseado em um único e mesmo objeto. Heterogêneas devido aos diversos procedimentos utilizados para se analisar o nascimento da obra artística em questão.

Hay (2003) afirma que as relações entre a escrita e o escritor, a escrita e o leitor e a escrita e o crítico são instáveis, pois, para ele, a literatura apresenta várias facetas. Para o crítico genético, mais especificamente, foi necessário o redelineamento do olhar em relação ao manuscrito para poder identificar e analisar traços e signos, mas também “encontrar um momento, a compreender um sentido, a alcançar a literatura antes de ela se tornar texto, obra, domínio público” (HAY, 2003, p. 73).

Assim, mesmo sabendo da impossibilidade de se reconstruir inteiramente o processo criado pelo escritor, o crítico genético precisa reordenar essa heterogeneidade em uma direção plausível. E, por meio desse gesto, Pino e Zular (2007, p. 30) salientam que a beleza do manuscrito “[...] então também será construída pelo pesquisador”. É nesse ponto que os autores afirmam que o geneticista se torna sujeito e objeto da pesquisa genética.

A opinião de Cury (1995) se apresenta de maneira semelhante. Conforme ela, “seguindo os rastros produzidos pelo artista no seu processo de criação nas anotações, nos planos e rascunhos, na correspondência, na marginália, nas variantes, nas rasuras, o crítico também deixa seus rastros”. (CURY, 1995, p. 54). E, assim, não pode ser excluído da pesquisa desenvolvida: prototexto e pesquisador estão estreitamente relacionados no processo de investigação genética. E isso se repete em Bordini (2003), quando a teórica salienta que diante das variadas conexões possíveis é “[...] pela intencionalidade do pesquisador, intersubjetivamente ligando a sua época, e pelos documentos-fonte relacionados à obra-objeto” que a pesquisa se constrói (BORDINI, 2003, p. 139).

Os pesquisadores Pino e Zular (2007) apresentam uma crítica⁶ à ideia de processo, baseada, especialmente, nos estudos do Michel Foucault. Para eles, é preciso superar a noção de processo e implementar a de arqueologia, pois a escrita não seria *um* processo, mas séries breves e justapostas. Essas séries se organizariam a partir de *descontinuidades*. Dessa forma, é por meio da leitura interpretativa que o geneticista pode deparar-se com diversas mudanças, visto que “[...] os movimentos identificados em um conjunto de manuscritos não poderiam ser pensados a partir de tendências (identidade entre enunciados), mas das diferenças entre eles”. (PINO e ZULAR, 2007, p. 41).

Sob o olhar de Carneiro (2011, p. 333), “caberá ao observador desses sinais descobrir as ‘regras do jogo’, desamarrar a trama, desfazer os nós e escrever sobre eles, buscando associações que, certamente, poderão esclarecer as relações humanas”. Contudo, é evidente que esse novo posicionamento cria questionamentos: como nós, críticos genéticos, poderíamos explicar a criação por meio de rupturas, por nós do tecido do texto, sendo que o gesto de criação se sustenta, justamente, por continuidades? Como criar explicações e hipóteses com base em hesitações? De que forma existirão relações significativas entre diferenças?

Pino e Zular (2007) apontam para a resolução: a descontinuidade funciona ao mesmo tempo como objeto e instrumento da análise genética. Objeto no momento em que o crítico averigua o prototexto a procura de tais rupturas. Instrumento quando, após detectada, servirá como forma de delimitação do enunciado. É válido ressaltar que o conceito de enunciado ainda é bastante complicado para os estudos de gênese, visto que deve se considerar, além dos aspectos gramaticais internos, as condições de enunciabilidade. Desta maneira, “ao considerar a rasura como descontinuidade identificadora de enunciados [...]” (PINO e ZULAR, 2007, p. 45), o geneticista deve conseguir reunir essas diferentes rupturas e construir identidades a partir delas para que isso resulte, finalmente, em um espaço de relações no prototexto.

Esses teóricos não são os únicos que se pautam na crítica da diferença. Cury (1995) afirma que o estudo das variantes é uma oportunidade de flagrar e tentar capturar o processo criativo de um escritor. Assim, o cotejamento entre diferentes versões de um arquivo, vistos em suas diferenças, é um caminho para “encontrar, sob a aparente desconexão dos elementos

⁶ Não discutimos com profundidade a crítica desenvolvida pelos autores a partir das diferentes visões da gênese, empreendidas pelas gerações de estudos mais recentes, visto que este não é o fulcro de análise desta dissertação. Estabelecemos uma filiação maior com os pressupostos de Pino e Zular (2007), sem desconsiderar importantes contribuições de teóricos como Biasi (2010) e Hay (2009).

que compõem um acervo ou um arquivo princípios geradores que dão vida, forma e ordem ao conjunto, mesmo que sempre provisórias e cambiáveis”. (CURY, 1995, p. 61).

Além desse posicionamento diferenciado, retomando os autores Pino e Zular (2007), esses teóricos ainda inovam ao ir contra a tradição genética ao afirmar que não é necessário que o recorte de pesquisa do geneticista esteja conectado com uma teoria de análise (viés psicanalítico, sociológico, etc.) antecipadamente. E isso se dá por dois motivos: o primeiro é pelo fato do objeto dever guiar a escolha da teoria e o segundo que uma teoria de análise ainda é um leque muito amplo para utilizar como base.

Assim, investigadores de rastros e veredas alineares e heterogêneas, muito mais complexas do que poderia sugerir nossas humildes interpretações, nós, críticos genéticos, isolamos determinados gestos que se impõem devido a sua importância dentro de uma busca traçada por nossos princípios. Nesse instante, os prototextos “[...] adquirem seus contornos sob nosso olhar, movem-se sob nosso olhar, e não fora dele”. (PINO e ZULAR, 2007, 122).

Esses teóricos utilizam as expressões movimentos escriturais e espaços escriturais para o fazer genético. A primeira expressão se refere aos gestos de tensão entre enunciados de dois documentos diferentes, ou seja, as descontinuidades. A segunda aponta para o recorte físico do material analisado pelo pesquisador. Em outras palavras, são os fólios, os documentos genéticos em que os movimentos escriturais podem ser observados pelo geneticista.

Com os espaços escriturais selecionados, o dossiê está montado e as descontinuidades podem começar a ser levantadas. É válido frisar, no entanto, que a constituição de um dossiê é sempre um gesto artificial de união de papéis sem unidade explícita. Pino e Zular (2007) fazem a ressalva de que todo dossiê é imperfeito e incompleto, mas quando unificado pelo olhar de um pesquisador pode apresentar respostas sobre pontos específicos da criação.

Consoante Carneiro (2011), o arquivo, nesse caso, o dossiê, é uma invenção e a narrativa criada sobre ele é uma das possíveis construções, as quais são embasadas pela escolha de grupos ou indivíduos, com perspectiva particular. Em outras palavras, “assim como um pedreiro que coloca pedra sobre pedra e as une com argamassa, todo arquivista e narrador constrói uma trama tecida com ideias escolhidas no seu repertório”. (CARNEIRO, 2011, p. 328-329).

Nesse contexto, para Cury (1995, p. 54) a função do crítico genético seria “ao mesmo tempo, um trabalho de reconstrução detetivesca dos avessos do texto através de seus ‘antecedentes’ e até de seus ‘silêncios’ e a construção de um olhar rastreador sobre as pegadas

deixadas pelo crítico”. É com base nesse complexo jogo de leitura, investigação, interpretação e levantamento de hipóteses que estão situados os críticos genéticos.

Como já dito, sujeitos e objetos da pesquisa que desempenham, eles têm em mãos, como salienta Hay (2007), um percurso árduo e sinuoso, o qual exige diversas operações de desembaraço e diversos pormenores a serem considerados. Finalizar uma pesquisa genética é compreender que “como o início, o fim é, muitas vezes, múltiplo: a ruptura e a continuidade estão em jogo, não somente num ponto da escritura, mas ao longo de todo seu caminho”. (HAY, 2007, p. 210). Ademais, trabalhar com manuscritos é aceitar a tríade da essência genética: fragilidade, beleza e inacabamento.

Todo esse enfoque, e ainda retomando a gênese da crítica genética, mais do que demonstra, para nós, que essa ciência depende de um contexto, um material e um observador que estão intrinsecamente ligados e ligados de formas variáveis. A única certeza, já abordada por Hay (2003), é que aberto o olhar para o manuscrito, movimento nenhum conseguira ter a força de desviá-lo. A partir de agora, o trabalho de tal ciência, ainda mais em um contexto de revolução tecnológica, é o de manter desobstruídas as possibilidades de aproximação com a arte literária.

2.6 ENTRE ARQUIVOS E MEMÓRIAS: O ACERVO LITERÁRIO E AS RELÍQUIAS DO ESCRITOR

Entre os materiais catalogados, os objetos artísticos e parte da biblioteca de sujeitos que dedicaram uma vida à escrita estão possibilidades de leitura, muitas vezes inéditas e quase sempre reveladoras da criação, e desdobramentos interpretativos que podem ressignificar uma obra já publicada está situado o pesquisador genético. Todos os vestígios traduzidos em arquivos de um acervo literário suportam a versão do texto que o leitor tem em mãos, além de comprovar, de maneira geral, a existência de um gesto de escrita.

Investigar esses materiais é, além de oferecer respostas plausíveis sobre o gesto criador, uma forma de fazer reverberar e salvaguardar memórias e, conseqüentemente, objetos culturais de uma determinada comunidade. Assim, o pesquisador deste ambiente é um híbrido de detetive e de enxerido, quase um Sherlock Holmes na busca de pistas da concepção de um Frankenstein, uma misteriosa e frágil criatura, sem a permissão de seu criador.

Adentrando o espaço íntimo de criação de um acervo, o pesquisador é seduzido pela variedade de possibilidades de estudo, pelas confidências e segredos, pelo pó das memórias da

escritura, pelas rasuras e pela tentação de revelar o que ninguém nunca pôde imaginar. Contudo, todo esse processo é mediado pela distância que a produção científica exige, a ética do profissional e a humildade de suas afirmações, como já citamos, que pouco têm a afirmar e muito têm a supor.

É nesse contexto,

Frente à multiplicidade de fios que se desenrolam para seu percurso analítico, [que] o pesquisador dos acervos deve estar consciente, de antemão, da provisoriamente complementar de sua análise se comparada a outras, uma vez que as conclusões de seu trabalho serão, mais do que em um outro tipo de pesquisa, sempre necessariamente parciais. (CURY, 1995, p. 55-56).

A analogia com o texto da escritora inglesa Mary Shelley ainda pode ser aplicada aos mistérios da oficina de Victor Frankenstein abriga, nesse caso, ao acervo literário. Os anseios, os medos, a paixão, os fracassos e o gesto de construção daquilo que seria uma obra prima são testemunhados pelo covil de Victor da mesma forma que são pelo escritório daquele que escreve, pelos manuscritos e materiais de apoio que utilizou. A dor dos erros, a epifania dos acertos e todos os sentimentos da construção de algo nunca visto pela humanidade acompanham seus criadores a cada gesto.

Victor leu muitas obras de medicina, química e anatomia. Colheu, durante anos, em cemitérios e necrotérios, partes essenciais para o todo que havia planejado por muito tempo de uma maneira muito semelhante à forma que o escritor constrói seu texto. Cada leitura, cada memória, cada vivência compõe – ou pode compor - um Frankenstein literário, em um gesto lento e margeado por bifurcações e complexidades.

Se, ao final, o que o escritor criou, ou algumas partes importantes, será rejeitado, como foi o monstro do doutor, e deixado em uma gaveta até um crítico descobri-lo; ou acolhido e apresentado ao mundo, só o próprio sujeito escrevente pode validar. Certo é que sua criatura perseguirá seu criador tanto durante quanto depois de sua finalização. Certo também é que o criador só o é por ter feito a criatura.

E o mais interessante de notar é que as duas criaturas – Frankenstein e o texto – são mosaicos frágeis, incompletos e indefinidos, e seus criadores são pessoas perturbadas pelos riscos e dores do fim e da morte. Dessa forma, o acervo literário apresenta ao pesquisador uma quantidade de pistas – algumas delas falsas, as quais, a partir da crítica genética, exigem do geneticista uma transformação em um Sherlock Holmes, o qual precisa resolver não um assassinato, mas as tramas de um nascimento.

Segundo os estudos de Marques (2011), contemporaneamente, é notado um crescente interesse na instalação e manutenção de acervos literários, no Brasil, seja por instituições de âmbito público, privado ou misto – como as universidades, institutos e fundações culturais. Dessa forma, houve um deslocamento dos arquivos, antes pertencentes apenas aos escritores, para as mãos de um grupo especializado na salvaguarda dos materiais entregues.

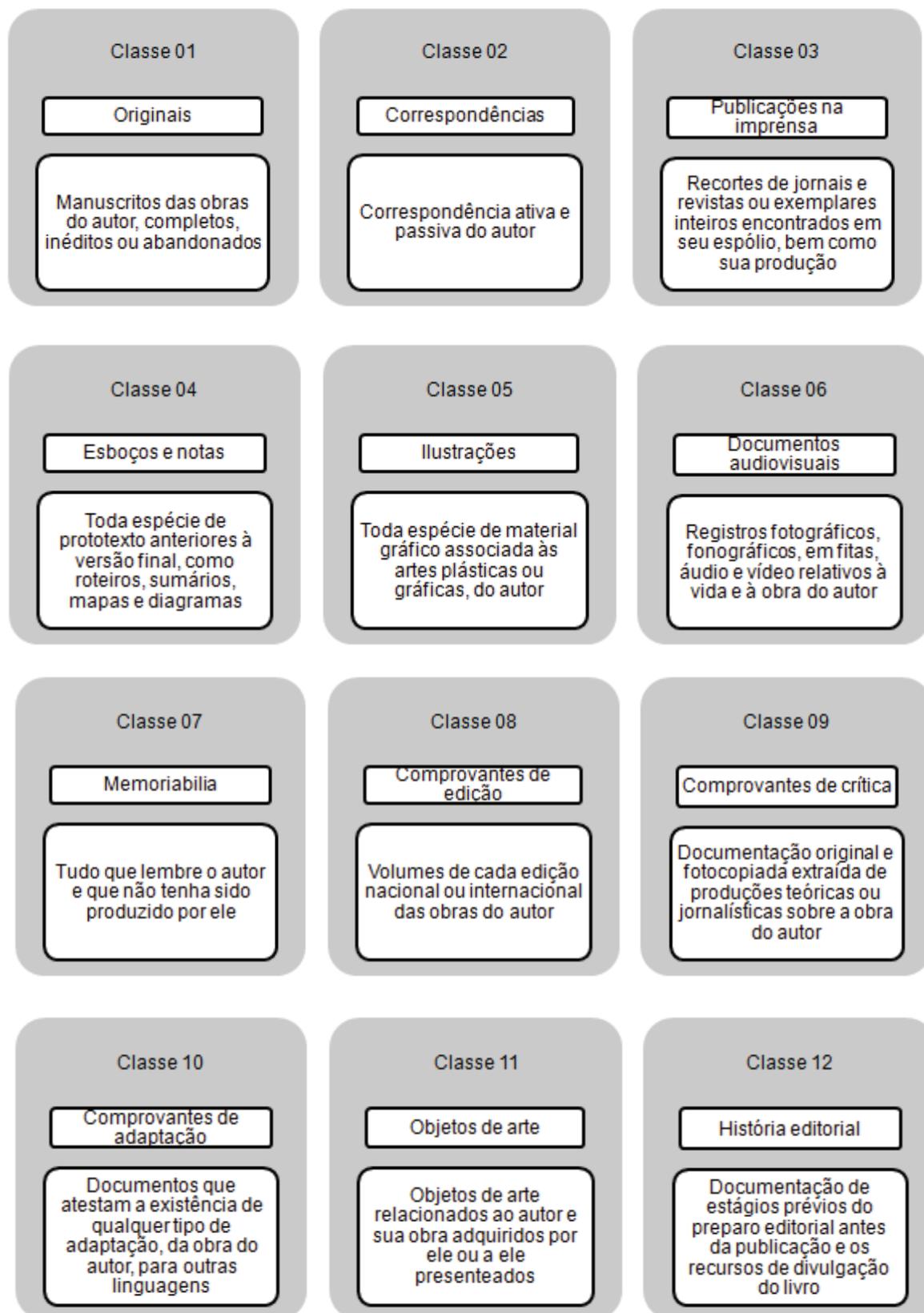
Contudo, longe de ser um conceito óbvio, a especificidade de um acervo literário traz consigo a necessidade de uma definição mais aprofundada, e é Bordini (2003) que traz tal definição. Para a autora, que teoriza a partir da construção do Acervo Literário de Erico Verissimo, espólio e arquivo seriam palavras que restringiriam a amplitude do material que estava sendo compilado. Muito além de uma herança, como designa a palavra espólio, o acervo poderia abrigar diversificadas propriedades pessoais, as quais não seriam submetidas a simples classificações, que a definição de arquivo suscita. Portanto, acervo quer

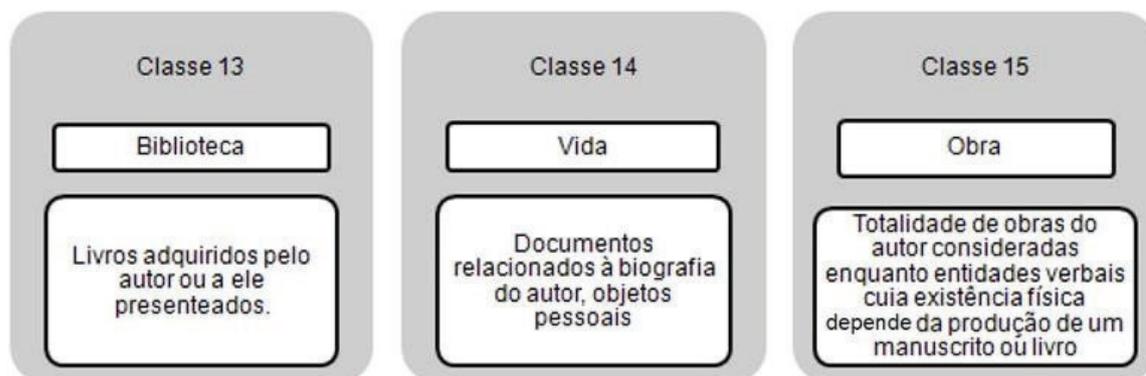
[...] significar um trabalho que não apenas conserva em ordem e cataloga para a consulta documento literários, mas promove a obra e a imagem do escritor, propicia investigações de cunho teórico, crítico e histórico, tanto quanto acolhe mais do que normalmente os arquivos ou espólios literários costumam conter. (BORDINI, 2003, 131-132).

Descrevendo o trabalho desenvolvido na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Bordini (2003) apresenta os projetos Acervos de Escritores Sulinos e Acervos Literários em Rede Nacional, os quais objetivam recuperar textos raros e documentações secundárias de autores gaúchos, preservá-los e difundi-los na internet. Eles derivam da organização dos legados de Erico Verissimo, cedido em 1982, ao qual se somam os de outros escritores. Segundo Rettenmaier (2018, p.116), a possibilidade de indexar informaticamente as obras do acervo de Erico oportuniza “[...] a construção de um cenário em que texto e extratexto se conjugam, dentre as tantas variáveis mobilizadas na articulação de uma obra com o sistema literário e cultural”.

A autora elaborou um manual que estabelece diretrizes sobre coleta, acondicionamento, arquivamento e catalogação dos materiais disponibilizados. Cada material é arquivado individualmente, conforme sua natureza, com registro específico, em classes determinadas. Para maior clareza e objetividade foi desenvolvido, de forma resumida, o seguinte esquema, com base em Bordini (1995a), da organização dos documentos de um acervo:

FIGURA 7 – CLASSES DE ORGANIZAÇÃO SEGUNDO BORDINI (1995A)





Fonte: produzido pela autora, com base em Bordini (1995a)

O esquema apresentado anteriormente é uma sucinta apresentação da proposta de Bordini (1995a). Essa é margeada por categorias específicas de subdivisão que possuem um código de identificação padronizado, bem como detalhamentos que singularizam com bastante delimitação cada uma das grandes quinze classes. Essa sistematização foi desenvolvida com base em todo o material pertencente ao escritor Erico Verissimo e possibilita não só a teorização e a produção científicas como a socialização de um patrimônio que antes era privado.

Retomando a essência granular dos arquivos genéticos proposta por Lebrave (2004), Rettenmaier (2018) postula que o acervo literário encontra em sua multiplicidade — característica positiva — dois impasses: o difícil armazenamento dos muitos grãos e o fato de cada documento ser único e frágil. Mesmo que a proposta do Centro de Memória Literária da PUCRS seja estabelecer *links* entre os elementos catalogados, uma proposta mais atualizada e a par das novas tecnologias precisava ser desenvolvida.

Nas palavras de Cury (1995, p. 57-58), “a organização de acervos e a abertura de suas portas a um público mais amplo, além do mais, indicam uma visão mais democrática das possibilidades de acesso à cultura e para uma tentativa de retomada da memória no seu aspecto efetivamente coletivo, comunitário”. Revisitar e fazer reverberar essa memória é propor uma nova ligação entre o passado e o presente, é manter a tradição e a literatura latentes à comunidade, não só acadêmica, mas geral. E isso demonstra o viés híbrido de um acervo, se por um lado ele pode trazer o coletivo, por outro ele simboliza o individual.

Consoante Santos (1995), os acervos são extensões dos autores arquivados e os materiais ali encontrados são testemunhas das diversas fases da vida deles. Ou seja, “a biblioteca e/ou arquivo pessoal constitui uma história de vida. O conhecimento, a experiência e os registros dessa experiência acumulados por uma pessoa ou instituição constituem uma

variada e rica fonte informativa” (SANTOS, 1995, p. 105). Dessa forma, a organização estabelecida nesse espaço é particular, a qual precisa resgatar a identidade do autor, e é muito mais ampla do que a aplicação de diretrizes de biblioteconomia, por exemplo.

Nessa seara, Miranda (2003) traz uma contribuição bastante significativa. O elemento de um acervo literário, trazido da memória à superfície do presente, possui valor em um caminho de mão dupla. A lembrança do objeto é valiosa e o objeto torna valiosa a lembrança. Esse gesto “redesenha as fronteiras de uma tradição esquecida, que se mostra então plena de atualidade.”. Assim, “citar os mortos ou citar um texto é trazer o passado para o presente, é infundir outra vida ao que foi citado” (MIRANDA, 2003, p. 38).

Por isso, adentrar o universo dos arquivos “é deparar-se com um universo e lembranças exteriorizadas, resíduo de um saber escritural em ritmo acelerado de apagamento: salvar esses arquivos é fazer do resíduo a ponte para a fixação, sob a óptica comparatista, de um corpus que possa oferecer respostas mais convincentes à indagação do que é escrever entre nós”. (MIRANDA, 2003, p. 39). Dessa maneira, configurado como um espaço de memória, o acervo desloca a concepção do texto como um objeto acabado, pois este local é, em sua essência, sinônimo de dualidade: lembrança e esquecimento, passado e presente, fragmentação e totalidade, singularidade e diversidade:

[...] em seu aspecto ameaçador, um arquivo pode remeter talvez a um excesso ou carência documental, vinculados à dimensão do passado; entretanto, enquanto traçado, projeto, pode conter a ideia de futuro, colocando-nos frente a novas possibilidades de tratamento do arquivo, a novas ordens de leitura e interpretação de seus documentos. (MARQUES, 2011, p. 192).

Um espaço tão amorfo e peculiar exige um enfoque bastante diferenciado. Já previsto em Cury (1995), Santos (1995), Bordini (1995a, 1995b, 2003) e Marques (2011), o trabalho em acervo é feito dentro de uma perspectiva inter e multidisciplinar, e isso se dá diante da heterogeneidade dos documentos existentes nesse espaço. Por isso, conhecimentos de áreas como história, sociologia, psicanálise, política, antropologia, comunicação, letras, etc., precisam ser mobilizados.

Além da perspectiva de catalogação, acondicionamento e arquivamento ser multidisciplinar, as pesquisas desenvolvidas nesse local podem adotar vieses diversificados: desde a área de letras, à sociologia, à história, à psicologia, por exemplo. E isso se dá pelo fato da crítica genética permitir a adição de teorias complementares no desenvolvimento de suposições sobre a criação.

Se o acervo mantém estreito laço com a história, ele o mantém por três ângulos: história do sujeito escrevente, seus medos e seus desejos; história da literatura, tanto a literatura por ele produzida quanto as influências e história factual, a vivida pelo sujeito e qual influencia diretamente as duas anteriores. Esses três pontos em que convergem a história, dentro do acervo literário, são interdependentes, afinal: sem a história factual e pessoal não se produz literatura; sem história da literatura não se produz a própria literatura e o sujeito não se firma enquanto escritor, etc.

Além do viés que associa o passado, o acervo também é lugar de tecnologia ou, pelo menos, encontrou nela uma oportunidade de contornar a limitação da fragilidade dos materiais, já exposta por Rettenmaier (2018). Com uma proposta⁷ que revisa as classes organizacionais de Bordini (1995a), vemos no estudioso uma adequação maior do acervo às demandas sociais tecnológicas.

Tendo por base a reorganização dos materiais pertencentes ao Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF), sob guarda da Universidade de Passo Fundo (UPF), Rettenmaier (2018) desenvolve, em parceria com a Universidade de Santiago de Compostela, uma metodologia com foco na fixação de um banco de dados que permite análises qualitativas e quantitativas dos materiais indexados. Todo o processo é solidificado em quatro linhas técnicas: a qualitativa, a qual permite o levantamento de informações relacionáveis; a quantitativa, que possibilita a conversão das análises em dados numéricos; a histórica, que permite a construção de trajetórias e cronologias e a textual, a qual possibilita a mineração dos materiais textuais.

Dessa forma, retomando as considerações anteriores, o estudo que ocorre nos acervos de escritores auxilia não só no desenvolvimento de reflexões sobre crítica e literatura, mas sobre a escrita, patrimônio cultural, memória e futuro. Dessa maneira, ao deslocar visões, quebrar dogmas, a visão reticular (BORDINI, 2003), exigida nesses locais, desarquiva segredos e se configura como um terreno fértil para discutir variados temas com vieses complementares, mas acima de tudo se configura como tentativa de recompor a história de vida e a obra de um ser humano que dedicou sua vida à escrita.

E é, justamente, nesse enleio que as criaturas de um determinado criador se mostram em sua natureza mais crua, mas igualmente misteriosa e se posicionam em seu espaço nascedouro: o laboratório do escritor. É nesse lugar – um mar? – cheio de possibilidades e

⁷ Novas informações serão apresentadas sobre a metodologia desenvolvida por Rettenmaier (2018) no subcapítulo reservado para a exploração do Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF), no quarto capítulo desta dissertação.

enigmas que o geneticista adentra e busca partes, peças e engrenagens, as quais podem sustentar hipóteses sobre todo gesto de criação. Reviver a geração daquela criatura é impossível, mas observar movimentos e refletir sobre eles é o primeiro passo para entendê-la. Dessa forma, percorrer, inicialmente, a diacronia, a definição e os mecanismos que concretizam a criatura é ao que se dispõe o próximo capítulo.

3 ESCRITA E GERAÇÃO: OS MISTÉRIOS DO NASCIMENTO DA CRIATURA

Foi numa noite sombria de novembro que eu contemplei a realização de minha obra. Com uma ansiedade que quase tocava as raias da agonia, tomei os instrumentos que estavam a minha volta, a fim de que eu pudesse infundir uma centelha de vida na coisa inerte que jazia aos meus pés. Era já quase uma hora da madrugada; [...] vi abrir-se o baço olho amarelo da criatura. Ela respirava com dificuldade [...].

Victor Frankenstein, em *Frankenstein*, de Mary Shelley

[...] tu, meu criador, me detestas e abominas, a mim que sou criatura tua, a quem te achas ligado por laços só dissolúveis pelo aniquilamento de um de nós.

Frankenstein, em *Frankenstein*, de Mary Shelley

A geração de Frankenstein, spendida pelo jovem Victor, foi um processo que exigiu do estudante de medicina anos de estudos, tentativas, falhas e pequenos acertos, como dito brevemente no capítulo anterior. Esses passos constituem a memória da construção de tal ser da mesma maneira que os prototextos de um escritor reconstroem e sustentam a obra publicada. Na primeira epígrafe, o doutor demonstra, com bastante emoção, o sentimento que tomava conta dele nos momentos anteriores à vida do monstro Frankenstein: o medo e a esperança em terminar a criação de sua obra, a qual nunca fora vista pela humanidade. Esses sentimentos são, muitas vezes, análogos aos que um escritor sente ao estar prestes a colocar o ponto final em sua escrita, pois logo a centelha de vida dela surgirá – seja no momento de recepção pelo leitor ou pelo, de forma não muito provável ou comum, geneticista.

Depois de gerados, a obra em si ou seus personagens – para uma ligação mais estreita com o tópico que será discutido – ganham vida nas páginas do livro publicado ou revivem ao entrar em contato com o crítico genético. A ligação mencionada por Frankenstein entre ele e seu criador também se estabelece entre o escritor e sua criatura. Contudo, diferentemente da do monstro, mesmo com o aniquilamento de uma das partes – obra ou escritor – nenhuma delas, ou o laço entre elas, deixa de existir.

Os entes fictícios ali encerrados ganham vida e dão identidade àqueles que leem a obra, transpondo-se, muitas vezes, das páginas do livro para a realidade exterior do texto. A dor que Frankenstein sente ao ser rejeitado por seu criador pode ser semelhante àquela que uma pessoa real sente ou sentiu ao ler um livro e compreender circunstâncias pelas quais um personagem passou. Nessa seara, a tênue e bastante discutida linha que separa o real e o

ficcional, na literatura, faz respingar dúvidas sobre a construção do elemento narrativo personagem: a personagem é a pessoa real? A composição de uma personagem é a cópia de um ser extraliterário? Como surge a personagem? Essas e outras perguntas tornam pertinente uma recapitulação e caracterização de tal elemento narrativo. E é a isto que se propõe o texto que segue: identificar, brevemente, desde as concepções antigas às contemporâneas sobre personagem e compreender como ocorre seu processo de construção. Para tanto, inicialmente, serão utilizados desde conceitos teóricos aristotélicos, horacianos até noções modernas sobre o tópico.

Alguns teóricos modernos serão apresentados ao longo do texto, mas grandes bases teóricas contemporâneas serão Brait (2017), Rosenfeld e Candido (1976) e Reis (2018). É válido ressaltar que o percurso diacrônico, empreendido nos dois primeiros subcapítulos, se justifica, essencialmente, como forma de contextualização do conceito e dos acontecimentos que influenciavam o entendimento da personagem em cada época apresentada. Dessa forma, os dois últimos subcapítulos, os quais tratam da concepção contemporânea e da composição da personagem, são os pontos centrais do capítulo. O último subcapítulo tem por intuito apresentar a intertextualidade como forma de construção de personagens, bem como a analogia estabelecida com o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, e esta dissertação.

3.1 A ANTIGUIDADE E A GÊNESE DAS NOÇÕES SOBRE PERSONAGEM: REVISITANDO ARISTÓTELES E HORÁCIO

Ao discorrer sobre literatura, independentemente do viés adotado, é quase impossível não resgatar as noções daquele que foi o pioneiro nas teorizações sistemáticas sobre a arte produzida em sua época. Aristóteles (1987) fundou o conceito de *mimesis*, o qual, durante muitos anos, foi mal interpretado, sendo relacionado à imitação direta do real. Para tal filósofo, a poesia [termo utilizado para designar literatura, palavra que só veio a ser utilizada na modernidade] apresentava três manifestações concretas: a epopeia, a tragédia e a comédia.

A primeira tem como objeto a imitação da ação de homens superiores, no modo narrativo, por meio do verso. A segunda imita o mesmo objeto da primeira, contudo, apresenta-se no modo dramático através do verso e da melopeia. A última tem um objeto diferente das anteriores: homens inferiores, mas possui modo e meio idênticos à tragédia. Aristóteles (1987) tomava a tragédia como a manifestação por excelência da poesia e, por isso, dedicou-se com mais afinco a sua dissecação e normatização.

Retomando o conceito de *mimesis* e sua restrita e errônea interpretação, presente, talvez, pela incompletude dos textos de Aristóteles, os quais foram perdidos ao longo do tempo (JIMENEZ,1999), podemos perceber que essa compreensão se difundiu não só na época do filósofo como influenciou pensadores posteriores, como é o caso de Horácio, que terá suas concepções apresentadas em breve. Com um novo olhar lançado à produção teórica de Aristóteles, a *mimesis* é uma forma de representação resultante de um processo de construção que segue regras de sistematização e visa gerar determinados efeitos. Assim, essa construção está alicerçada no conceito de verossimilhança, ou seja, na ideia de fazer florescer possibilidades. Nas palavras do filósofo (1987, p. 209), “[...] não é ofício de o poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia ter acontecido, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.”.

Trabalhando com a lapidação de mundos possíveis, a literatura se torna mais séria que a história ao se referir ao universal quando atribui a um indivíduo pensamentos e ações que convêm à verossimilhança e à necessidade, e visa, obviamente, à universalidade nessa representação. O poeta, por sua vez, mesmo fazendo uso de elementos da realidade sensível e concreta, em sua produção, pode contar com fatos verossímeis e possíveis, os quais venham a ser pura e simplesmente criação da mente do escritor.

É justamente nesse ponto que a coerência interna da obra entra em cena. No momento em que determinadas características reais são reconfiguradas e representadas pelo poeta, elementos que se adéquam e se encaixam a uma lógica interna do texto, por mais que não se encontrem na realidade ou por ela sejam classificadas como inverossímeis, são aceitas. O escritor segue as leis que regem a obra, não as leis da realidade e da história. São essas as noções centrais que podem ser transportadas para a personagem. Contudo, inicialmente é válido salientar algumas concepções sobre os caracteres trágicos e o herói da epopeia. Sobre a tragédia e a epopeia, afirma que seus personagens devem imitar homens de caráter elevado, que devem ser bons, convenientes, semelhantes e coerentes.

Ao passo que assumimos o conceito de *mimesis* como a representação/recriação de algo possível, guiado pelas leis da malha textual, a personagem é concebida como uma representação, que também obedece a leis de necessidade e verossimilhança, e se ampara na pessoa humana. Em Aristóteles (1987), tanto a trama quanto a personagem possuem importância para a construção do texto. É preciso que exista a estória, mas essa só se desenvolve por meio da ação dos caracteres. Dessa forma, podemos conceber que o

personagem é o produto da criação do poeta que segue regras estipuladas pelo próprio artista e que visa ser relacionável com o externo, mas está mais pautado no mundo das possibilidades.

Portanto, se Aristóteles (1987, p. 208) afirmava que as artes miméticas eram unas, a fábula de uma obra também o deveria ser. Todos os acontecimentos de uma narrativa devem ocorrer “em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo”. E essa conexão não poderia deixar de existir com os objetos representados: os personagens. Aliados ao avançar do compasso da narrativa, eles se constroem e constroem o texto em harmonia direta.

Nesse contexto, Brait (2017, p. 40) salienta que “parece razoável estender essas concepções, o conceito [aristotélico] de personagem, enquanto ente composto pelo poeta a partir de uma seleção diante da realidade, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação”. Segundo a mesma autora, as proposições de Aristóteles sobre a personagem vigoraram até o século XVIII e influenciaram o pensamento e as produções teóricas posteriores sobre literatura.

Antes do advento da modernidade, Horácio (2013), poeta latino, passa a conceber a personagem como um modelo a ser imitado, apontando para uma tradição que avaliaria a personagem através dos arquétipos humanos. Retomando tanto as noções de unidade e normatividade apresentadas por Aristóteles, tal poeta demonstra as qualidades e as técnicas necessárias ao fazer poético. Ele compreende que o bom poeta sabe unir dom e técnica, e que a arte, além de deleitar, deve instruir. Com essa visão utilitarista do fazer artístico, o poeta apresenta um novo entendimento sobre as personagens: “[...] qual é a tarefa de um senador, qual a de um juiz, quais os deveres de um general mandado à guerra, sem dúvida sabe dar adequação a cada personagem. Ordenarei ao duto imitador observar o modelo da vida e dos costumes e a retirar daí vívidas vozes”. (HORÁCIO, 2013, p. 39-40).

O poeta contribui para a concepção aristotélica restrita que compreende o fazer artístico como mera cópia do mundo real ao validar a atitude do poeta em observar e imitar modelos de vida para compor os entes da narrativa. Essa concepção, entretanto, é uma via de mão dupla. Se de um lado, a personagem é a cópia fiel da pessoa humana, do outro, adicionando a função pedagógica da literatura, criada pelo autor, tal personagem se torna um modelo a ser imitado por quem entra em contato com a arte. Os personagens são exemplos éticos e virtuosos que repudiam vícios e crimes, bem como deveriam ser todos os humanos.

O impacto dessas e outras noções horacianas, embasadas nas aristotélicas, se estenderam à Idade Média. A herança da definição moralizante da personagem em meio ao

conceito cristão se torna um arquétipo embasado em ideais da Igreja Católica (BRAIT, 2017). Ainda na Renascença, a perpetuação da crítica fundamentada nesses pensadores persiste. Nas palavras de Brait (2017, p. 45), “o compromisso estabelecido entre personagem e pessoa perdura, sob novos auspícios, na Renascença e nos séculos a que ela seguem”. Contudo, entre XVI e XVII, a personagem passa a ser compreendida como imagem da pessoa real e, em seguida, como representação do psicológico de seu criador. Tais entidades são vistas não como imitação do mundo extraliterário, “mas como projeção da maneira de ser do escritor” (BRAIT, 2017, p. 46). Muitas dessas noções relacionam-se com a consolidação do gênero romanesco e com os formalistas russos.

3.2 DA CONSOLIDAÇÃO DO ROMANCE À CONTEMPORANEIDADE: DE PESSOA REAL A ELEMENTO DA NARRATIVA

As modificações ocorridas no século XX trazem novas concepções para a literatura. Consoante Brait (2017), com esse contexto, a prosa de ficção sofre uma gigantesca transformação em comparação aos antigos modelos narrativos. Nomes como Marcel Proust, Virginia Wolf, Franz Kafka, Thomas Man e James Joyce reverberam na estrutura do romance. Ao lado disso, estavam as transformações ocorridas no texto poético e a “reação contra o factualismo das indagações biográficas e das pesquisas de fonte” (BRAIT, 2017, p. 47).

É nesse ínterim que Georg Lukács, em 1916, lança a obra *A teoria do romance*, na qual explica o florescimento desse novo gênero na sociedade contemporânea frente à epopeia, o grande gênero da Antiguidade. As novas análises apresentadas não deixariam de abarcar a personagem – o ente sofre uma drástica mudança de caracterização na comparação entre os dois mundos. Entendendo que um gênero literário não surge e se alicerça apenas por vontade de um criador ou a evolução de um gênero anterior e, sim, por elementos de produção e recepção que validam sua existência, o teórico apresenta uma diferenciação entre o mundo que gerou a epopeia e o que gerou o romance. Assim, os dois gêneros diferem-se por dados histórico-filosóficos, pois enquanto a primeira era fruto de uma cultura fechada, fortemente religiosa e com uma totalidade conhecida, a segunda se vê na fragmentação.

É preciso fazer um adendo sobre a ressonância dos conceitos hegelianos na teoria de Lukács. Absorvidos da estética do autor alemão, a relevância do contexto de geração das formas da grande épica – a epopeia e o romance – encontram-se, primeiramente, em Hegel. Entretanto, mesmo que o teórico tenha situado tais formas nos mesmos períodos históricos

que Lukács – Antiguidade e Modernidade –, os sentidos associados ao segundo são bastante diferentes.

Hegel (2004) entende o mundo da epopeia, a Antiguidade Clássica, como uma totalidade à qual pertence a consciência religiosa do espírito humano e a existência concreta da vida política e doméstica. Segundo o estudioso, “[...] no evento verdadeiramente épico não se realiza um ato arbitrário singular e, com isso, é relatado um acontecimento meramente contingente, e sim é relatada uma ação ramificada na totalidade de sua época e estados nacionais [...]” (HEGEL, 2004, p. 98). O herói clássico não é um indivíduo no sentido moderno da palavra. Situado no estado do mundo épico universal, ele se submete voluntariamente a certas ações, diferentemente do herói do romance. Exibindo a intuição de um espírito nacional, traz a individualidade de um povo com ares universais. Esses e outros conceitos aplicados por Hegel (2004) à epopeia são implantados na produção de Lukács, como será visto em seguida.

Já o romance, a epopeia burguesa, é produto de um mundo que assumiu uma forma que na sua ordem prosaica parece ir de encontro à epopeia tradicional. Em um sistema fortalecido pelo Estado, o homem se vê alheio à organicidade da sociedade, tornando-se livre. Lukács (2000) vê essa fragmentação e alheamento, contudo, de forma contrária a Hegel: o romance não consegue atuar como elemento de ligação entre esse sujeito e o mundo em que ele vive.

Lukács (2000) retoma o foco no destino de uma coletividade, do herói épico, carente de individualidade, e afirma que ele representa tal coletivo e possui uma trajetória definida de antemão que não questiona. Ele se configura como um ente passivo diante da realidade ingênua e aproblemática experienciada. Influências divinas conduzem um herói que não apresenta vontades próprias a um final reconfortante e já esperado: o virtuoso herói sempre vence os obstáculos e suplanta o mal. Assim, a epopeia se consolida como ou “o puro mundo infantil, no qual a transgressão de normas firmemente aceitas acarreta por força uma vingança, que por sua vez tem de ser vingada, e assim ao infinito, ou então é a perfeita teodiceia, na qual crime e castigo possuem pesos iguais e homogêneos na balança do juízo universal”. (LUKÁCS, 2000, p. 61).

Vinculado a uma totalidade/organicidade, o destino do herói épico desenrola-se numa cronologia que se julga total, mas que é usada apenas para expressar a grandiosidade de certos feitos. O herói não é atingido pelas forças do relógio, como vivesse numa eternidade suspensa. Na circunstância em que o passado não existe ou é, justamente, presente, a epopeia

concede ao herói um destino universal que o faz, ao invés de isolar-se, criar laços com a coletividade que representa. Dessa forma, ele “nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Diante das transformações históricas e filosóficas da modernidade, a epopeia amadurece enquanto gênero para tornar-se o romance. Essa evolução se dá pela mutação daquele mundo que comportava os grandes feitos de um herói coletivo. Agora, o mundo do romance é um “desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, p. 38), onde o sentido imane da vida torna-se problemático. Em um processo de descobrimento e construção, o gênero romanesco fundamenta-se na busca particular de um herói.

Sendo a epopeia do mundo abandonado por deus, “[...] a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 89). O mundo dos homens é um cárcere, uma fragmentariedade, e o herói se propõe à procura de si mesmo, num choque entre dois mundos: o mundo objetivo e o mundo interior. Esse herói tem consciência e responsividade em um contexto heterogêneo e descontínuo. Assim, as personagens de um romance, segundo o mesmo autor (2000, p. 69) “[...] são indivíduos que resistem consciente e energicamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personalidades. ” Diferindo da puerilidade da epopeia, o romance é a virilidade madura, baseada na imperfeição e na resignação do sujeito diante de um mundo de convenções, onde sentido e vida estão desconectados. E, portanto, as ações internas de um romance passam a ser entendidas como uma batalha entre o herói problemático e o poder do tempo.

As concepções desse autor acabam por reavaliar algumas das noções herdadas dos filósofos antigos, contudo, ainda relacionam personagem e pessoa humana. Na década seguinte, E.M. Forster, elabora novos delineamentos para a personagem, cuja principal inovação está na classificação desses entes em planas ou redondas, tópico que será apresentado no próximo subcapítulo. Devemos atentar para a continuidade das concepções de Lukács (2000) no que diz respeito à pessoa real, visto que, consoante Forster (1969, p. 34), “[...] podemos dizer que os protagonistas numa estória são, ou pretendem ser, seres humanos”.

É interessante avaliar que nesse autor apresenta-se a ideia da personagem como externalização do íntimo daquele que escreve. Em uma passagem: “o romancista [...] arranja uma porção de massas verbais, descrevendo a grosso modo a si mesmo. ” (FORSTER, 1969,

p. 34). Mesmo salientando os termos “massas verbais”, os quais poderiam ser relacionados a uma concepção formalista – que viria mais a frente – de que as personagens são seres de linguagem, a ideia não é esmiuçada a ponto de tornar-se o ponto central e mais inovador do teórico, ou a ponto de desestruturar as concepções que se arrastavam por anos a fio.

Mesmo assim, concebendo tais entes - *os homini ficti* - como elementos condicionados à mente e os anseios de seu criador, Forster (1969) os coloca em uma tríade essencial para a manutenção de uma narrativa: personagens, estória e intriga são os elementos estruturais de um romance. O teórico valida a existência de lógica própria que rege a narrativa: “[...] um romance é uma obra de arte, com suas próprias leis, que não são as da vida diária, e que uma personagem dum romance é real quando vive de acordo com tais leis.” (FORSTER, 1969, p. 48).

Em 1928, Vladimir Propp apresentava ao público uma obra que só seria compreendida mais de trinta anos após sua primeira publicação e para a qual retornaremos no próximo subcapítulo. Seguindo a cronologia depois de Forster e ainda não aludindo aos estudos de Propp, Ian Watt, no livro *A ascensão do romance*, de 1957, traz delineamentos sobre a consolidação do gênero romanesco europeu do século XVIII, ao analisar as produções dos escritores Defoe, Richardson e Fielding, grandes nomes da época. No primeiro capítulo da obra, Watt (2007) trata da mudança ocorrida na ficção a partir do início do século mencionado e a produção anterior. Ele credita ao realismo – enquanto conjunto de procedimentos narrativos - o traço de maior significância e originalidade do romance. O autor ainda afirma que o termo realismo vinha sendo deturpado e que a definição que ele defende se alinha à ideia de que o gênero romanesco “[...] procura retratar todo o tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta”. (WATT, 2007, p. 13).

Apresentado traços sociológicos e filosóficos, o autor afirma que o romance reflete uma reorganização individualista e inovadora. Ligado à experiência individual, como já salientou Lukács (2000), o romance apresenta-se fiel à retratação da vida humana. Nisso entra a concepção de personagem já conhecida na época e que agora se amplifica ao tratar do romance realista. Conforme as palavras de Watt (2007, p. 17), em tal gênero, “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usualmente no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”. Dessa forma, o gênero romanesco teria a intenção de apresentar a personagem como um indivíduo particular, creditando identidade a ela,

inicialmente, com sua nomeação e, depois, situando-as e um espaço-tempo específico. E essa fidelidade à experiência cotidiana de uma pessoa “real” se daria muito pelo desenvolvimento dessa personagem no curso do tempo, fazendo surgir, portanto, o fluxo de consciência.

Todo esse movimento de realismo e lealdade à vida moderna humana também se refletiria na forma como tal experiência é contada: o romance se adapta ao estilo de prosa, numa linguagem muito mais referencial e clara, com o intuito de gerar uma impressão de autenticidade do fato particular narrado. Nas palavras de Watt (2007, p. 31), o romance é “a soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade”. Esse excerto pode nos levar a perceber semelhanças entre os postulados da antiguidade – Aristóteles e Horácio –, no que toca à imitação do objeto real e sua transmutação em arte, e o autor mencionado. É válido observar que essa concepção de Watt se liga ao entendimento revisado da teoria antiga em que imitação teria um sentido alinhado à representação e a verossimilhança e não a cópia do real.

O que podemos perceber diante das teorias apresentadas é que por mais que as noções de personagem tentassem se afastar da conexão restritiva existente entre pessoa real e ente fictício, já vista em Forster (1969), mesmo que sem grande aprofundamento, elas normalmente recaiam aos velhos paradigmas. Com a evolução das ciências no campo literário e, podemos dizer, influências dos estudos genéticos, a personagem passa a ser compreendida dentro de um movimento de criação maior. Contudo, mesmo previsto em Forster (1969), a ligação entre as personagens e a linguagem não tem grande força nessa época. Só com os avanços do formalismo russo e a concepção de que a linguagem poética possui autonomia e se torna o objeto precípua da análise de crítica literária é que essa concepção passa a percorrer os campos do debate sobre literatura.

Tendo seu início na mesma época em que Lukács publica seus estudos, a corrente formalista só lançou raízes no ocidente quase na década de 1960. A agitação das descobertas aponta para a noção de uma obra como um compêndio de recursos narrativos sistematizados que produzem uma significação geral. Dessa forma, numa narrativa, a personagem faria parte da fábula – os acontecimentos do texto – e seria mediada pela trama – a forma como os acontecimentos da fábula se ligam. É nesse momento que os estudos de Propp (2001) são revisitados e contribuem para uma nova postura frente à personagem das narrativas. Reinterpretado anos após sua publicação, o texto *Morfologia do conto maravilhoso* traz uma análise da construção – morfologia – do conto maravilhoso russo. A definição da espécie não

era nada fácil de ser delimitada, devido à plasticidade de suas realizações e à facilidade com a qual burlava as classificações propostas até então. Investigando estruturalmente centenas de contos, Propp (2001) chega à conclusão que a espécie atribui ações iguais a diversificados personagens e, a partir daí, é possível estudar os contos por meio das funções que tais personagens desempenham ao longo da narrativa. Nem todos os contos apresentam todas as funções, contudo, muitos deles, se assemelham e, portanto, podem ser agrupados em tipos.

Para o autor, dessa forma, o personagem é um elemento que desempenha um tipo de ação dentro de uma narrativa. Motivados por algum objetivo, tais entes fictícios são elementos versáteis e instáveis, além de seus comportamentos se constituírem e se motivarem pelo desenvolvimento da ação narrativa. Podemos assumir, então, a concepção de que o autor considera as personagens como um recurso narrativo – central – que promove o desenvolvimento da história por meio do total desenvolvimento de suas funções. Esse elemento da narrativa, por sua vez, devido às suas especificidades, possui um modo próprio de entrar em cena, o qual é definido, de maneira geral, dentro de um jogo de coerência com a obra. Ou seja, o tipo de personagem escolhido pelo escritor mantém estreita ligação com a estrutura da obra de modo geral.

É na década de 60, também, que os estudos de Mikhail Bakhtin (2010) ganham repercussão. Sobre a personagem, Brait (2017) afirma que três estudos discorrem sobre o elemento: *O autor e o herói na atividade estética*, em *Estética da criação verbal*; *Problemas da poética de Dostoiévski* e *O Discurso no romance*, em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Levando em consideração este último texto, em sua análise filosófica da literatura, Bakhtin (2010) compreende o romance e seu caráter pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal. O autor também discorre sobre unidades estilísticas que compõem o gênero romanesco, dentre as quais estão encerrados “os discursos dos personagens estilisticamente individualizados”. (BAKHTIN, 2010, p. 74).

Ademais, tais unidades (escrita literária e direta do autor, estilização de diversas formas narrativas, etc.), que penetram no romance, “unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade estilística superior do conjunto” (BAKHTIN, 2010, p. 74). Concebendo o discurso poético como social, o teórico entende que a pessoa do romance é uma pessoa que fala, aquela que, enquanto sujeito também social, profere um discurso que demonstra sua natureza ideológica. Por isso, conforme o autor, a pessoa que fala e seu discurso se constituem o objeto que especifica o romance, oferecendo a originalidade do gênero.

Bakhtin ainda ressalta que não só o discurso é importante no homem do romance, mas ações que ele desempenha.

Em *O autor e o herói na atividade estética*, algumas noções de Bakhtin (2003) são interessantes de destacar. Segundo o teórico, na obra artística, a personagem vive de modo cognitivo e ético, e o autor guia essa orientação em um mundo acabado, delimitado em sua existência, diferentemente do mundo real. Essa orientação, que é o interesse vital da personagem, é abarcada pelo interesse artístico daquele que escreve.

Contrapondo-se ao homem, a personagem é expressa em um plano plástico pictural de visão e composto por um interior, a alma, e um exterior, um elemento esteticamente definido e o mundo dos objetos que se relacionam a esse exterior. Essa alma, que também é um fenômeno estético produzido pelo autor, é, simplificada, um todo artístico e vivenciável da vida interior do ente fictício. Assim, a combinação estética entre corpo interior e corpo exterior traduz, conforme Bakhtin (2003), uma relação singular e criativamente ativa com o homem. Além disso, da personagem faz parte um todo semântico, ou seja, essa personagem ocupa uma posição em um acontecimento único da experiência que gera significância.

Em um grande jogo entre o eu e o outro, e na coexistência entre conteúdo, material e forma, o mundo da visão artística é organizado, bem como as relações de espaço, tempo e sentido tomam contornos artisticamente concretos e significativos. O ente fictício, nessa trama, apresenta manifestações isoladas que se baseiam em uma resposta única ao todo dessa personagem.

Diante dos apontamentos breves de teóricos durante o século XX, podemos perceber a evolução do conceito de personagem. Para ser entendido como ente de linguagem na trama do texto e desassociado da concepção de cópia da pessoa real foram anos de estudo e mudanças sociais e históricas, revisão de teorias e releituras. Contudo, a partir dessa nova contextualização do ente fictício, os estudos sobre ela procuram solidificar e esmiuçar mais a misteriosa matéria de que ele é feito: a linguagem.

3.3 ENTE DE LINGUAGEM NA TRAMA DO TEXTO: A ESSÊNCIA E A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM

Como visto no item anterior, o conceito de personagem foi algo que evoluiu lentamente e sofreu influências do contexto histórico, bem como da formação do gênero romance, dos formalistas russos e dos estudos bakhtinianos. Assim, contemporaneamente, os

preceitos que associavam personagem a ente de linguagem inserido na trama do texto, passaram a vigorar. Partimos “[...] da premissa de que a personagem é um habitante da realidade ficcional, de que a matéria de que é feita e o espaço que habita são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos” (BRAIT, 2017, p. 20). Contudo, antes de adentrar nos estudos da referida autora, revisitaremos alguns estudos mais antigos, porém, bastante definidores.

Rosenfeld (1976) retoma a conhecida discussão sobre pessoa e personagem, alegando que as pessoas reais, diferentemente dos personagens, são seres totalmente determinados e os quais apresentam unidades concretas e variadas. Nossa visão da realidade dos seres, entretanto, é sempre limitada e fragmentária. Já a personagem é uma configuração esquemática, mas projetada como um indivíduo real. Dessa forma, no romance, o qual possui uma natureza limitada quanto à extensão, “[...] as personagens adquirem um cunho definido e definitivo, que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto”. (ROSENFELD, 1976, p. 35).

Quando ocorre de o romance trazer uma representação fragmentária da personagem, ele retoma a forma de caracterização que aplicamos no mundo extraliterário, porém com um diferencial. Enquanto, na vida real, essa visão esmigalhada do homem nos é condicionada, no romance, ela é criada e manipulada pelo autor ao longo da narrativa. Entretanto, o oferecimento de traços característicos isolados – ou não –, sua repetição ou combinação em diversos contextos permite construir uma visão completa do ente fictício.

Consoante o autor, é, unicamente, na ficção que os seres humanos tomam contornos visíveis, definidos, vivem “[...] situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)” (ROSENFELD, 1976, p. 45), com valores, traços morais, religiosos, etc. E isso só acontece porque o escritor dirige o nosso olhar por elementos físicos e comportamentais selecionados e mobiliza uma série de recursos linguísticos e estéticos para compor tais entes. É por meio da “seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao ‘potencial’ das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal; e a mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, à intensa participação emocional”. (ROSENFELD, 1976, p. 46). Dessa forma, nós, leitores, não só observamos, mas vivemos possibilidades e oportunidades que os personagens apresentam dentro do enredo ficcional. É na ficção que podemos contemplar, através dos entes da narrativa, a plenitude da condição humana.

É com base nessa construção estética de um escritor que Candido (1976) afirma ser quase automático associarmos a personagem ao enredo, afinal é ela que permite a existência de uma estória. O autor considera esses elementos – enredo e personagem – juntamente com as ideias – valores e significados veiculados pelos entes fictícios – a tríade do desenvolvimento novelístico. É nesse momento em que conseguimos apreender o conceito de personagem como um elemento integrante de um sistema maior, não como uma pessoa real, transportada para um livro.

A personagem vive nesse sistema e se projeta como verdade para o leitor, mas é um ser fictício, o que, como salienta Candido (1976), parece soar como um paradoxo: como um algo ficcional pode existir? O teórico responde dizendo que a criação literária se baseia, justamente, nesse paradoxo, e que a verossimilhança do romance permitir que um ser fictício comunique a mais nítida impressão de verdade existencial. É interessante, entretanto, ressaltar que Candido (1976) admite que não só as semelhanças com a pessoa real sustentam a verossimilhança da personagem: as diferenças também são essenciais.

Como uma forma de dar unidade à essência da personagem, o escritor lança mão de uma lógica interna que permite a interpretação do ente fictício, que, mesmo com oscilações, demarca uma coerência do modo de ser do ente, o qual se mantém ao longo do texto. Dessa maneira, é seguindo “recursos de caracterização” (CANDIDO, 1976, p. 59) que o escritor define e descreve uma personagem e lhe confere impressão de vida, fazendo com que ela se torne “[...] mais lógica, embora não mais simples que o ser vivo”.

O crítico salienta que o romance moderno buscou aumentar os níveis de complexidade da personagem, ao afastá-la de esquemas fixos e ser com características delimitadas. A pouca caracterização é organizada com proficiência. O modernismo entendia, segundo Candido (1976), a personagem a partir de dois eixos. O primeiro: como seres delimitados e marcados com traços característicos. O segundo: como seres complicados, para além dos traços delineados, criaturas cheias de mistério.

Nessa seara, Candido (1976) insiste, depois de retomar algumas noções de Forster (1969), de que a pessoa real não é a personagem e não pode ser transplantada de um mundo exterior para a ficção

Porque é impossível [...] captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CANDIDO, 1976, p. 65).

À base real, o autor acrescenta, imagina, hipotetiza, cria e desvenda mistérios que não correspondem às obscuridades da pessoa viva. Enquanto, na vida humana, não compreendemos o que leva as pessoas a agirem de determinadas formas, na ficção tudo é delineado pelo escritor. Nesse momento, a questão que norteava as reflexões sobre a personagem – ela é a pessoa real? – dá lugar a uma nova pergunta: em que medida a personagem é ser humano e em que medida é ser inventado? Além da provocação de Candido (1976, p. 67): “qual a substância de que são feitas as personagens?”.

O teórico assevera que essa substância não é a projeção tal qual do íntimo do escritor, como se pensou anos antes, com a visão psicologizante da literatura, mas a transfiguração de alguns traços por meio da imaginação. E isso se justifica porque o princípio que sustenta o aproveitamento do real é a modificação – acréscimo ou subtração -, visto que o romance é incapaz de produzir o mundo real. Essa ligação possui um limite, assegura Candido (1976), a imaginação do escritor não é absoluta.

Tecendo críticas à teoria de François Mauriac, o teórico brasileiro é incisivo: “[...] só há um tipo de eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com a realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca” (CANDIDO, 1976, p. 69). A remodelação da realidade, na construção da personagem, é baseada em tendências estéticas e possibilidades criadoras específicas do escritor e não na cópia – como se estivesse em igualdade com o ser humano – de uma realidade. O gesto de criação oscila entre dois pontos extremos: a transposição de modelos reais – que nunca são exatamente a pessoa real – e a total invenção, dependendo da especificada da narrativa para pender mais para um dos lados.

Nesse momento, o teórico explica que há um problema, o qual é muito difícil de dissolver, na criação da personagem para sua caracterização e a compreensão da natureza da criação: nem sempre os escritores deixam elementos para se avaliar o processo criativo de seus entes fictícios. Alguns, entretanto, deixam material a ser analisado e este auxilia na criação de generalizações do fenômeno. Assim, Candido (1976, p. 71-74) elenca sete formas de construção de personagem, seis delas que se baseiam em um modelo real (ou mais de um) para ou o seguir, lançando mão de pouco trabalho da imaginação, ou o extrapolar e caricaturizar. A última forma diz respeito a personagens cuja origem que não possuem modelo real consciente.

O que se pode apreender de todas as formas expostas por Candido (1976) é que “[...] um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus

variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais. O próprio autor seria incapaz de determinar a proporção exata de cada elemento [modelo real e imaginação], pois esse trabalho se passa em boa parte nas esferas inconscientes [...]”. (CANDIDO, 1976, p. 74). Muito desse processo criativo é guiado pelo conceito que move a narrativa, ou seja, a coerência interna da obra. É a partir das intenções do autor em estreita ligação com os elementos narrativos que o todo se constrói. O personagem, nesse ponto, muito mais depende da trama, relaciona-se com a estrutura do romance. Nesse contexto, a verossimilhança vincula-se à organização estética do material, além do mundo externo.

À coerência interna está ligado o conceito de convencionalização da personagem (CANDIDO, 1976). Consoante o mesmo autor, para construir a personagem, o escritor do romance precisa elencar determinados traços característicos para compor um ente fictício pelo fato de não poder descrever a totalidade de uma existência. Em outras palavras, esse conceito se define pela adequação do ser feito de palavras à narrativa em que se encontra inserido, bem como as situações que enfrenta. Dessa forma, até mesmo um traço irreal, insólito pode ser concebido com cabível por possuir coerência com a trama delineada. Por fim, como “[...] uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo um certo tipo de realidade” (CANDIDO, 1976, p. 78), a personagem está sujeita às leis que regem a articulação expressiva das palavras.

Retomando a classificação entre personagens planas e redondas de Forster (1969), mencionada no subcapítulo anterior, temos, primeira forma, a concentração das personagens que são elaboradas ao redor de uma ideia ou qualidade. Não mostrando evolução na trama, essa personagem não apresenta grande aprofundamento psicológico. Nas palavras de Forster (1969, p. 53), “a personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase [...]”. Conforme o autor, esse tipo de ente fictício é facilmente reconhecido quando aparece e, conseqüentemente, facilmente lembrada pelo leitor. A ressalva feita pelo teórico, mais adiante, é interessante: personagens planas “[...] são melhores quando cômicas.” (FORSTER, 1969, p. 58). Pode ser ainda dividida em tipo, quando representa uma classe social e um modelo facilmente consolidado pelo leitor; ou caricatura, quando há um exagero proposital do escritor com o intuito de ridicularizar ou satirizar determinada instituição ou pessoa extraliterária.

Sobre a personagem tipo, Bakhtin (2003) traz considerações bastante pertinentes. Consoante o teórico, o tipo é uma posição passiva do indivíduo e excedente do autor condicionado pelo distanciamento desse para com a personagem. Tal excedente é cognitivo e

também uma dependência intuitivo-emocional. É cognitivo por agir como uma generalização para criar a tipicidade da figura do homem, o que exige distância em relação à personagem; possui dependência intuitivo-emocional visto que há um entrelaçamento entre mundo e personagem: gerado do mundo, o tipo é condicionado por ele. Ou seja, “o tipo é representado como inseparável de uma determinada unidade material que necessariamente o gera e condiciona” (BAKHTIN, 2003, p. 169).

Ademais, o autor afirma que o tipo pressupõe uma superioridade do autor sobre a personagem e uma desvinculação dele ao mundo dela, por isso o caráter crítico veiculado pelo escritor. Dessa forma, com autonomia reduzida, a personagem tipo é veículo de elementos problemáticos de um contexto. Sendo associada à tarefa satírica, essa categoria de ente fictício, ainda conforme Bakhtin (2003), toma por base sentimentos ríspidos e ofensivos da existência para atingir uma significação objetiva, contudo “[...] a sátira pressupõe, por parte da personagem com quem ainda tem de lutar, uma tenacidade maior do que a necessária a uma contemplação tipificante tranquila e segura”. (BAKHTIN, 2003, p. 169).

Retomando Forster (1969), a personagem redonda, em contrapartida à plana, é mais complexa e multifacetada, evoluindo ao decorrer da trama e surpreendendo o leitor. Contudo, Forster (1969, p. 61) afirma: “o teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda”.

O autor ainda salienta a relevância do ponto de vista para a construção do romance. Contudo, optamos por apresentar considerações mais atuais sobre o tópico. Nesse contexto, os estudos de Brait (2017) apresentam uma visão bastante semelhante à de Candido (1976), visto que ela admite que a construção da personagem segue leis ditadas pelo próprio texto e atualizam as proposições teóricas de Forster (1969) sobre o ponto e vista da narrativa.

Dessa forma, percebemos que a autora também compreende a personagem como um compêndio de artifícios de linguagem usado pelo escritor, assim como o visto em Rosenfeld e Candido (1976). Ela afirma que a materialidade dos personagens só pode ser alcançada pela linguagem, independentemente da fonte da qual nasçam: vivências, sonhos ou imaginação. E, portanto, “é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para moldar, para caracterizar as personagens [...]” (BRAIT, 2017, p. 73).

Essas formas de caracterização, segundo a teórica, necessariamente tocam na questão do narrador: este elemento narrativo é imprescindível para a narrativa, e o ponto de vista auxilia na construção do elemento fictício. Para tanto, a partir dos estudos de Freidman, ela

aborda a classificação do narrador em terceira e em primeira pessoa, a qual se desdobra em outras possibilidades. Dentro do campo em que o narrador não é o protagonista da narrativa, mas algo parecido com uma câmera cinematográfica, que capta os movimentos e pensamentos do personagem. Essa forma de focalização permite que o ente fictício se construa paulatinamente aos olhos do leitor, dando credibilidade ao enredo contado. Muitas vezes, esse tipo de narrador constrói a personagem por meio da coleta de traços existentes na narrativa.

Quando a personagem principal é a própria câmera, a impressão de vida atinge o leitor mais diretamente e contribui para que a complexidade do ente fictício seja maior, visto que o monólogo interior é um recurso com grande alcance de expressão de interioridade. Quando alguém próximo à personagem principal narra os fatos, enquanto testemunha, uma circunstância empática, convincente e discreta se estabelece frente ao leitor. E a escolha de uma dessas formas de apresentação da personagem depende das intenções e da habilidade do escritor.

As ideias expostas por Brait (2017) soam como um dos elementos possíveis de serem eleitos pelo escritor na hora da concepção de sua personagem. A escolha do tipo de narrador parece sugerir muito mais uma forma de apresentação do ente fictício ao leitor, mesmo que obviamente, tenha sido um elemento construído pelo escritor com intenções bastante definidas. As concepções de Rosenfeld e Candido (1976) são bastante reveladoras, mas carecem de atualização e, para tanto, Reis (2018) traz suas contribuições.

3.4 SERES FEITOS DE PALAVRAS: A FIGURAÇÃO E A SOBREVIDA DA PERSONAGEM

Reis (2018), na obra *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, proveniente do projeto *Figuras de Ficção*, problematiza o ente fictício da narrativa, apresentado cinco afirmações sobre ele, as quais são pertinentes para compreender seu percurso de estudo e, posteriormente, as duas questões centrais de sua pesquisa: “figuração” e “sobrevida”.

Dessa forma, o primeiro ponto é a declaração de que a personagem compreende “uma dimensão transhistórica que escapa do controle e que vai além do projeto literário de quem a concebeu” (REIS, 2018, p. 15). A segunda entende que a refiguração da personagem (grosso modo, sua transposição para outros veículos de linguagem como a pintura e o filme) possibilita a ampliação de leituras, visto que é uma releitura de um texto verbal, bem como a possibilidade de revelação de traços ignorados sobre tal ente no campo da narrativa anterior.

A terceira afirmação gira em torno da noção de que o jogo de caracterização da personagem desencadeia o preenchimento de vazios, o qual se torna “premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como no processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas descrita verbalmente”. (REIS, 2018, p. 16). Já a penúltima afirmação encadeia-se à terceira ao afirmar que esse preenchimento exige tempo de suspensão da narratividade, ou seja, a personagem passa a ser entendida como um objeto estático. A última ponderação amplia a discussão sobre tal elemento ao incluir narrativas midiáticas e linguagens digitais no jogo da figuração da personagem, visto que as novas plataformas apresentam procedimentos de composição diferenciados da literatura.

Essas considerações iniciais de Reis (2018) apontam para um entendimento da personagem que não se limita ao evento literário, principalmente, pelo fato dele indicar que outras formas narrativas devem estar presentes no jogo de construção, ou melhor, a refiguração e a sobrevida da personagem – elementos que serão discutidos mais adiante. Ele também entende que tal ente surge ao escritor livre e projetado para trajetórias transficcionais e transliterárias que quem escreve não possui domínio sobre. É a partir desses pontos que o autor português irá discutir como ocorre a figuração das personagens em textos ficcionais.

Figuração “designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem.” (REIS, 121). Muito além do restrito conceito de caracterização, a figuração é gesto gradual, complexo e dinâmico, o qual se desenvolve conforme a elaboração da personagem. Se a figuração é gradual, complexa e dinâmica – e também assim é a personagem –, três pontos apresentados do autor devem ser levados em consideração: o primeiro é que a figuração não se esgota num lugar determinado do texto, mas vai se construindo ao longo da narrativa; o segundo é que tal processo não se restringe à descrição da personagem e, terceiro, não deve ser, portanto, entendida como sinônimo de caracterização, visto que essa “antiga” ideia de passa a ser apenas um elemento dentro da ampla esfera de recursos mobilizados pelo escritor dentro do fazer da personagem. Esse processo de figuração ficcional faz da personagem uma categoria central na construção de *mundos possíveis ficcionais*, os quais possuem autonomia em relação ao mundo real.

Reis (2018) concorda tanto com Watt (2007), ao afirmar a importância do nome na individualização do ente fictício, quanto com Candido (1976), no momento em que entende

que existe uma lógica íntima da personagem. Contudo, o pesquisador português adiciona a essa lógica de existência um grau maior: ela ultrapassa a ficção e se estende no mundo humano – o conceito de sobrevida –, bem como ele entende que a presença da personagem é ideologicamente motivada. Ademais, Reis (2018) também parece se aproximar de Rosenfeld (1976) quando acredita que a personagem é o elemento que sustenta o relato.

O processo de figuração é composto por diversificados elementos: discursivos, de ficcionalização e de conformação acional. Esses três elementos não agem isoladamente, muito pelo contrário, interagem e se mantêm em interdependência direta. Sobre os elementos discursivos, Reis (2018) salienta que, com base em ações semióticas, referem-se à articulação de um discurso que produz sentidos e comunicação. Também se referindo a estes recursos pelo nome de “dispositivos retórico-discursivos” (REIS, 2018, p. 124), o teórico clarifica que eles podem surgir na narrativa como “[...] pausas descritivas em regime omnisciente, que operam caracterizações alargadas [...] ou então os movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais [...]”. (REIS, 2018, p. 125). Esse trecho pode, de alguma forma, se relacionar às noções apresentadas por Brait (2015), mesmo que Reis (2018) só saliente o regime de onisciência, ou, em outras palavras, o narrador em terceira pessoa, o qual tem uma visão exterior e interior da personagem e dela pode extrair traços que construam caracterizações.

Sobre os recursos de ficcionalização, o autor traz outros apontamentos. Essa nova categoria diz respeito às estratégias que acentuam a condição de entidade ficcional da personagem. Nesse instante, surge o conceito de princípio da transposição ontológica, o qual se refere à possibilidade de “[...] oscilação pendular entre o mundo real e o mundo ficcional, com intercâmbio de posições e de estatutos – é a metalepse [...]” (REIS, 2018, p. 127). No que toca à produção realista, é interessante observar que a metalepse se realiza na observação da pessoa para sua transposição em personagem, bem como a veiculação de sentidos, valores e crenças captados na observação mencionada. Em outras palavras, por meio da metalepse, uma pessoa humana é remodelada e se torna personagem. Todo esse processamento coloca o ente fictício em um patamar que a historiografia não pode alcançar.

Por fim, os dispositivos de conformação acional são os que “[...] dependendo do desenvolvimento de uma ação narrativa e da sua temporalidade, constituem fatores de configuração da personagem. ” (REIS, 2018, p. 131). A narratividade, a sucessão de fatos relacionados faz com que se assumam, no texto, uma dimensão humana. Em outras palavras, esses dispositivos tratam de uma série de comportamentos humanos, implicados e

manifestados nas ações da narrativa. Esses elementos, dessa forma, possibilitam a visão de traços psicológicos, ideológicos e morais de uma personagem. A conformação acional não apresenta uma definição pronta da personagem, mas funciona como uma premissa para a figuração. Portanto, quando uma personagem prevalece sobre a ficção, vinda dessa construção triádica, e vive uma vida para além dela, através da paródia, do cinema, da novela, etc., ocorre a sobrevida, a figuração remodelada, ou seja, refiguração do ente pelo novo meio e pela nova linguagem em que está inserida.

Sobre a figuração da personagem em textos realistas, os quais se contrapõem aos insólitos, Reis (2018) retoma a classificação de Forster (1969) para afirmar que o processo de produção realista irá equacionar a noção de típico e a categoria tipo. Sobre essa classificação da personagem, o autor português salienta:

Tenha-se em conta desde já que o *tipo* deve ser entendido como uma subcategoria da personagem, emergindo a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença. Essa presença faz do tipo uma personagem *temática*, no sentido em que ele é tomado como uma figura representativa, como alguém que fala por uma classe (REIS, 2018, p. 105).

O teórico ainda afirma que o tipo, mesmo sendo apresentado de uma maneira individualizada, mantém estreita ligação com o coletivo e suas premissas sociais e psicológicas. Portanto, essa categoria de personagem age de maneira redundante e previsível ao longo da narrativa, acentuando o potencial de crítica social presente no texto. De modo mais amplo, a personagem realista tem a capacidade de se projetar de forma extra-ficcional.

Por fim, numa visada geral, com intuito de sumarização de elementos importantes para a compreensão dos elementos necessários para compor a personagem narrativa, elaboramos o seguinte quadro:

FIGURA 8– SÍNTESE PERSONAGEM

TEÓRICO	RECURSO DE COMPOSIÇÃO DE PERSONAGENS	SÍNTESE
Candido (1976)	Base real + imaginação Caracterização Convencionalização	O teórico compreende que, partindo de um modelo real – a pessoa humana, o escritor extrai traços. Esses são trabalhados em sua mente sem que se possa medir o quanto de ficção foi empregada. Contudo, todas as escolhas são convencionadas pelo enredo.
Brait (2015)	Narrador em terceira pessoa Narrador em primeira pessoa	A teórica conduz a composição da personagem para o entendimento de que a forma como ela é apresentada na narrativa (formas oniscientes, narrador-protagonista, narrador-testemunha) a constroem diante do leitor.
Reis (2018)	Dispositivos retórico-discursivos Dispositivo de ficcionalização (metalepse) Dispositivo de conformação acional	O teórico define os três elementos como: descrições oniscientes e movimentos temporais que reiteram traços; substituições de uma forma por outra com o intuito de gerar a condição ficcional da personagem; comportamentos e ações desempenhadas pela personagem, respectivamente.

Fonte: elaborado pela autora.

Mesmo diante das contribuições dos autores, a construção da personagem romanesca continua apresentando mistérios e pontos vagos. Aquele que cria tem um lugar privilegiado na compreensão da geração de sua criatura, mas nem mesmo ele é capaz de aferir com precisão todos os recursos que utilizou na elaboração de seu Frankenstein literário, como já exposto no primeiro capítulo. Ao geneticista, testemunha dessa criação, resta a análise de traços vitais que constituem a personagem e o rastreio de referências e intertextualidades que contribuem na composição de entes que mesmo tentando serem humanos não o são.

3.5 A PERSONAGEM E A INTERTEXTUALIDADE: RESTOS VITAIS

A existência do espólio de um escritor confirma, dentre a variedade de seus arquivos, que a escrita não floresce do vácuo e, além de evoluir conforme variados gestos escriturais, é produto da leitura de mundo e da leitura de literatura. Quem escreve, por sua vez, é influenciado por escritores que admira e pode prestar homenagens ao fazer ecoar, consciente ou inconscientemente, a literatura passada.

Com as personagens, o processo pode ser o mesmo: o ente fictício deste autor pode manter estreito laço de diálogo com outra personagem pertencente a outra narrativa. A esse evento, que desloca e revigora a memória da escrita, damos o nome de intertextualidade. Em um apanhado histórico e crítico que percorre grandes nomes teóricos que tratam dela, Samoyault (1968) afirma que tal conceito se tornou vago e ambíguo no campo literário. Devido ao fato de ter sido explorado por diversos estudiosos, ele ganhou significados diferenciados conforme a perspectiva adotada por aquele que se apropriava do termo dentro de um contexto filosófico definido. Dentro dessa seara, o que contribui para a imprecisão do conceito é sua bipartição: no primeiro grupo, a intertextualidade é vista como ferramenta estilística, com essência completamente linguística; no segundo, é entendida numa perspectiva poética, por meio da retomada de enunciados.

De modo geral, a literatura é produto da relação da tríade mundo, história e memória da escritura. Essa memória, com caráter rizomático, segundo Samoyault (1968), é impossível de ser rastreada totalmente, visto que as formas e graus de influência de um texto no outro são múltiplas. Ora vista como excessivamente positivista, ora como mito teórico, situada entre práticas antigas e estudos modernos sobre o texto, a intertextualidade não é um simples fenômeno literário, é, consoante Samoyault (1968), a característica principal da literatura.

Construindo seu percurso diacrônico, a autora inicia retomando Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin. O crédito de criação do conceito vai para a teórica búlgaro-francesa, estudiosa de Bakhtin. Com ela, o termo tem sua significação voltada para um “trabalho da língua no texto” (SAMOYAULT, 1968, p. 15-16). Ou seja, “relação, dinâmica, transformação, cruzamento, o movimento da língua” (SAMOYAULT, 1968, p. 16) entre textos é a definição dada por Kristeva. Essa noção da autora advém da premissa bakhtiniana que toda palavra de um texto introduz um diálogo com outros textos. Na transposição de sistemas de signos, seja pela absorção ou transformação, os textos se tornam mosaico, com partes provenientes de diversos textos.

Samoyault (1968) afirma que Bakhtin não utiliza os termos intertexto e intertextualidade. O teórico entende que, ao considerar interações entre gêneros, componentes linguísticos e contextos histórico-sociais, os enunciados possuem cargas dialógicas. É nesse ponto que um conceito importante surge: a polifonia. As diversas vozes que ressoam nos textos – personagens e autor – dialogam entre si, sem se sobreporem umas às outras. Conforme os estudos de Bakhtin, a partir da visão de Samoyault (1968, p. 20), “a noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros”.

Bakhtin (2011) postulava que o texto se constrói sobre o cruzamento de discursos, num jogo, essencialmente, social, visto que “por trás de todo texto, encontra-se o sistema da língua” (BAKHTIN, 2011, p. 331). Assim, na produção de um texto literário, o autor cria seu enunciado “com enunciados do outro, a bem dizer. E até o discurso indireto do autor é, inconscientemente, preenchido de palavras do outro” (BAKHTIN, 2011, p. 343).

É partindo dessas premissas que Bakhtin vê que a relação entre criador e personagem romanesca não é de total identificação e, sim, baseada na alteridade entre autor e personagem. Dessa forma, “todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade”. (SAMOYAULT, 1968, p. 21-22).

E é embasada nessas noções que a escritora búlgaro-francesa afirma: “a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras” (KRISTEVA, 2005, p. 66) e, por isso, seria aceitável considerar que uma obra pudesse dialogar com outras, seus intertextos, independentemente, se um de seus produtores tenha tomado a primeira obra como referência para sua posterior escrita diretamente ou através da leitura. Essa movimentação se concretizaria a partir da interação do leitor com o texto e a consequente mobilização de leituras literárias e de mundo antecedentes. Assim, o jogo intertextual estaria centrado no receptor da obra que retoma uma leitura anterior por relações de forma ou conteúdo.

Apoiada em Bakhtin, a citada autora ainda afirma que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Dessa forma, seria possível compreender que a linguagem adquire duplicidade, ambivalência, pois a palavra congrega, em diálogo, a esfera do sujeito, do destinatário e o contexto. De maneira geral, mesmo por dialogismo e intertextualidade serem praticamente a descrição do mesmo fenômeno, em Kristeva o conceito não é metodológico na

mesma proporção que em Bakhtin. Para o teórico russo, o diálogo é centro de uma filosofia da linguagem, a qual se estabelece nas práticas discursivas sociais e na constituição de contatos comunicativos baseadas em jogos heterogeneamente ideológicos, paródicos, responsivos.

Após esses teóricos, Samoyault (1968) apresenta as interpretações de Barthes, Riffaterre, Compagnom, Jenny e Schneider, Genette sobre o acontecimento intertextual. O primeiro restringe a noção em seu campo de ação e a relacionam ao movimento de leitura do texto literário. A intertextualidade em Barthes é compreendida como uma fusão de citações dentro de todos os textos. Contudo, isso é percebido pelo leitor e desencadeia uma dupla dimensão da recepção literária: pela literatura e pela leitura. Essa nova noção, “permite pensar uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade (estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si)”. (SAMOYAULT, 1968, p. 24-25).

Em Riffaterre, a ideia da relevância da leitura dentro do jogo intertextual se mantém. O intertexto é, consoante ele, uma categoria de interpretância e se refere a qualquer traço percebido pelo leitor, seja citação, alusão ou reminiscência. Ou seja, o intertexto é um efeito de leitura, e o leitor se torna um continuador da história que está lendo.

Compagnom se ocupa em sistematizar a prática intertextualidade: a citação. Para ele, “a citação é a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto de origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (SAMOYAULT, 1968, p. 35). Ao considerar a citação como colagens e bricolagens, o teórico frisa que a intertextualidade é mais transferência que diálogo. Por fim, Jenny e Schneider, na contramão das visões restritivas, abordam o conceito de forma mais ampla. É construída, assim, uma poética da intertextualidade e de suas figuras retóricas (paronomásia, elipse, hipérbole, inversão, etc.). O inventário dessas operações permite trabalhar os fenômenos de construção textual de forma mais visível e concreta.

A intertextualidade toma novos contornos, mas relativamente confusos com Genette e a obra *Palimpsestos* ao passo que a conecta à poética. Com uma formalização teórica, o estudioso elabora uma teoria que compreende que todo texto está relacionado, direta ou indiretamente, a outro texto. A transtextualidade admite cinco tipos de relações: a intertextualidade (citação, plágio, alusão), a paratextualidade (título, subtítulo, prefácio), a metatextualidade (relação de comentário entre textos), a arquitextualidade (estatuto genérico do texto) e a hipertextualidade. Essa última se define pelo vínculo criado entre dois textos, no qual há o primeiro texto, um hipotexto, e o segundo, o hipertexto, ligados por uma relação que

não é a de comentário e sem a qual o segundo texto não existiria. Nesse movimento, o hipertexto, o texto de segunda mão, é o resultado de uma transformação simples ou uma transformação indireta – a imitação.

Com Genette, inscrevem-se dois tipos de práticas intertextuais: a intertextualidade, enquanto copresença de um texto em outro, e a hipertextualidade, enquanto derivação de um texto em outro. Dentro da categoria intertextual estão situadas as operações de citação, recurso marcado pelo uso de aspas, itálicos ou separações textuais advindas de outros enunciados; de alusão, rememoração menos explícita e mais geral que a citação; de referência, exposição de um texto pelo título ou nome do autor, por exemplo; e de plágio, retomada literal não creditada e a qual é considerada o oposto da literatura.

Na categoria hipertextual estão situadas as ações paródia e pastiche. A primeira transforma a primeira obra com objetivo de caricaturar, reutilizar ou transpor, mas o texto inicial é sempre reconhecível. Segundo Samoyault (1968, p. 53-54), “a visada da paródia é então lúdica (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados [...]”. O pastiche também deforma o texto inicial por uma imitação de estilo, contudo, “a visada do pastiche pode revelar-se mais séria” (SAMOYAUULT, 1968, p. 55) que a paródia.

Em seguida, Samoyault (1968) associa a intertextualidade à memória da escrita, da literatura e, se a produção literária se constrói na lembrança do que foi e do que é, ela, através de diferentes meios, dá a ver essa memória e, conseqüentemente, seu intertexto. Assim, “a intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes aleatório, da memória da escritura. A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam seus liames variáveis como o conjunto da literatura [...]” (SAMOYAUULT, 1968, p. 68).

A literatura só existe, afinal, porque já existe a literatura, porém não é só a ela que a escrita se remete. Aqui entram os conceitos de referência e referencialidade. No primeiro caso, mais do que explícito, é quando a literatura se refere a ela mesma, às produções anteriores. E o segundo é o laço que a ficção possui com o real. Assim, “escrever é, pois, re-escrever... repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (SAMOYAUULT, 1968, p. 77). Jogando com o já dito, a literatura também possui suas regras: escrever não é a mera repetição, mas diversas reapropriações de referências passadas.

Repensar a intertextualidade pelo viés da memória da escritura faz reverberar uma peça chave do processo de recepção da literatura: o leitor. É por meio do olhar dele que há

intertextualidade. Contudo, esse olhar está suscetível a falhas, pois depende que o leitor atue leituras prévias. No jogo intertextual, esse leitor é solicitado em quatro planos, segundo Samoyault (1968): pela memória, pela cultura, pela inventividade e pelo espírito lúdico. A memória, sendo não total e não idêntica a todos os sujeitos, se reflete, na leitura, como forma de subjetividade, o que gera uma variabilidade na recepção dos textos. Ao levar em conta a memória da literatura, o leitor mobiliza estratégias a partir de índices dispostos no texto, sejam eles tipográficos ou paratextuais, ou rupturas sintático-semânticas.

É nesse contexto que surgem três tipos de leitores: o leitor lúdico, que obedece aos índices explícitos de referências e é chamado para brincar (em textos como a paródia e o pastiche) com o texto; o leitor hermeneuta, que, além de localizar referências, constrói o sentido no entremeio dos textos, numa dupla interpretação; e o leitor ucrônico, o qual não leva em conta a cronologia das leituras, apontando para uma reatualização constante da memória.

Entendendo que essas instâncias de leitores podem coexistir num mesmo leitor, Samoyault (1968, p. 96) afirma que “elas assinalam assim que a memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também os escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha”. Dessa forma, a intertextualidade se configura por uma díade complementar: escritura e leitura lembram uma a outra.

Retomando a ideia de referência e referencialidade, Samoyault (1968, p. 102) frisa que “a literatura não fala do mundo, mas antes dela mesma, pondo em evidência a heterogeneidade fundamental do real e do texto”. Ou seja, mesmo mantendo laços com o mundo, um enunciado ficcional nunca será o mundo real. Repensar o conceito de intertextualidade como algo mais aberto permite entender que ela reúne mundo e a si mesma.

Assim, a intertextualidade, em sua essência, é híbrida: nela estão interpelados o discurso literário e o discurso referencial. Samoyault (1968) apresenta um novo conceito nesse jogo, um neologismo: *réfêrencialité* para distinguir de *réfêrentialité*. O novo conceito contemplaria uma referência da literatura ao real, contudo, mediada pela referência intertextual. Dessa maneira, ao suscitar um efeito de realidade, a literatura produz uma ilusão referencial.

Nessa trama, existem três modalidades pelas quais a referência intertextual “permite sinalizar ao lado do mundo” (SAMOYULT, 1968, p. 112), tornando-o presente e ativando a *réfêrencialité*. A intertextualidade substitutiva marca a impossibilidade da literatura referencial ao mesmo tempo em que a esconde, ou seja, a referência do mundo o nega. A intertextualidade integrante apresenta o mundo para que seja experienciado ao vivo, causando

heterogeneidade dos discursos. Independente da forma, a intertextualidade, a reescrita “[...] não é pois repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade levar para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYAULT, 1968, p. 117).

Seria interessante discutir os conceitos de autorreferência e referencialidade na criação de personagens. Como já salientado nos subcapítulos anteriores, o escritor toma como base, em grande parte das vezes, uma pessoa real para a criação de seu ente fictício. Em outras palavras, os processos de autorreferência e referencialidade podem ocorrer com as personagens, visto que sua natureza pode retomar a literatura já produzida, ou seja, resgatar personagens de outras obras, e pode resgatar – ou deve? – elementos do mundo real.

Já com a biblioteca, a relação da literatura é de repetição, mas, em compensação, essa biblioteca exerce sobre o texto uma modelização, um filtro entre texto e mundo. Sendo sempre de segunda mão, a intertextualidade, seja pela admiração, denegação ou subversão, movimentada a literatura num sentido de fluxo contínuo e atemporal. Dessa forma, a memória da literatura acaba por atuar em três níveis: a memória trazida para o texto, a do autor e a do leitor.

Associada à crítica genética, especificamente, a intertextualidade “oferece ainda mais pistas de análise interessantes, ligando-se às operações de absorção progressiva dos materiais exteriores” (SAMOYAULT, 1968, p. 144). Mas, independentemente do viés de investigação adotado, a intertextualidade sempre destacará o elo comum e contínuo entre enunciados, estabelecendo a memória da escritura e sua conseqüente sobrevivência.

Partindo da memória de literatura da pesquisadora que aqui escreve, uma intertextualidade com a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi estabelecida na construção dos capítulos, no título da dissertação e nas semelhanças entre se produzir um monstro e se produzir um texto. Essa ligação também foi vista por Erico Verissimo, como salientado brevemente na introdução, ao afirmar que

No fundo, as histórias que escrevemos são verdadeiros monstros feitos de pedaços de recordações, de velhas experiências, de influências de leituras, de lembranças de pessoas e coisas vistas. Todo isso misturado dá o romance. E, bem como na história de Frankenstein, o monstro acaba dominando e matando seu criador. (VERISSIMO, 1937, s/p, apud BORDINI, 1995, p. 51).

O romance em questão, publicado pela primeira vez em 1818, traz a saga do jovem doutor Victor Frankenstein, rebento de uma família abastada, que estudou, durante anos,

medicina para que pudesse construir seu mais ambicioso projeto: um ser humano. Recluso e obstinado, o jovem concretiza seu desejo, mas rejeita sua criatura, a qual promete vingança e sai pelo mundo a fora.

O doutor que estava prometido em casamento à sua irmã de criação, acaba por voltar ao interior, na cidade onde morava, e descobre que um de seus irmãos fora assassinado. Logo em seguida, ele descobre que o monstro que havia criado era o assassino. Victor continua a rejeitar sua criação, mas aceita seu pedido: criar uma fêmea para abrandar a solidão da aberração. Contudo, com medo das consequências dessa segunda criação, Victor desiste e é novamente penalizado com a morte de um ente querido. No dia de sua lua de mel, sua amada esposa é morta pelo monstro.

Decidido a dar fim àquilo que havia criado, Victor parte em uma caçada atrás da criatura e acaba sendo encontrado por uma expedição marítima guiada pelo Capitão Walton, homem que se torna a única testemunha da criação do jovem doutor. Nessa cena, que se configura como o início da narrativa, Victor conta todos os detalhes de sua abominável sina e morre logo em seguida.

Dessa forma, “O criador e a criatura: movimentos escriturais na construção das personagens do romance *Dona Anja*, de Josué Guimarães” trata da criação de forma dupla, remetendo à obra mencionada: na primeira leitura, o criador é Josué Guimarães, autor do romance mencionado – a criatura – e também de diversas criaturas: suas personagens. Em uma segunda leitura, a própria dissertação se torna a criatura, desenvolvida pelas duas mãos de sua pesquisadora – também um dos criadores.

O capítulo “Escrita e inacabamento: o laboratório do criador e a gênese da criatura” foi pensado na aproximação entre os dois laboratórios de criação: o do escritor e o de Victor Frankenstein. Tanto o capítulo quanto o laboratório do doutor são lugares em que a gênese de uma criatura se apresenta. No caso teórico, foi a partir da explanação das noções base em crítica genética, ciência que embasa os processos de criação, e, no caso literário, foi com a epígrafe selecionada que remete aos sentimentos do criador diante da construção de sua criatura. Neste capítulo, o criador, seja ele Victor ou o escritor, é o centro do conceito desenvolvido, o qual foi demarcado pela epígrafe escolhida.

Mais a fundo, os termos *escrita* e *inacabamento* podem ser relacionados a ambos os casos. Metaforicamente, além do fato de que Victor tomou notas, por vários anos, dos procedimentos que deveria executar para dar vida à criatura, ele, no estatuto de criador, escreveu a história de seu monstro, ao reunir pedaço a pedaço o que seria parte vital de seu

projeto. No campo da crítica genética, não é muito diferente: o escritor também toma notas, mas, de uma maneira literal, escreve uma obra e produz a memória de sua escritura, sustentadas pelas variadas versões redacionais.

Como já salientado, tanto o monstro como o texto são seres em que jaz a beleza do inacabamento. Enquanto Frankenstein é aglomerado de partes mortas sem acabamento exato, o texto é uma costura de elementos do mundo e da literatura passada, como bem explanou Samoyault (1968). Para a crítica genética, o texto está em permanente estado de inacabamento, mesmo quando o escritor publica a obra, pois ele pode revisá-la em outra edição.

Este capítulo, “Escrita e geração: os mistérios do nascimento da criatura”, segue a analogia criada no capítulo anterior em um viés paralelo. Escrita também é geração, escrever também é dar vida a uma criatura, da mesma forma que o jovem doutor fez com seu monstro. O texto gerado pelo escritor exigiu dedicação e obstinação da mesma forma que a criação de Frankenstein, como já dito, e, da mesma forma que no caso literário, é envolto por mistérios que muitas vezes nem o criador pode explicar. A criatura gerada pelo doutor se desmembra em duas no campo da crítica genética: a criatura é a obra, mas também são as personagens criadas pelo escritor, as quais, por sua vez, não deixam de serem pedaços de vida humana e de vida literária experienciadas por aquele que escreve. Neste capítulo, o centro do conceito está na criatura – monstro, obra ou personagem – demarcada pela epígrafe selecionada que dá voz à criação, mas que mantém relação com o primeiro trecho, no qual o criador dá vida e percebe os primeiros movimentos da criatura.

O último capítulo, “Escrita, inacabamento, geração e interpretação: a decifração da criatura”, além de congregar os dois anteriores com a repetição das palavras já utilizadas, dá a elas novos sentidos. O capítulo de análise é uma escrita baseada na interpretação de um geneticista, ou seja, é uma visão inacabada de eventos que podem ser explicados por diferentes maneiras e por variadas áreas. A forma como obra e personagens – as criaturas – são decifradas são guiadas por uma visão particular que procura entender os meandros de uma geração que não presenciou, com o intuito de gerar, por sua vez, hipóteses que possam servir de respostas. Nesse capítulo, o centro do conceito é deslocado até o navegador – Capitão Walton e geneticistas –, a testemunha da criação e aquele que detém o poder observar tudo aquilo que a vista alcança.

Diante das diversas formas de composição de personagens, embora o contexto ainda seja nebuloso, a análise genética pode auxiliar no levantamento de hipóteses sobre gestos que

embasaram a elaboração de entes fictícios ao rastrear esboços e deles retirar traços que podem estabelecer generalizações. Aos geneticistas cabe, agora, navegar por mares difíceis e perigosos, da mesma forma que o capitão Walton, antes de encontrar Victor Frankenstein, e se tornar testemunha da maior criação do jovem médico. É desse ponto que inicia o terceiro capítulo desta dissertação.

4 ESCRITA, INACABAMENTO, GERAÇÃO E INTERPRETAÇÃO: A DECIFRAÇÃO DO NASCIMENTO DA CRIATURA

Posso descobrir [...] a força maravilhosa que atrai a bússola e posso realizar milhares de observações que nada mais exigem do que esta viagem para que suas aparentes excentricidades se tornem consistentes para sempre. Saciarei minha curiosidade ardente com a visão de uma parte do mundo jamais visitada, e posso pisar uma terra que jamais recebeu impressão de pé humano. Esses são os meus atrativos e são suficientes para dissipar todo o medo do perigo ou da morte e para me levar a começar essa laboriosa viagem [...].

Capitão Walton, em *Frankenstein*, de Mary Shelley

Além de ocupar o estatuto de detetive, como foi brevemente ilustrado no primeiro capítulo, o geneticista é, por essência, um navegador. Um navegante tal qual o Capitão Walton: curioso observador diante – literalmente – um mar de possibilidades. O olhar desbravador esmiúça uma superfície nunca ou pouco conhecida, tão distante dos outros seres humanos: o fólio do prototexto. Ele pode ser tão atrativo e perigoso quanto navegar por águas desconhecidas, visto que esconde incertezas, pistas falsas e, muitas vezes, ilegalidade. Contudo, assim como Walton, a pesquisa em acervo deve sempre se pautar nos extremos curiosidade e medo, pois mesmo sabendo das fragilidades que as suposições genéticas podem suscitar – e, conseqüentemente, o medo –, a curiosidade pela descoberta de algo novo move o crítico.

Da mesma forma que navegar por mares desconhecidos, analisar prototextos também é uma laboriosa viagem, pois nada está dado no fólio. É o navegante, no caso, o geneticista, que conduz o barco da pesquisa para uma direção misteriosa, mas atrativa. O capitão não é só parte integrante dessa viagem, mas se torna peça chave no descobrimento de novos lugares, os quais só são encontrados por seu olhar. Suscetível às catástrofes e aos perigos dessa jornada, o geneticista navega e se torna dialeticamente ator e objeto da aventura que ele mesmo empreendeu.

Não seria errado dizer que Walton é testemunha da criação do monstro de Victor da mesma forma que o geneticista é testemunha do nascimento de uma obra e das criaturas que passam a viver nela. Os dois tornam-se os únicos que puderam contemplar, mesmo que de forma indireta e artificial (nem Walton nem o geneticista estiveram dentro do laboratório dos criadores no exato momento da geração), a memória de formação dos projetos de vida de dois inventores. Cada personagem de Mary Shelley passa a figurar no mundo diegético: Victor

Frankenstein é Josué Guimarães, o monstro é tanto a obra quanto as criaturas de Josué e o Capitão Walton somos nós, os geneticistas.

Diante dessa pluralidade que embasa pesquisa genética, este capítulo traz os passos utilizados para investigar a(s) criatura(s), ou seja, a metodologia empregada no decorrer das análises, bem como a apresentação da vida de Josué Guimarães, o Acervo Literário do autor e uma breve leitura do romance pertencente ao corpora⁸ selecionados: *Dona Anja*. Por fim, as análises dos movimentos escriturais e o levantamento de hipóteses sobre forma de compor personagens adotado no romance em questão são desenvolvidas.

4.1 METODOLOGIA: PASSOS PARA A DECIFRAÇÃO

Esta pesquisa toma como corpora de análise um dossiê genético composto por prototextos autógrafos selecionados, de Josué Guimarães, bem como a primeira edição da obra *Dona Anja* (1978), do mesmo autor. Tendo por base tais elementos, caracteriza-se como uma pesquisa de abordagem qualitativa com o intuito de interpretar determinados fenômenos e lhes atribuir significados, sem a utilização de dados numéricos.

Quanto aos procedimentos técnicos, define-se como bibliográfica, ao fazer o levantamento teórico, em livros e periódicos da área, sobre crítica genética, personagem e o Acervo Literário Josué Guimarães e a literatura produzida por tal escritor; e documental, ao considerar os prototextos como elementos constituintes da análise e por eles não terem sido, provavelmente, tratados, previamente, pela perspectiva analítica desta pesquisa. Ademais, quanto aos objetivos, é exploratória que, segundo Gil (2002), visa à aproximação com o problema, tornando-o explícito e sendo possível construir hipóteses sobre ele.

E, por fim, o método empregado nesta pesquisa, caracterizado por sua perspectiva interpretativa, é embasado na proposta dos autores Pino e Zular (2007), com contribuições de Biasi (2010), no campo da genética textual. Assim, para fins de maior clareza, foram criadas etapas de trabalho, também tendo como suporte a dupla de autores citada anteriormente, a qual guiará a exploração que será produzida na dissertação. É válido ressaltar que modificações no método interpretativo foram feitas devido à natureza peculiar dos prototextos que formam o corpora desta pesquisa.

⁸ Entendemos, nesta dissertação, que dois elementos estão sendo manipulados e constituem o dossiê genético: o prototexto e a obra publicada. Portanto, optamos por utilizar o termo corpora ao invés de corpus.

A primeira etapa é o estabelecimento do dossiê, ou seja, um conjunto de documentos genéticos que apresentam uma unidade (PINO e ZULAR, 2007), e especificação dos prototextos, os documentos genéticos tratados e prévios à obra publicada (BIASI, 2010). Ou seja, esta parte concerne à organização de um dossiê genético a partir da seleção dos prototextos sobre personagens da obra *Dona Anja*, de Josué Guimarães, na categoria de manuscritos de produção ativa do Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF). Após colher de forma exaustiva, as possibilidades de pesquisa, um recorte é demarcado e nele se verifica a autenticidade dos escritos.

A segunda etapa define-se pela decifração e transcrição dos manuscritos (para que, assim, se tornem prototextos), com base no código de transcrição genética simplificado. Essa é a fase que suporta a comparação que será estabelecida entre obra publicada e esboço. O processo de transcrição tem por intuito possibilitar a publicação e consequente leitura do prototexto pela comunidade, visto que, muitas vezes, documentos autógrafos mostram-se ilegíveis. Para tanto, é utilizado o método de transcrição simplificada, o qual possui símbolos específicos para simbolizar determinados gestos do escritor. Segundo Biasi (2007), a barra transversal (/) é utilizada para substituições imediatas, o <...> para isolar segmentos acrescentados entre as linhas, as aspas (“ ”) para sinalizar acréscimos nas margens e o estilo ~~riseado~~ para o texto que foi rasurado. A transcrição da forma como exemplificada será colocada logo abaixo da imagem do prototexto retirada do Livrão.

Do processo criativo de Josué Guimarães, com todos manuscritos, datiloscritos, notas, lembretes, cronogramas de progressão diegética, árvores com genealogias de personagens, não muitíssima coisa há. O autor de *Dona Anja* não gostava de trabalhos exaustivos de reelaboração e revisão. Contudo, a estética realista exigia verossimilhança e coerência para tratar das coisas que não aconteceram, mas poderiam ter acontecido por probabilidade e necessidade. Um dos recursos reiteradamente usados como suporte de esquemas e esboços é o chamado Livrão, nada mais do que um livro de atas usado pelo autor para sustentar volumes de ideias iniciais e no qual se projetam, já que falamos em mar, um o *brainstorming* de um sujeito criativo tratando consigo mesmo sobre as criaturas que fará nascer, as cidades que construirá, os enredos que pode antever. O Livrão tem capa dura, forrada de pano verde, medindo 36,5 cm por 24 cm e é composto por páginas pautadas numeradas até 100, no qual faltam algumas páginas, cortadas possivelmente com estilete.

Finalmente, a terceira etapa compreende o levantamento e a interpretação dos movimentos escriturais, bem como classificação das rasuras, em cotejo com a primeira versão

publicada da obra *Dona Anja* (1978). Essa investigação se pautará na comparação entre as caracterizações físicas e psicológicas das personagens masculinas e femininas e as da obra publicada, sugerindo hipóteses sobre a forma de compor personagens de Josué Guimarães, no romance analisado.

Com intuito de clarificar essas etapas foi elaborado o seguinte quadro:

FIGURA 9 – ETAPAS DE ANÁLISE GENÉTICA

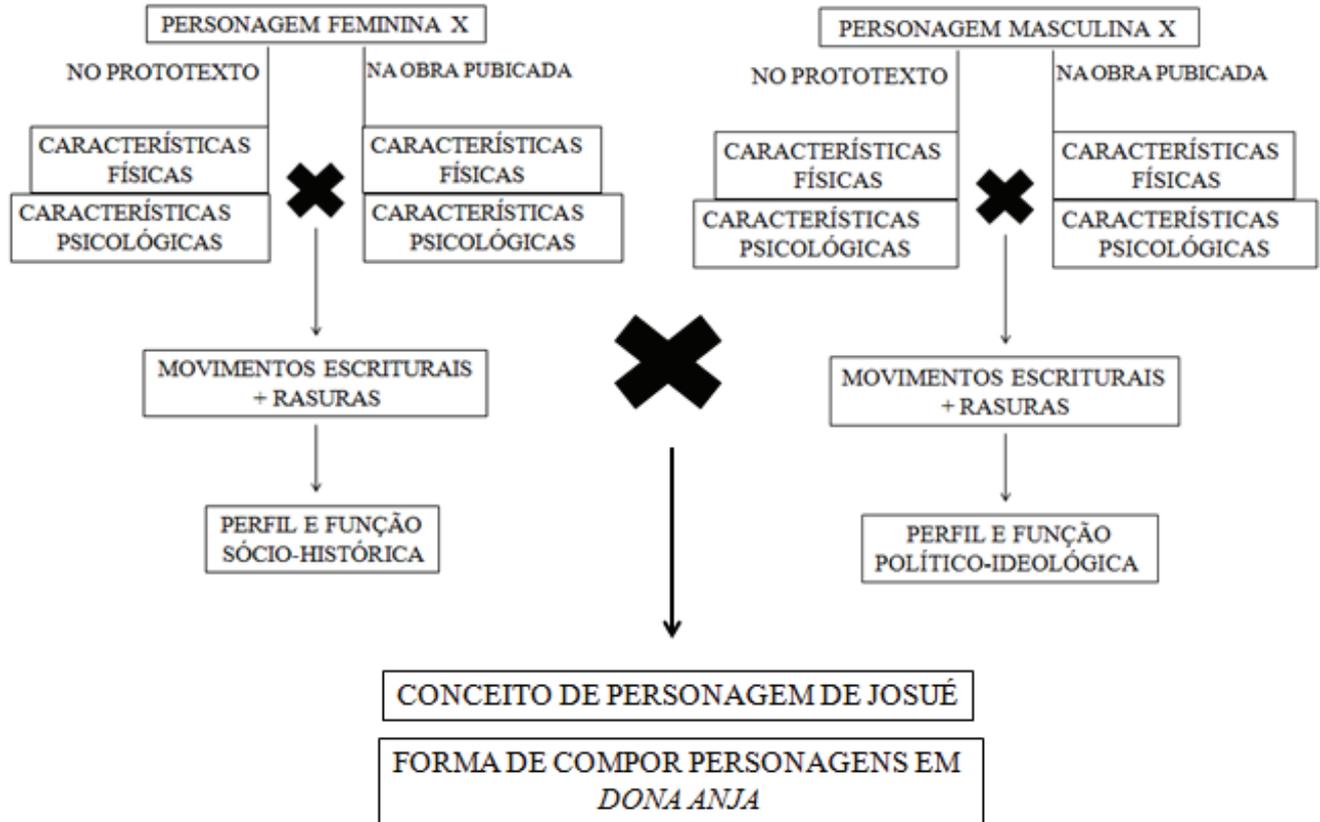
ETAPA	DESCRIÇÃO	PROCEDIMENTO
Estabelecimento do dossiê	Triagem dos manuscritos e das edições da obra publicada	Seleção do Livrão – esquema e da primeira edição – 1978
Tratamento do manuscrito	Datação, decifração e transcrição do manuscrito > prototexto	Utilização do código de transcrição simplificado (Biasi, 2010)
Interpretação do dossiê	Cotejo analítico entre os dois componentes do dossiê	Levantamento dos movimentos escriturais

Fonte: produzido pela autora com base em Pino e Zular (2007).

Depois de estabelecer e tratar o manuscrito, o qual se tornou, agora, prototexto, os processos de escritura são observados pelo viés da construção da personagem. Contudo, essa focalização não se restringe à compreensão de pontos básicos de tal elemento narrativo, mas busca, além de relacioná-lo com o contexto histórico e social de produção da obra e com a coerência interna do texto, situá-lo no contexto de gênese, em especial, da macrogênese. Essa se debruça sobre “fenômenos genéticos de grande envergadura (estruturação de planos e roteiros, metamorfoses de grandes unidades narrativas, tratamento das personagens)”. (BIASI, 141).

A análise no que toca à composição das personagens, com base na observação e comparação de movimentos escriturais, segue o esquema abaixo desenvolvido:

FIGURA 10 – SÍNTESE PARA ANÁLISE



Fonte: produzido pela autora.

De forma resumida: a descrição das personagens femininas encontrada no prototexto será comparada com a construção delas ao decorrer da narrativa citada. As características físicas e psicológicas serão cotejadas para que os movimentos escriturais sejam captados e, conseqüentemente, deem espaço para o levantamento de hipóteses sobre o perfil e a função sócio-históricas de tais personagens. Em seguida, o mesmo será feito com as personagens masculinas com o objetivo de verificar o perfil e a função político-ideológica desses entes. Por fim, essas duas esferas da narrativa – as personagens femininas e as masculinas – serão comparadas e focalizadas de maneira geral, levando em consideração a construção da narrativa e o processo genético, para fins de suscitar suposições sobre o conceito de personagem de Josué Guimarães, bem como sua forma de compor tais entes fictícios nessa obra em específico.

Um adendo é interessante de ser feito antes do início das análises. Desde o resumo desta dissertação, afirmamos que as personagens femininas são analisadas pelo viés sócio-histórico e as personagens masculinas pelo viés político-ideológico. Essa suposta separação, em momento algum, busca polarizar ou investigar segregadamente os entes do romance. Optamos apenas por destacar os termos que marcam a construção das personagens de forma mais significativa. Apontamentos políticos são feitos sobre as personagens femininas da mesma forma que pontos históricos são levantados sobre as personagens masculinas.

4.2 JOSUÉ: A VERSATILIDADE DE UM HOMEM CIENTE DE SEU TEMPO

Em sete de janeiro de 1921, em São Jerônimo, Rio Grande do Sul, nasceu Josué Marques Guimarães, filho de um telegrafista e, posteriormente, pastor leigo fundador da Igreja Episcopal Brasileira. A família era grande e fortemente religiosa, e a vida, difícil. Em alguns relatos, ele afirmou “minha mãe tinha que dividir o leite entre oito filhos [...] Tenho uma irmã que não gosta que eu diga isso. Ela diz que não faltava nada, mas faltava quase tudo.” (GUIMARÃES, 2006, p. 8). Passou parte da infância em Rosário do Sul e, depois do pai voltar do Uruguai, da Revolução de 1930, a família se deslocou para a capital.

Foi ali que terminou os estudos no Ginásio Cruzeiro do Sul e fundou o Grêmio Literário Humberto de Campos. Desde cedo, demonstrou pendores para a escrita, visto que “escrevia artigos para jornal e peças de teatro encenadas a cada fim de ano [escolar]” (CLEMENTE, 1997, p. 13). Em um depoimento do próprio escritor, temos: “[...] comecei a escrever com nove anos.” (GUIMARÃES, 1991, p.97). Tais pendores foram reforçados quando desistiu do curso de Medicina e, em 1939, foi trabalhar com jornalismo no Rio de Janeiro. Atuou como redator no *Ilustração Brasileira* e desenhista no *Malho*. No campo jornalístico demonstrou sua versatilidade assumindo diversificadas funções: cronista, comentarista, colunista, redator, diretor, repórter, correspondente internacional, etc.

Um ano depois, voltou a Porto Alegre e se casou, aos 19 anos, com Zilda Marques, com quem teve quatro filhos. Em 1944, iniciou no *Diário de Notícias*, onde possuía uma coluna de críticas sob o pseudônimo de Dom Xicote. Quatro anos depois, começou a atuar em *O Cruzeiro*. Também custeou a revista autoral *Dom Xicote*, acentuando seu jornalismo crítico e humorístico (CLEMENTE, 1997). Outros pseudônimos como Phileas Fogg e Peppone foram utilizados pelo jornalista.

Na década de 50, Josué, como um cidadão ciente dos problemas da sociedade, volta-se para o campo político. Incentivado por Alberto Pasqualini, concorre como vereador de Porto Alegre e é eleito como um dos mais votados da cidade. Foi vice-presidente da Câmara dos Vereadores e apresentou projetos à comunidade. Em 1952, é convidado a participar da primeira delegação brasileira a visitar a União Soviética e a China Continental, como correspondente internacional.

Essa viagem como correspondente iria lhe custar a primeira obra de sua vida – *As muralhas de Jericó*, que só viria a ser publicada postumamente – e geraria um estranhamento ideológico na bancada getulista e brizolista. Segundo um relato do próprio jornalista e político gaúcho:

Na volta para o Brasil, depois de contar tudo ao Doutor Getúlio [...] decidi fazer uma série grande de conferências, junto com Cândido Norberto (jornalista, ex-deputado gaúcho), que também havia visitado a União Soviética. Mas o Brizola, chefe do partido, achou que eu não deveria fazer essa série de conferências e me destituiu da liderança da bancada. Assim, rompi com o PTB e ingressei no PS, Partido Socialista. (GUIMARÃES, 2006, p. 10).

A observação realizada pelo Josué jornalista, pós-revolução socialista de 1948, incutiu ideais que se afastavam da ideologia do partido com o qual trabalhava. Isso acabou censurando a publicação daquele que poderia ter sido seu primeiro livro. Tal censura postergou a edição da obra em quase 50 anos, quando foi lançado, em 2001, em parceria com o Acervo Literário Josué Guimarães, pertencente, na época, à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, o Instituto Estadual do Livro e a Editora L&PM.

Sua experiência na política o levou a escrever sobre o tema no jornal *Folha da Tarde*, no qual possuía um outro pseudônimo: Dom Camilo. Também trabalhou no *A Hora*, na *MPM Propaganda* e no *Diário da Noite*, entre os anos de 1954 e 1957.

Logo após a renúncia de Jânio Quadros, iniciou a Campanha da Legalidade, com Brizola. Josué montou uma estação de rádio clandestina, improvisada e itinerante. Os escritores Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos uniram-se ao movimento (GUIMARÃES, 2006). Sobre o dia do golpe, Josué conta: “eu estava com Arraes, em Recife, no Palácio das Princesas. Eu tinha ido por causa da Agência Nacional, para reorganizar o escritório de lá, instalar uma rádio SSB [...] Eu sabia que havia um golpe iminente”. (GUIMARÃES, 1991, p. 83).

A partir desse momento, o jornalista passou a viver na clandestinidade, mudando-se para Campinas e Santos, na tentativa de refugiar-se, depois de tentar asilo na Embaixada do

Uruguai, o que, por uma série de infortúnios, não conseguiu concretizar. Em São Paulo, trabalhou sob o nome de Samuel Ortiz. Em 1969, Josué é descoberto na clandestinidade e passa a responder, em liberdade, a um inquérito. Retorna para Porto Alegre e é premiado no Concurso do Estado do Paraná pelos contos: *João do Rosário*, *Mãos Sujas de Terra* e *O Princípio e o Fim*. Esses contos – e outros – foram reunidos numa antologia – *Os ladrões*, lançada no ano seguinte. Conforme seu relato (GUIMARÃES, 1991), ele havia sido contemplado entre os cinco primeiros lugares do concurso e que muitos de seus amigos comentavam que um sujeito com o mesmo nome que ele havia ganhado um concurso de contos no Paraná. A surpresa vinha quando Josué confirmava a identidade do escritor laureado.

Mesmo tendo participado de uma coletânea de contos em 1962, *Nove do Sul*, é com tal Concurso que Josué adentra definitivamente o mundo da literatura. Nesse contexto, Rettenmaier (2009, p.210) discorre sobre o momento de entrada de Josué no campo das letras literárias: “em meio de um ambiente de felizes hipérboles políticas e de delírios econômicos quando ao porvir da Nação, na qual se sufocava as liberdades individuais, nos anos 70, surge a literatura de Josué Guimarães”.

Ademais, aliado a esse contexto, está o fato da entrada tardia do autor na literatura demonstrar, consoante Rettenmaier e Remédios (2006), o posicionamento de um homem politicamente maduro e a extensão de um combate já iniciado com seu trabalho de jornalista: a luta contra a repressão gerada pelo golpe de 64, a qual ainda deixava respingos negativos na sociedade, bem como o movimento pela transformação de seu país.

Em um relato do jornalista que se transformava em escritor, temos a seguinte afirmação: “largando o jornalismo por motivos óbvios, comecei a encontrar hora para botar no papel aquilo que sempre quis fazer: ficção [...] Não estou em idade para esperar.” (GUIMARÃES, 2006, p. 15). Dessa forma, não esperando que os dias se esvaíssem nos ponteiros do relógio, em 1972, a primeira parte de um grande projeto literário do agora escritor é publicada: o primeiro romance da saga *A ferro e fogo. Tempo de solidão* retrata o início da colonização alemã no Rio Grande do Sul no começo do século XIX. Um ano depois, lança *Depois do último trem* e, em 1975, o segundo livro sobre a luta alemã nas terras gaúchas: *A ferro e fogo – Tempo de Guerra*.

De acordo com as palavras do escritor, as atividades como jornalista e escritor não eram incompatíveis, como muitos pensavam. Para Josué, a literatura era um campo em que ele podia contar histórias, além do restrito espaço dado pelo jornalismo. Assim, a grande gratificação que a ficção pôde dar ao escritor gaúcho foi a permissão de trazer a público seus

relatos: “eu tenho uma tese pessoal que o ficcionista, principalmente o romancista, é um contador de histórias.” (GUIMARÃES, 1991, p.105).

Contando a história de *Tambores silenciosos*, de 1977, Josué vence o Prêmio Erico Verissimo e lança a novela *É tarde pra saber*. Um ano após, *Dona Anja*, romance integrante dos corpora desta pesquisa, é publicado. Nos anos seguintes, duas novelas – *Enquanto a noite não chega* e *Pega pra Kaput!*, esta última em parceria com vários autores gaúchos - e um livro de contos – *Cavalo Cego* – são publicados.

Em 1980, é publicado um dos romances mais aclamados de Josué: *Camilo Mortágua*, obra que versa sobre decadência de uma rica família gaúcha que trabalhava com a pecuária. Em 1981, divorciado, casa-se com Nydia Moojen Machado, com quem tem mais dois filhos. Neste mesmo ano a primeira Jornada de Literatura, na cidade de Passo Fundo, é promovida. Na época, denominava-se Jornada Sul-rio-grandense de Literatura, a qual tinha em Josué um grande incentivador. Em um relato de uma conversa entre a professora Tania Rosing, idealizadora do projeto, e Josué, ela expõe as ideias e os medos que todo o projeto suscitava:

Pretendemos desenvolver uma metodologia diferenciada – selecionar os autores, confirmar suas presenças e preparar o público participante por intermédio da leitura prévia de obras indicadas, da análise dos livros e do compartilhamento de experiências dessas leituras entre os possíveis participantes. E por que não fazem isso: Josué Guimarães replicou, e expus que tínhamos receio de que as pessoas lessem as obras e alguns convidados não honrassem o compromisso de estarem presentes e participarem do diálogo presencial do evento. A frase definitiva: Se vocês desenvolverem essa metodologia, eu me encarrego de convidar os escritores e comprometé-los a participar (ROSING, 2011, p. 31-32).

O escritor, vendo o potencial de formação de leitores que a metodologia da Jornada proponha, tornou-se um grande amigo e apoiador do evento, nas poucas vezes que pôde participar. Remédios (2011) frisa o apoio de Josué no desenvolvimento das Jornadas e fala de sua presença emblemática nelas e de como “durante as sessões da Jornada, desfilava entre as pessoas que dela participavam”. (REMÉDIOS, 2011, p. 82).

Nos últimos anos de sua vida, dedicou-se a um novo campo: a escrita de literatura infantil, com livros como: *Meu primeiro dragão* e *Era uma vez um reino encantado*, entre outros. Produziu ainda a novela *Amor de perdição*, a antologia *O gato no escuro* e a peça teatral *Um corpo estranho entre nós*.

Vítima do câncer, Josué Guimarães morreu em 1986, aos 65 anos. Em um depoimento de Moacyr Scliar, admirador e amigo de Josué, percebemos o pesar que a perda e o inesperado surgimento da doença causaram nos entes próximos ao escritor:

De repente veio a doença. E foi uma coisa devastadora. Em pouco tempo, Josué estava reduzido a uma sombra do que fora. Uma noite, pouco antes de sua morte, fui vê-lo no hospital. Doentes graves não eram coisa estranha para mim; mas ao entrar no quarto do Moinhos de Vento e ao vê-lo ali, morrendo, experimentei um desespero como raramente tinha sentido antes [...] Josué morreu. Todos nós, seus amigos, morremos um pouco com ele. (SCLIAR, 1997, p. 157).

Nesse e em outros relatos daqueles que conviviam com Josué, é visível a dor que a partida de uma pessoa considerada por eles tão boa e justa deixou. Todos saúdam o jornalista, o político e o escritor que ele foi, mas, acima de tudo, relembram com saudade o homem que Josué Guimarães era. Contudo, como ainda expõe Scliar (1997), é por meio de seus livros, artigos e crônicas que a morte do jornalista e escritor pode ser abrandada, e Josué pode ser revivido e celebrado. Assim, esse sujeito humilde, justo e versátil, coleciona uma literatura que contém sete romances, três novelas, uma coletânea de artigos – *Lisboa Urgente*, um relato de viagem – *As muralhas de Jericó*, nove livros infantis, três antologias de contos e uma peça teatral.

Rettenmaier (2009) classifica a produção do autor em quatro categorias principais: 1. As narrativas de cunho histórico, voltadas para a revisão do passado em relação aos problemas do presente; 2. As narrativas voltadas para a revisão do presente e para a luta pelo restabelecimento democrático; 3. As narrativas que inserem a memória no presente e sintetizam as tendências anteriores tendo a velhice como tema e 4. As narrativas formadoras de leitores.

No primeiro grupo estão contidas obras como as da saga *A ferro e fogo*, que, com viés histórico, trazem sob novos moldes o discurso oficial de certos acontecimentos. No segundo grupo, estão textos como *Depois do último trem*, *Tambores silenciosos*, *Dona Anja*, os quais retomam e criticam fatos da ditadura de 1964. No terceiro grupo, há obras como *Enquanto a noite não chega* e *Camilo Mortágua*. No último, está situada a preocupação do escritor em produzir obras que construíssem sujeitos críticos e atuantes em sociedade, como é o caso do texto *É tarde para saber* e *Amor de perdição*.

Mesmo esses dados sugerindo que Josué possuía uma identidade bem definida e sem incertezas, que era um homem sem perguntas, enganamo-nos, pois ele também carregava suas dúvidas. Como ele mesmo diz: “faço tudo com dúvidas. Tenho dúvidas permanentes. Não acredito muito nas coisas que estão por aí [...] Sempre lutei por aquilo que achava justo.” (GUIMARÃES, 2006, p. 9). Foram essas dúvidas que o moveram a observar, pesquisar e

criticar a realidade que via e depois, possivelmente, transpô-la, seja num artigo de jornal seja numa narrativa.

Independente do campo, Josué era um homem das letras. Conforme Clemente (1997, p. 16), o escritor “manteve-se inseparável dos livros e das conquistas do belo pela difícil e espinhosa arte da palavra que tanto apaixona e tanto desconcerta as pessoas no convívio [...]”. E foi essa arte da palavra, lapidada, que fez com que a produção do escritor, mesmo sendo breve, se solidificasse não só nas letras gaúchas.

A produção de Josué resgata, de forma geral, problemas sociais, provoca repercussão por sua acidez e lucidez e gera significação e questionamento no coletivo que a recebe. Segundo Martins (1997), a obra do escritor, mais especificamente a literatura, é a imagem da história brasileira, a reunião de pequenas peças – episódios marcantes da formação identitária gaúcha - que formam um mosaico maior da história e cultura do Rio Grande do Sul.

É nesse contexto que a autora questiona e logo em seguida responde:

Qual é a posição de Josué Guimarães na literatura sulina? A resposta se encontra nos temas de seus livros que indicam a visão crítica, irônica e até corrosiva [...] O conjunto de sua obra não pode ser considerado isoladamente, mas inserido num contexto mais amplo do qual revelará uma singularidade (MARTINS, 1997, p. 21).

Essa singularidade a qual ela se refere é capacidade de Josué conseguir contemplar, com suas diversas temáticas, circunstâncias que moldam a história do Estado em variadas épocas. E é nisso que transparece a essência do homem e a luta dele, na condição mais humana que possa ser representada. E isso pode ser confirmado pelas próprias palavras do escritor: “[...] meus temas giram em torno do homem, seus conflitos e contradições. ” (GUIMARÃES, 2006, p. 14).

Homem ciente de seu tempo, escrevendo sobre os homens de seu tempo e seus dilemas, Josué fala do outro, mas também fala de si. Em suas obras, imprime a voz da denúncia, da justiça e da crítica, mas, acima de tudo, imprime a voz de um cidadão, de um homem consciente. Como ele mesmo afirmava, a temática de seus escritos é sul-americana: “o subdesenvolvimento, a miséria, caldeamento de raças, a insegurança política e social [...] enfim, o homem que saiu deste cadinho. ” (GUIMARÃES, 2006, p. 15).

E é por retratar tão bem uma realidade vivida e sentida na pele que o realismo, como afirma Gonzaga (1997), triunfa em Josué. Nesse realismo “feito na construção objetiva do mundo, da revelação dos mecanismos sociais e psicológicos que regem as tragédias e as alegrias dos seres, da procura de personagens representativos [...]” que está solidificada a produção do autor. (GONZAGA, 1997, p. 114).

Uma produção com características bastante específicas, diga-se de passagem. Além do realismo, do humor e da crítica social, as obras do escritor apresentam uma construção bastante direta e objetiva da linguagem. Como o próprio dizia, herança dos tempos de jornalista, suas escritas não possuem “arabescos e bordados intimistas” (GUIMARÃES, 2006, p. 11). Dessa forma, nenhum pouco adepto a “literatice”, Josué é pontual no que escreve, o que lhe importa é a história.

Muito provavelmente por esse viés que os manuscritos do autor possuem pouca correção: Josué só escrevia quando a história estava mentalmente pronta e depois de escrita – obviamente com sua agilidade de jornalista – pouco era corrigida. Em alguns depoimentos sobre seu processo criativo, o autor comenta: “muitas vezes alimento dentro de mim uma história por vários anos. Quando ela encontra o seu caminho, quando acabei de fazer o levantamento de época e tudo mais que faz necessário, acontece aquilo que é mais rápido, isto é, escrevê-la.” (GUIMARÃES, 2006, p. 13). Nesse mesmo depoimento, o escritor salienta o tempo que levou para escrever alguns de seus romances: *Tambores silenciosos* levou dezoito dias para ser escrito; *Camilo Mortágua*, um mês; *Enquanto a noite não chega*, dez dias e *É tarde para saber*, sete dias.

Para Josué, a escrita é um misto de prazer e sofrimento, comunicação e amor. E era com este último sentimento que, segundo relatos de amigos próximos, também escritores, o jornalista contava suas histórias aos mais próximos. Era quase um ritual que Josué seguia: só depois de compartilhar a trama com os mais chegados que o processo de escrita iniciava. Um desses relatos é de Antônio de Assis Brasil, professor da PUC-RS e escritor:

[...] há duas classes de escritores: a primeira é constituída por aqueles retentivos – ou antes: tímidos -, que jamais revelam o que estão a escrever; já na segunda classificação, oposta a essa, estava Josué, para nossa alegria. Perante seus ouvintes, punha à prova suas opções narrativas e, de certo modo, estruturava-as. (ASSIS BRASIL, 1997, p.151).

Essa atitude de contador de histórias se repete em Josué por várias vezes. Outro amigo do escritor e seu editor, Ivan Pinheiro Machado também tem seu relato. Segundo ele, Josué o telefonou certo dia e marcou um encontro. No restaurante, “ignorava as pessoas [...] Gesticulava pouco e narrava a história com voz mansa e amiga. Não havia lacunas, questões não resolvidas. Era uma narrativa fluente como se houvesse decorado um roteiro já pronto.” (MACHADO, 1997, p. 158) Era o romance *Camilo Mortágua* ganhando forma. A contação de Josué era tão intensa que nenhum dos dois percebeu que o restaurante estava fechando. Na rua, Josué mostrava em que lugares-chave de Porto Alegre a narrativa transcorreria.

Nessa rotina de externar o romance que lhe pipocava na mente, Josué criava laços com outros escritores e por eles era influenciado. Erico Verissimo era um grande exemplo profissional para o escritor. Contudo, Josué afirmava que possuía mais influências diretas, em sua maneira de produzir literatura, dos autores latino-americanos como Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortázar e Mario de Vargas Llosa. Mas o traço que Josué queria que se tornasse central em suas escritas – e que se embasava nos autores latinos – acabou por se tornar um desvio, como observa Gonzaga (1997), visto em algumas narrativas: o realismo mágico.

Retomando o modo de trabalho do escritor, percebemos que Josué não era dado a grandes esboços e construções pré-redacionais. Como ele mesmo salienta: “primeiro eu construo a história na cabeça. Não anoto nada. Deixo que a coisa se sedimente na memória.” (GUIMARÃES, 2006, p. 12). Depois disso ele escolhia o nome da obra, criava mapas genealógicos e fazia levantamentos históricos, mas nunca com um plano completamente acabado.

A vida como escritor não era fácil. Fazer ficção custava a Josué além da paciência, o cinema, o teatro, o encontro com amigos, “[...] jornadas de 8 a 10 horas de trabalho para ganhar a vida. As noites, sábados, domingos e feriados.” (GUIMARÃES, 2006, p. 15). Em uma entrevista concedida em 1982, alguns anos antes de sua morte, Josué ratifica a dificuldade que enfrentava para sustentar a família e impossibilidade que tinha em fazer apenas literatura ou fazê-la em maior quantidade. Trabalhando na *Folha de São Paulo*, o escritor chegava cansado em casa e não via fundamento em escrever por poucas horas. Enfrentando uma impossibilidade material em escrever, Josué relata: “[...] estou tentando me aposentar, achar uma maneira de me libertar economicamente para que eu possa me dedicar inteiramente à literatura. Tenho dez histórias para escrever e não consigo escrever uma.” (GUIMARÃES, 1991, p. 101).

Mas ele produzia, como já dito, com amor. Escrever, para ele, era um ato de amor. E uma atitude dessas valeria qualquer sacrifício. Nas palavras de Seliar (1997, p. 157), havia uma continuidade “entre o Josué ficcionista e o Josué pessoa: em ambos os casos, era a narrativa sendo usada para estabelecer um vínculo emocional dos mais intensos”. E é esse vínculo que permanece a cada leitura de uma das produções do escritor. Atemporais, os temas de Josué demonstram a atualidade de seus escritos e a necessidade de voltar a eles de tempos em tempos. Nas palavras de Rettenmaier e Remédios (2006, p. 125), a ausência de Josué é aquela “que só os grandes homens deixam experimentar”, mas para nós, geneticistas e

pesquisadores do Acervo Literário do autor, ela é abrandada pela presença dos variados arquivos que remontam uma parte desse grande homem que Josué foi.

4.2.1 Josué e o Acervo Literário: arquivar, ler, viver, amar

Inicialmente cedido pelos herdeiros de Josué à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), o Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG) é constituído no ano de 1996 (BORDINI, 2003). Em um projeto que envolvia outros acervos literários, após a iniciativa fundadora com o ALEV (Acervo Literário de Erico Verissimo), coordenado por Maria da Glória Bordini, pretendia-se resguardar a memória da literatura sulina em espaços formais de pesquisa, metodologicamente equacionados a partir dos avanços na pesquisa e na preservação da memória do autor de *O tempo e o vento*. O ALJOG, assim, ainda em Porto Alegre, teve a coordenação até 2007, de Maria Luiza Remédios, responsável pelos momentos iniciais de pesquisa nos arquivos de Josué Guimarães.

O primeiro projeto mencionado derivou-se, como referido, da organização do Acervo de Erico Verissimo, em 1982-84, com apoio do CNPq. A esse acervo foram acrescentados inúmeros outros espólios de escritores gaúchos, como Dyonélio Machado, em 86, Reynaldo Moura, em 91, entre outros nomes. De forma geral, ambos projetos objetivavam introduzir a “[...] materialidade das fontes primárias da literatura nesse circuito de apreensão, compreensão e interpretação para além do sujeito individual.” (BORDINI, 2003, p. 130).

Mesmo tendo sido cedido inicialmente à PUCRS, devido à aproximação de Josué enquanto incentivador e participante nas Jornadas Literárias e desejo dos herdeiros, o acervo migrou para a Universidade de Passo Fundo em 2007 e, nas dependências da Biblioteca Central, do Campus I, permanece até os dias de produção desta dissertação.

Num espaço de 42 m², o acervo é dividido em dois ambientes: a primeira sala possui com a Exposição, desenvolvida em comemoração à morte de Josué, “Trinta anos de ausência”, a qual conta com a distribuição de cartas, manuscritos, objetos pessoais, livros, entre outros elementos, do escritor, em vitrinas específicas. O intuito do local é proporcionar a visitação externa, bem como servir de material itinerante para outras exposições em centros culturais fora da universidade, por exemplo.

O segundo ambiente é sala de conservação dos arquivos, composta por armários para salvaguarda de manuscritos, cartas, produções jornalísticas; estante para preservação dos livros da biblioteca do autor, desumidificador, máquina de higienização de obras, três

computadores, fotocopidora, quatro scanners de última geração e mesa de reuniões, utilizada, dentro outras atividades, para a disciplina de pós-graduação *Leitura, memória e acervo*, ministrada pelo professor Miguel Rettenmaier, também coordenador do local.

Com mais de oito mil itens, o acervo de Josué conta com pesquisa em diversos níveis de ensino. Atualmente, trabalham na conservação e na produção científica bolsistas da Graduação, do Mestrado e do Doutorado em Letras, bem como bolsistas voluntários de Letras e do Jornalismo. Inicialmente sistematizado pela proposta de Bordini (1995a), o espólio de Josué passa por uma transição de modelo organizacional, como exposto brevemente no capítulo teórico sobre crítica genética.

Tendo em vista a necessidade de adequação à evolução das tecnologias, Rettenmaier (2018) revisou a proposta de Bordini (1995a), apresentando novos caminhos para a catalogação, conservação e divulgação dos materiais do ALJOG. Partindo de quatro vieses técnicos (qualitativo, quantitativo, histórico e textual), como já salientado, Rettenmaier (2018, p. 121) afirma que “o objetivo de reorganização da base de dados do ALJOG/UPF, em plataforma específica e acessível online” se torna umas das “primeiras tentativas de integrar os acervos às possibilidades das tecnologias digitais”.

Essa nova proposta surgiu em uma parceria do ALJOG/UPF, a Universidade de Passo Fundo, a Universidade de Santiago de Compostela e a Universidade da Corunha (RETTENMAIER, 2018). A metodologia, que se baseia na fixação de um banco de dados que permita a análise por meio dos quatro vieses técnicos, auxiliaria nos procedimentos de arquivamento, descrição e pesquisa relacional de itens do acervo. Em outras palavras, o desenvolvimento de um Catalogador abrigaria as digitalizações, as quais podem ser tratadas e abordadas qualitativa, quantitativa, histórica e textualmente.

Para tanto,

Os itens do ALJOG/UPF são organizados para arquivamento e digitalização em quatro grandes classes, em uma sistemática que combine os anteriores tipos de itens, entrecruzados, como se fosse executada uma espécie de dobradura na linha horizontal das antigas classes [de Bordini, 1995a]: Produção Ativa, Produção Passiva, Correspondência e Inventário. (RETTENMAIER, 2018, p.123).

Essa forma de reclassificação separa os itens textuais, pertencentes às três primeiras classes, dos não textuais, que fazem parte do Inventário (pertences pessoais, fotografias, entre outros elementos); e em ativos, produzidos por Josué, e passivos, sobre Josué. Dentro da classe de Produção Ativa, categorias menores para especificação dos prototextos são: manuscritos, datiloscritos, esboços, planos, notas, diagramas, assinalados.

Para melhor visualização, uma ilustração da metodologia de catalogação de Rettenmaier (2018, p. 124-125) é apresentada a seguir:

FIGURA 11 - CLASSIFICAÇÃO SEGUNDO RETTENMAIER (2018)

1	Produção Ativa	
1.1	Não publicada	Prototextos
1.2	Publicada	Livro/Capítulo Lv.
1.3		Periódico - Jornal - Revista
2	Produção Passiva	
2.1	Publicada	Livro/Capítulo Lv.
2.2		Periódico - Jornal - Revista
2.3		Trabalho Acadêmico
2.4		Outra: - Audiovisual - Web
3	Correspondência	
4	Inventário	
	Arte Biblioteca Fotografia Memorabilia Objetos Pessoais	

Fonte: Rettenmaier, 2018, p.124

FIGURA 12 - CATEGORIAS SEGUNDO RETENMAIER (2018)

Categorias	
Man - Manuscrito	Página(s) manuscrita(s), contendo eventuais anotações marginais ou interlineares, rasuras, cancelamentos, ilustrações.
Dat - Datiloscrito	Página(s) datiloscrita(s), contendo eventuais anotações marginais ou interlineares, rasuras, cancelamentos, ilustrações.
Esb - Esboços	Escrito em textualização fragmentária, ainda sem os componentes organizados de um texto acabado, ainda que em fase pré-redacional.
Plan - Planos	Ideias esquemáticas de futura constituição da obra, estabelecidas em roteiros, planificações cronológicas, lista de características, etc.
Not - Notas	Anotações, lembretes, notas de pesquisa, fichários.
Dia - Diagramas	Mapeamento desenhado referente à organização da obra, personagens e enredo.
Ass - Assinalados	Assinalados, anotações e sublinhados em livros da biblioteca particular do autor, marginais que indiquem eventuais leituras e pesquisas para constituição do universo criativos do autor ou para futuras produções escritas (entendidas como fontes)

Fonte: Rettenmaier, 2018, p. 125.

FIGURA 13 - INTERFACE DE INPUT – PRODUÇÃO ATIVA/PROTOTEXTO

NuMe - Núcleo de Memória Literária
ALJOG/UPF - Acervo literário de Josué Guimarães

Busca Produção ativa ▾ Entidades ▾ Usuários Conta ▾

Prototextos

Filtrar Concluído ▾ Revisado ▾ [Adicionar prototexto](#)

Nº elementos: 1

Numeração ▾	Título ▾	Categoria ▾	Concluído ▾	Revisado ▾	
01DAT001	Antes do amanhecer	Datiloscrito	☑	☑	✎ ✕





Fonte: ALJOG/UPF

Essa proposta de Rettenmaier (2018) alia a história, a intertextualidade e a tecnologia para promover a imagem do escritor, resgatar sua memória e a memória de sua literatura, bem como proporcionar investigações teóricas e críticas sobre a produção do autor. Enquanto patrimônio cultural, a memória de Josué, concretizada em cada fôlio salvaguardado no acervo, poderá ser mais amplamente estudada e, num futuro próximo, acessada por aqueles que estimam a produção do escritor gaúcho.

4.2.2 *Dona Anja* e o desvelamento das relações sociais: uma leitura

Publicado pela primeira vez em 1978, pela Editora LP&M, *A história trágica e grotesca de um a cálida noite de junho que acabou por ferir de morte o conceito da casa respeitada de Dona Anja e de suas pacientes e encantadoras meninas, contada com amor por Josué Guimarães* é composto por quatorze capítulos, os quais possuem, em sua abertura, uma apresentação que resume os principais acontecimentos da parte. É o único romance de Josué que foi traduzido para o espanhol.

A obra inicia com a exposição das lembranças do leão de chácara, Amâncio, que chega para trabalhar na guarda do bordel de Dona Anja e vê pela janela tal figura feminina diferente do que costumava ser há vinte anos. As recordações do homem reconstroem episódios da vida de Angélica quando casada com o Coronel Quineu de Castilhos, respeitado nome da pequena, e não identificada, cidade do interior do Rio Grande do Sul. Marcada por uma volúpia que preocupava a cidade toda, Angélica sugava as energias do marido, fazendo com que diversos boatos sobre seu comportamento lascivo passassem pelas bocas das senhoras e das jovens da comunidade.

Voltando dos devaneios de Amâncio, o leitor é levado da entrada do bordel à alcova onde se encontra Dona Anja, a ajeitar-se para uma noite especial. Auxiliada por Neca, seu fiel ajudante, a dona do bordel é vestida e tem seus cabelos penteados. Mirando-se no espelho, ela se lembra do dia em que seu amado coronel, depois de momentos de prazer, jaz estendido no chão do quarto. Logo depois do corpo ser retirado, ela estende a mão para uma caixa de bombons próxima e dá início a um novo prazer, talvez na tentativa de suprimir a ausência do marido.

Sofrendo a morte do esposo no peito de inúmeros rapazes, Angélica não percebe que passa o tempo. Em um determinado momento, decide chamar meninas para cuidar dos afazeres da casa que há muito estavam abandonados. Inspeccionadas e escolhida a dedo pela

beleza e bem feitura dos corpos, cada uma ganha um quarto para que os rapazes da sinuca pudessem se revezar de uma alcova de moça à alcova de Dona Anja. Contudo, após fortes dores no ventre e mal-estares preocupantes, a mulher sofre uma “desventração dolorosa” (GUIMARÃES, 1978, p. 27) e decide retirar-se do ciclo de revezamento.

Percebendo que não poderia manter mais o grande casarão, o sobrado do coronel, muda-se, com suas meninas, para uma chácara com pomar. Firmado o conceito do lugar, a casa de Dona Anja não possui a alcunha de prostíbulo, é uma casa respeitada, pacata, discreta e limpa, reconhecida até em São Paulo e Rio de Janeiro. Retornando das memórias, à Dona Anja é servido um suntuoso jantar.

Marcando um novo movimento narrativo, uma das meninas de Dona Anja é apresentada ao leitor. Chola, braço direito da dona da Casa e a mais experiente do local, estava encarregada de deixar tudo organizado para o evento da noite. Como uma festividade, a lista de presenças era restrita, e a luz na porta ficaria apagada para não atrair os passantes. Retornando aos afazeres da grande noite, Chola pede que Neca repasse os nomes dos convidados ao leão de chácara para que ninguém indesejável bata à porta. Com tudo sistematizado para a chegada das autoridades, Neca liga a TV, estrategicamente posicionada, para as meninas assistirem à novela. Dessa forma, as encantadoras e pacientes meninas surgem na sala e são vistoriadas por Dona Anja, a qual já se encontrava confortavelmente instalada em sua cadeira de balanço.

Arlete, Lenita, Rosaura, Eugênia e Cenira colocam-se na sala à espera dos convidados para ouvir o início da votação do divórcio. O primeiro convidado da noite chega com seu filho: Zeferino Duarte, fazendeiro da cidade, e seu filho Atalibinha, jovem de libido caricatural. Antes mesmo de assentar-se no local, tratou de levar para o quarto a jovem Cenira, índia de Nonoaí. Logo em seguida, autoridades adentram o recinto: o prefeito, fiel representante da Arena, vereador Comerlato, presidente da Câmara dos Vereadores e filiado à Arena e, atrás, Pedrinho Macedo, jovem vereador do MDB. Trocando farpas políticas desde a entrada, o prefeito e o representante da oposição fazem comentários ácidos um sobre o outro, mas são interpelados pelo Professor Paradedá, senhor de habilidades conciliadoras e Dona Anja, peça neutra.

Chegam o Doutor Monteiro, médico da cidade, e Eliphás, vereador do MDB. O primeiro se senta próximo a Lenita e a acaricia. Em seguida, surge Atalibinha, o qual estava no quarto com Cenira, exigindo uma nova mulher. Devido ao fato das outras moças estarem

próximas aos convidados da casa, Zeferino acaba por deixar que o filho leve Rosaura, a menina que o acompanhava. O último convidado da noite chega: Doutor Rutilio, o delegado.

A hora da votação finalmente se aproxima, e os ânimos dos convidados precisam se acalmar para que a transmissão seja ouvida pelo rádio. Ataliba acorda e exige outra moça. Pedrinho cede Arlete, já que estava muito mais interessado na votação. O prefeito começa a ficar nervoso ao ver que os votos não andam como ele queria: “[...] querem acabar com a religião, com a moral, como espírito cívico, querem acabar com a consciência das pessoas, querem até mesmo acabar com a imagem de Deus [...]”. (GUIMARÃES, 1978, p.135-136). Atalibinha surge no corredor, pela terceira vez, exigindo uma nova moça, mas cai exausto no sofá.

A tensão do prefeito vai aumentando, e a oposição não deixa de salientar seu posicionamento favorável ao divórcio com comentários ácidos. Atalibinha acorda e pede para ir para cama com Chola, o pai, irritado, cede a moça. Com a maioria das autoridades bêbada, a votação vai tomando contornos finais. O leitor descobre, finalmente, o motivo pelo qual o prefeito se encontra tão nervoso. Muito além de um defensor da família e dos bons costumes, Chico mantinha uma jovem amante, para a qual prometera casamento caso o divórcio fosse aprovado, ciente que isso não ocorreria devido à convicção de seu Chefe de Gabinete, o qual garantiria a derrota dos divorcistas.

Relembrando as falsas juras feitas para a menina Isabel e da certeza de que não se separaria da mulher oficial, o prefeito acaba por levar Eugênia para o quarto. Atalibinha volta para a sala repetindo a exigência da noite, mas acaba por dormir no sofá novamente. O professor Paradedda proclamou o resultado da votação: a emenda passara por oito votos no Senado; cento e oitenta e sete votos pró e cento e oitenta e sete contras na Câmara dos Deputados. Resultado geral: duzentos e dezenove votos a favor e cento e cinquenta e seis contra. Neca é incumbido de dar a notícia a Chico Salena e, em seguida, um grito de Eugênia é ouvido. Ao adentrarem no quarto, uma cena terrível é vista: o prefeito se encontra morto, nu e estirado sobre a cama.

Na tentativa de salvaguardar a reputação do homem e da casa, os presentes, homens bêbados e mulheres assustadas, tramam um plano: levar o defunto para a casa de Eliphas, neutralizando o escândalo. O prefeito é vestido e colocado no carro de polícia do delegado Rutilio. Na hora da saída, os sinos da igreja ressonam, assustando os que ficaram. Segundo notícias de Amâncio, o padre da cidade havia conclamado uma passeata contra a aprovação do divórcio.

Rapidamente, os homens que ficaram vão se retirando para que seus carros não sejam vistos na frente do bordel. Atalibinha finalmente acorda e exige outra moça, mas o pai, ao invés de vangloriar a virilidade do filho, chama sua atenção e tenta justificar os atos do jovem, levando-o para fora da casa. Dona Anja permanece desolada, com Neca lhe fazendo companhia.

4.2.2.1 Contexto histórico da obra: pontos sobre a Ditadura

A narrativa josuesiana transcorre em meio ao período de ditadura civil-militar, ocorrida entre os anos de 1965 e 1984 no Brasil. Para compreender a especificidade da época em que *Dona Anja* foi escrito e retrata é preciso remontar alguns anos da história brasileira.

Após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, João Goulart era seu sucessor imediato. Contudo, ministros militares insistiam em alegar que ele era inimigo da ordem e vetaram sua posse, a qual ocorreu em meio a uma grande crise política e mediante o compromisso de reformar a Constituição e estabelecer um parlamentarismo, que não perduraria. Em 1963, um plebiscito é convocado, e a forma de governo com maior somatório de votos no pleito foi o presidencialismo e não o parlamentarismo. (SEGATTO, 2014).

As tensões se propagaram para a economia, e as crises iam se acumulando: “seguidas trocas de ministros, pressão pró e contra as reformas, embaraços no Congresso, aumento das greves e reivindicações, em especial nos serviços públicos, oposição tanto da esquerda como de liberais e conservadores etc.” (SEGATTO, 2014, p. 45). Todos esses impasses acabaram por gerar um clima de enfraquecimento do governo.

Sendo combatido pela direita e pressionado pela esquerda, Goulart se vê isolado e sem chance de se reestruturar. O ápice foi o discurso realizado no início de março de 1964, o qual ligou, no senso comum e na divulgação conservadora, Goulart ao Comunismo. Isso desagradou a setores civis e militares de direita, bem como a uma classe média que, naquele momento, era resistente a avanços sociais. Isso acabou acelerando o golpe de Estado, ocorrido em 30 de março do mesmo ano (FICO, 2015).

Conforme Fico (2015), a movimentação das tropas militares em direção ao Rio de Janeiro iniciou sob a coordenação do General Mourão Filho, da 4ª Região Militar de Juiz de Fora, e foi se espalhando pelos centros urbanos. Na madrugada do dia 2 de abril, com Goulart ainda no país, o presidente do Senado, Auro de Moura Andrade convocou uma sessão extraordinária no Congresso Nacional, declarou a vacância do cargo de Presidente e

empossou Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados. Mazzilli permaneceu na presidência, sem poderes, por 13 dias até que o Comando Supremo da Revolução, composto por Costa e Silva, Francisco de Assis Correia de Melo e Augusto Hamann Rademaker Grunewald decretou o Primeiro Ato Institucional.

O Ato legitimava o golpe e cassava mandatos do Congresso Nacional que pudessem se opor à nova forma de governo, o que facilitou a eleição indireta do marechal Castelo Branco, o qual permaneceria no cargo até o fim do mandato de João Goulart, com novas eleições em 1965. Nesse ponto, segundo Fico (2015, p.55), “[...] o golpe não pressupunha a ditadura militar. Os líderes civis que apoiaram esperavam por eleições em 1965, como sustentava o Ato Institucional [...]”. Contudo, em 22 de julho de 1964, houve a prorrogação do mandato de Castelo Branco e o consequente adiamento das eleições do ano seguinte. Foi nesse momento que ficou clara a intenção de um regime militar.

A violência desse regime começa a mostrar força. Castelo Branco executou as punições aos que se colocaram frente ao golpe e torturas a opositores já estavam sendo realizadas de forma relativamente moderada. Pressionado por militares mais sectários, receosos com a eleição de governadores opositores, o militar que estava no poder promulgou o segundo Ato Institucional. Ele extinguiu as poucas instituições partidárias que conseguiram seguir as pedregosas leis criadas pelos militares.

Nesse contexto,

[...] surgiu um bipartidarismo artificial, destinado a existir como um simulacro de normalidade política. Assim, nasceram a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). A primeira, como autêntica representante das elites que tomaram de assalto a estrutura do Estado brasileiro, em 1964. O outro, uma posição consentida, fadada a nunca vencer e criticar construtivamente o governo. (VIEIRA, 2010, p. 92)

Esse artificialismo encontrou repúdio popular, o qual foi simbolizado pelo número abundante de votos nulos e brancos no pleito de 1970, conforme Vieira (2010). Contudo, esse bipartidarismo só foi suplantado apenas em 1979, com a Lei 6.767, de 20 de dezembro. Essa lei foi regulamentada pelo Tribunal Superior Eleitoral com a Resolução 10.785/80, e seis novos partidos políticos foram fundados, a saber: Partido Democrata Social (PDS), representante do governo; Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), substituto do MDB, o Partido Popular (PP), o Partido Democrático Brasileiro (PDT) e o Partido dos Trabalhadores (PT) (VIEIRA, 2010).

Por ser considerado muito moderado em suas ações, Castelo Branco foi sucedido, contra sua vontade, por Costa e Silva, em 1967. A partir de 1968, a “violência se ampliou muito com a instituição de aparatos institucionalizados de repressão que criaram um sistema nacional de espionagem, uma polícia política, um departamento de propaganda e outro de censura política, além de um tribunal de exceção [...]”. Nessa época, o militar instituiu o quinto Ato Institucional (AI-5), o mais severo de todos, cujas medidas foram o fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas dos estados, a perda de mandatos, a institucionalização da tortura (FICO, 2015, p. 62).

O regime foi mostrando uma face mais obscura ainda. Mediante ações populares contra o golpe, estudantes e políticos de esquerda foram mortos ou torturados, artistas foram espancados ou presos, e a censura e a perseguição se tornaram mais intensas. Por questões de saúde, Costa e Silva deixou o cargo e foi sucedido, em 1969, por Emílio Garrastazu Médici, mais popular que seu antecessor. A fase de Médici no poder correspondeu à época mais repressiva da ditadura, mas em contrapartida foi quando se deu o “milagre econômico” brasileiro. A facilidade de crédito e elevação dos índices econômicos escondia, entretanto, um endividamento externo bastante considerável (FICO, 2015).

Com aparatos de censura para veiculações na mídia em geral, no teatro, na música e na literatura, o que a população via era um governo rígido, mas em desenvolvimento, o que auxiliou a aumentar a popularidade de Médici. Contudo, em 1973, a inflação voltaria a crescer e a dívida externa brasileira quase triplicaria. Em 1974, Ernesto Geisel assumiria o poder. Geisel “delineou um processo paulatino de institucionalização – que objetivava incorporar ‘salvaguardas’ na Constituição no lugar do AI-5, cujo fim ele decretou em outubro de 1978.” (FICO, 2015, p. 95).

Ademais, tal militar enfrentava a necessidade de decidir quem seria seu sucessor, e a questão que se colocava diante de Geisel era: “como devolver o poder aos civis e resguardar os militares?” (FICO, 2015, p.96). Nada foi decidido, e o general João Figueiredo entrou no poder em 1979. No mesmo ano, a Lei da Anistia foi promulgada. Ela perdoava crimes políticos para que militares e civis não fossem punidos futuramente pelas ações que haviam cometido durante a ditadura, bem como revertia as punições daqueles que foram considerados inimigos do regime.

Esse passo dado por Figueiredo, rumo à democracia, desagradou militares linha-dura que continuavam a agir de forma violenta e praticamente terrorista, mesmo diante de punições. No final de seu mandato, que havia sido aumentado em dois anos após uma

mudança na Constituição, Figueiredo, desgastado, enfrentou o movimento das “Diretas Já! ” em apoio ao pedido de reestabelecimento das eleições para presidente feito pelo deputado Dante de Oliveira. A proposta foi derrotada pelo Congresso Nacional, e novos comícios tomaram conta do país.

Com a flexibilização da criação de partidos e o fim do bipartidarismo, com início em 1979, como já mencionado, a oposição juntava cadeiras no Senado e na governança dos estados. Mas os militares ainda mantinham a maioria dos votos no Colégio Eleitoral. O nome civil que surgiu para a votação indireta, em 1985, foi o de Tancredo Neves devido ao seu caráter conciliador. Tancredo agradava um dos lados políticos, mas, ao mesmo, inspirava suspeitas até mesmo naqueles que o consideravam o melhor candidato. Contudo, eleito, morreu na véspera da posse. José Sarney assumiu o poder, porém, em meio a uma crise econômica estratosférica, não conseguiu liderar o país de maneira positiva. A primeira eleição direta para presidente ocorreu apenas em 1989, na qual Fernando Collor de Melo foi eleito.

4.2.2.2 A lei e a obra: pontos sobre o divórcio

É interessante compreender, mesmo que brevemente, algumas informações sobre a votação da Lei do Divórcio abordada na obra *Dona Anja*, bem como as motivações pessoais de Josué em relação ao tema.

Ocorrida em 15 de junho de 1977 (com uma segunda sessão ocorrida em 23 de junho do mesmo ano), durante o mandato de Geisel, a votação do divórcio, fruto de uma emenda criada pelo senador Nelson Carneiro, do MDB, em parceria com o senador Acciolly Filho, da Arena, modificou a Carta Magna do país, permitindo a dissolução do matrimônio.

Nessa seara, Santos (1978) afirma que em decorrência da Emenda Constitucional número 9, datada de 28 de junho de 1977, a Lei n. ° 6.515, de dezembro de 1977, regulamentou os casos de dissolução matrimonial por parte de um dos cônjuges e não apenas devido à morte de um deles, fato que ocorria antes da promulgação da Lei do Divórcio.

Evidentemente, o evento de votação da emenda causou alvoroço e tomada de lados. Diante de opositores do divórcio, baseados especialmente na religião, os liberais lutavam para promover, segundo eles, um avanço social. Esse quadro é retratado também pelo romance de Josué Guimarães. Enquanto a Arena é representada como partido conservador e antidivorcista, o MDB é tomado como mais liberal e questionador das imposições governamentais da época.

Mais intimamente, podemos falar que o divórcio era um tema próximo a Josué não apenas devido ao seu posicionamento político. Josué conheceu Nydia enquanto estava casado com sua primeira mulher e dessa só se separou em 1981, depois da validação da Lei do Divórcio. Nydia parecia ser aberta sobre o assunto, tanto que em uma entrevista ela conta que seu irmão mais velho a acusou de estar envolvida com um homem casado, neste caso, Josué, e ela retrucou: “Eu tenho um caso e o problema é meu” (GUIMARÃES, 1994, p. 53). Vivendo juntos, mas não oficialmente perante a lei do país, Josué e Nydia conceberam dois filhos, Rodrigo e Adriana, ambos nascidos na época da ditadura.

Em outro trecho da mesma entrevista, Nydia afirma: “tinha sido votado o divórcio e nós [Nydia e Josué] conversávamos sobre a hipocrisia da sociedade com relação ao divórcio.” (GUIMARÃES, 1994, p. 84). Não só vítima da ditadura, mas compreendendo de perto as consequências da aprovação do divórcio, percebemos que a temática de *Dona Anja* poderia, muito provavelmente, representar o comentário feito pela esposa de Josué.

4.3 FRENTE AO PROTOTEXTO: INVESTIGANDO A ANATOMIA DAS PERSONAGENS DE *DONA ANJA*

Em entrevista, Nydia Guimarães, esposa de Josué, conta os primeiros passos do desenvolvimento do romance: “*Dona Anja* [...] surgiu numa viagem nossa [Nydia e Josué], para o Uruguai (GUIMARÃES, 1994, p.94). O prototexto analisado nesta dissertação não foi datado, como era costume de Josué não indicar o período de produção de suas obras. Portanto, supomos que ele tenha sido desenvolvido entre junho de 1977 até antes de outubro de 1978, data da publicação da primeira edição do livro.

Como já exposto na metodologia, o prototexto selecionado faz parte do caderno de notas de Josué, o *Livrão*. O esquema de personagens pode ser encontrado em tal documento nas páginas 8 e 9. A disposição geral desenvolvida pelo escritor gaúcho é bastante simples: os nomes das personagens são colocados na margem esquerda do caderno e ao lado seguem as descrições físicas e psicológicas de cada personagem. Há, além disso, logo abaixo do nome, a posição da personagem quanto à legalização do divórcio, em uma disposição que, entre o manuscrito e a versão definitiva, não necessariamente se confirma.

Essas personagens estão divididas entre “Mulheres” e “Homens”. As esposas das personagens masculinas, mesmo mencionadas na obra, não possuem esboço de construção, muito provavelmente por não desenvolverem ações contundentes no conflito principal da

narrativa. Pela mesma razão, talvez, a descrição de Amâncio também não surja no prototexto. No livro, contudo, a personagem demonstra seu posicionamento sobre a emenda: “[...] o divórcio podia resolver muita coisa, pelo menos certos casos que andam por aí [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 135).

Para não causar confusão entre o código de transcrição “ ”, que sinaliza acréscimo às margens, e as aspas duplas, quando houver a indicação de fala de personagem no prototexto ou palavras destacadas pelo autor serão utilizadas aspas simples (‘ ’); quando o trecho for retirado da obra e referenciado pelo sistema autor-data, serão utilizadas as aspas duplas.

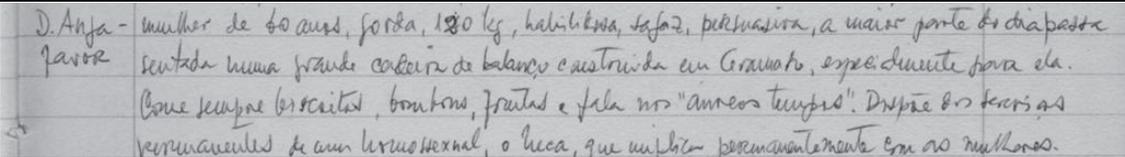
É válido ressaltar que algumas palavras estão ilegíveis e não foram transcritas logo abaixo da imagem. A indicação entre parênteses (ilegível) marcará onde isso ocorre. Ademais, as abreviações e a ortografia de Josué foram transcritas tal qual o esboço.

Iniciaremos com as personagens femininas. São elas Dona Anja, Eugênia, Chola, Cenira, Rosaura, Arlete, Lenita, Elmira e Neca. A seguir, o estudo estabelecerá considerações sobre as personagens masculinas, cujos nomes são: Francisco Salena, Salvador Comerlato, Pedrinho Macedo, Rubens Monteiro, Elídio Paradedá, Zeferino Duarte, Atalibinha, Eliphás com Ph e Rutilio.

4.3.1 Personagens femininas: movimentos escriturais e apagamentos

A primeira personagem analisada é Dona Anja. Em relação a ela, encontraremos a seguinte caracterização no prototexto que se configura como um esquema de construção de personagens:

FIGURA 14 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO DONA ANJA



D. Anja - mulher de 60 anos, gorda, 120 kg, habilidosa, sagaz, persuasiva, a maior parte do dia passa sentada numa grande cadeira de balanço construída em Gramado, especialmente para ela. Come sempre biscoitos, bombons, frutas e fala nos "áureos tempos". Dispõe dos serviços permanentes de um homossexual, o Neca, que implica permanentemente com as mulheres.

Texto da imagem: D. Anja <favor> - mulher de 60 anos, gorda, 140/120 kg, habilidosa, sagaz, persuasiva, a maior parte do dia passa sentada em uma grande cadeira de balanço construída em Gramado, especialmente para ela. Come sempre biscoitos, bombons, frutas, e fala nos ‘áureos tempos’. Dispõe dos serviços permanentes de um homossexual, o Neca, que implica permanentemente com as mulheres.
Fonte: ALJOG/UPF

Dona Anja é descrita fisicamente, na obra publicada, da seguinte forma: “seu grande corpo jazia na inerte na larga cama de grades de latão; as pernas opadas como duas toras de

creme de leite e os peitos fartos derramados sobre as carnes fofas”, “rosto suave e de antigos e quase dissolvidos traços de beleza que nem as quinze mil noites de amor nem as quinze mil madrugadas de prazer, de apreensões e delírios haviam desfeito” (GUIMARÃES, 1978, p. 21-22). Podemos entender que esses trechos demonstram um dos recursos explicitados por Reis (2018): o elemento discursivo, cuja característica é a pausa discursiva para a caracterização da personagem. Vista pelos olhos de Amâncio, a caracterização da personagem não difere da apresentada pelo narrador em terceira pessoa, e a transformação da bela Angélica para a dona do bordel é confirmada com os testemunhos do leão de chácara.

Na narrativa, o corpo avantajado de Dona Anja e suas atitudes alinham-na à imagem de uma típica matrona, mulher de respeito, calma, como se fosse a mãe das moças que ali viviam e de Neca, por quem tinha um afeto especial. A personagem também segue uma rigorosa dieta de fartas refeições e guloseimas que, metaforicamente, substituem sua antiga ânsia sexual ou tentam suprir a falta de seu coronel, comprovando uma convencionalização do ente fictício em relação ao enredo (CANDIDO, 1976), afinal podemos perceber como o desenvolvimento da narrativa se encontra entrelaçado ao desenvolvimento da personagem.

Mesmo sendo caracterizada, no passado, por sua lascívia, ela preza o decoro dentro de seu bordel. Em inúmeras passagens, salienta “em primeiro lugar o respeito” (GUIMARÃES, 1978, p. 35). Em diversas situações, Dona Anja chama a atenção de seus convidados e suas meninas para a postura que deveriam manter em seu estabelecimento, especialmente, Eugênia, que permitia as carícias do prefeito, dentro do decote, em plena sala do bordel.

De acordo com Biasi (2010), a rasura, um dos elementos mais complexos do campo genético, se configura como uma correção efetuada pelo escrito no processo escritural. Caracterizada pelos seus diversos formatos, a rasura pode ser de supressão, de substituição, de transferência, de suspensão e de utilização. No fragmento de prototexto, a única rasura é a que se encontra na indicação do peso da personagem: de, supostamente, 140 quilos, Josué, na instância de primeiro leitor (WILLEMART, 2009), que representa um dos pontos iniciais na disjunção de uma descontinuidade, optou pela redução a 120 quilos. Essa rasura se configura como uma rasura de substituição lugar por lugar, dentro da classificação de Biasi (2010), ou seja, o elemento substituído possui o mesmo tamanho que o elemento substituto.

Além disso, a descontinuidade, movimentos escriturais que ocorrem de uma versão para outra (PINO e ZULAR, 2007), não se apresenta na descrição física ou nos hábitos da personagem, mas, sim, em detalhes que estão atrelados ao passado da cafetina. O primeiro deles é o fato de, na obra publicada, a cadeira de balanço ser um móvel de família,

especificamente, da mãe do marido morto de Dona Anja: “a cadeira de balanço que fora da mãe de seu marido era a sua concha de paz, o seu casulo, fortaleza e berço” (GUIMARÃES, 1978, p. 28) e não apenas um móvel comprado sob medida como indica o prototexto.

Procurando criar um espaço de relações, supõe-se que esta mudança possa se sustentar diante do fato da cadeira materializar-se como um elo do presente com o passado, uma perpetuação de uma época que forneceria, a ela, um conforto tipicamente prazeroso: aquele que une a dor da perda do marido ao gozo dos encontros com ele e com seus amantes. Assim, a cadeira, peça dos antigos tempos, evoca as noites de prazer e paixão, com nostalgia e saudosismo e atua como um objeto concreto que recorda a morte do marido e o tempo vivido com ele.

A isso se relaciona, também, a descontinuidade observada na expressão áureos tempos. Dona Anja, no romance, não faz grande uso desta expressão, mas, vez ou outra, utiliza, em seu lugar, “trágicos dias” (GUIMARÃES, 1978, p. 22). Mesmo lembrando-se das aventuras lascivas que teve, a cena da morte do marido ecoa como um fantasma negativo nas lembranças da personagem, impedindo-a de remeter-se ao passado de forma positiva, como a expressão encontrada no prototexto poderia sugerir. É interessante observar que ‘áureos tempos’ é utilizada por outro personagem, ao lembrar-se do passado. Zeferino Duarte, fazendeiro e frequentador do bordel, recorda-se dos áureos tempos do American Boate, um cabaré, enquanto se gaba de suas performances sexuais da juventude.

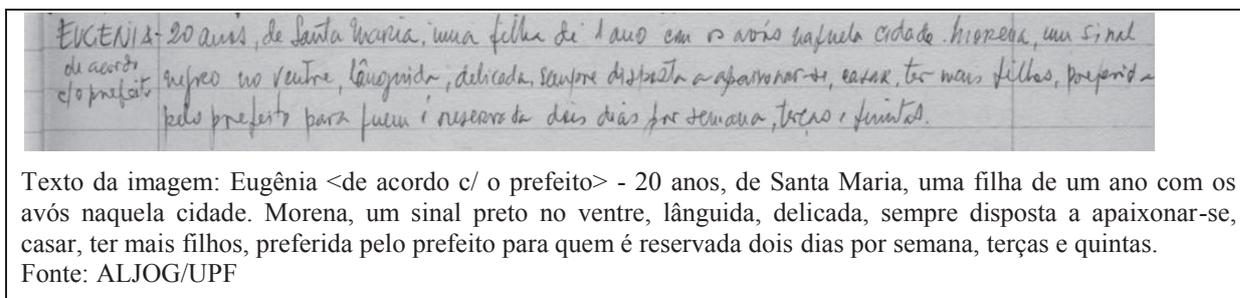
Por fim, o último elemento de grande relevância encontrado no prototexto é a indicação do posicionamento da personagem, abaixo do nome, em relação à aprovação do divórcio, na anotação <favor> no manuscrito. Dona Anja é indicada como personagem a favor do divórcio, contudo, na versão definitiva, é interessante notar que não exprime seu posicionamento de forma direta. Como ela, normalmente, se comporta como mediadora dos extremos políticos, é peça neutra no salão do bordel: tomar partido para um dos lados – Arena ou MDB – poderia ser um prejuízo para sua casa e uma desfeita aos amigos. Podemos perceber tal neutralidade quando o prefeito começa a criticar Pedrinho Macedo, e Dona Anja tem um acesso de tosse. Na verdade, a personagem não estava engasgando, “ela disse que não queria nada, era uma tosse passageira (queria apenas interromper a discussão desagradável) [...]” (GUIMARÃES, 1978, p.104).

Por fim, com a morte de Chico, no clímax da narrativa, Dona Anja demonstra uma característica que se repetirá em vários personagens: a preocupação, única e exclusiva, com seus interesses pessoais. Em certa altura, ela exclama: “Pronto, lá se foi todo o conceito da

minha casa, toda a reputação construída por anos e anos de sacrifício [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 182).

Sobre Eugênia temos a seguinte descrição:

FIGURA 15 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO EUGÊNIA



Texto da imagem: Eugênia <de acordo c/ o prefeito> - 20 anos, de Santa Maria, uma filha de um ano com os avós naquela cidade. Morena, um sinal preto no ventre, lânguida, delicada, sempre disposta a apaixonar-se, casar, ter mais filhos, preferida pelo prefeito para quem é reservada dois dias por semana, terças e quintas.

Fonte: ALJOG/UPF

Eugênia, a preferida do prefeito, no romance, de “corpo bem fornido, grandes peitos a estourar as costuras” (GUIMARÃES, 1978, p. 48), apresenta-se como uma moça sensual, sedutora, que permite carícias, dentro do decote e por baixo do vestido, por parte do prefeito, mesmo sob as ríspidas chamadas de Dona Anja: “Nada de arreganhamentos com o Doutor Chico que o pobre sofre do coração” (GUIMARÃES, 1978, p. 49).

É ingênua apenas ao questionar a cafetina se a aprovação do divórcio possibilitaria, mais facilmente, o casamento das moças da casa. Em algumas passagens mostra-se interesseira, por exemplo, quando pede que o prefeito rasgue o decote de seu vestido, pois “estava mesmo precisando de um novo, mais moderno, tinha visto um numa vitrina de virar a cabeça de qualquer santa.” (GUIMARÃES, 1978, p. 88).

Várias características da personagem são mantidas. Contudo, na narrativa, diferentemente do planejamento manuscrito, seu passado e a família que possuía nunca são mencionados. Mesmo não sendo de grande relevância para as cenas em que a personagem aparece e, consciente do questionamento que a personagem faz a Dona Anja sobre o casamento, Eugênia não expressa sua identidade enquanto mulher e mãe. E essa descontinuidade ressurgirá em, praticamente, todas as próximas personagens femininas, pois conhecer as raízes e a história das prostitutas da casa seria inútil aos personagens masculinos da narrativa. Para eles, saber o nome da moça que se sentava em seus colos ou aquela que levavam ao quarto, além de checarem os bem fornidos corpos, seria o suficiente.

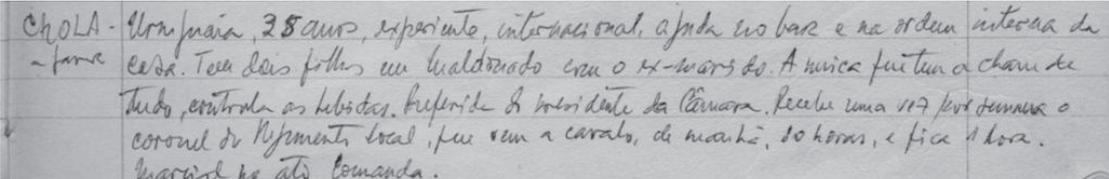
Outro fato que não se mantém na obra final é o dia em que Eugênia é guardada para o prefeito. No prototexto, aparece terças e quintas, enquanto na narrativa, Zeferino se entristece ao lembrar que, nas quartas, a moça está reservada para o Dr. Chico: “Hoje não é quarta-feira?

Pois que o nosso caro prefeito se divirta com o pudim dele (...)”. (GUIMARÃES, 1978, p. 51). Tal descontinuidade pode justificar-se pelo fato do escritor julgar conveniente que a moça estivesse ao lado da autoridade, justamente, no dia da votação e, em seguida, se encaminhasse com ele para o quarto, construindo o final trágico do romance. No que toca à teoria da personagem, poderíamos dizer que essa descontinuidade reforça a convencionalização desse ente fictício à narrativa (CANDIDO, 1976), bem como poderia configurar-se como um recurso acional (REIS, 2018), ao passo que as mudanças temporais da narrativa confluem para que a personagem se encaixe na cena com o prefeito e com o desfecho do texto. Isso demonstra não só a coerência interna da personagem com a obra, mas explicita as características desse ente fictício.

Ao final, a marginália, anotação feita à margem por parte do escritor, abaixo do nome da personagem indica o posicionamento dela em relação ao divórcio. Na obra, ela questiona Dona Anja sobre a possibilidade de casar se a emenda passar. Ou seja, o posicionamento, no prototexto, que seria conforme o do prefeito – contra – sofre descontinuidade, muito provavelmente, para reforçar a ingenuidade e romantismo da moça, marcando mais uma vez a ligação estreita entre narrativa e personagem.

Já sobre Chola:

FIGURA 16 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO CHOLA



ChOLA - Uruguia, 28 anos, experiente, internacional, ajuda no bar e na ordem interna da casa. Tem dois filhos em Maldonado com o ex-marido. A única que tem a chave de tudo, controla os hábitos. Preferida do presidente da Câmara. Recebe uma vez por semana o coronel de Regimento local, que vem a cavalo, de manhã, 10 horas, e fica 1 hora. Marcial no ato. Comanda.

Texto da imagem: Chola <a favor> - uruguia, 28/35 anos, experiente, internacional, ajuda no lar e na ordem interna da casa. Tem dois filhos em Maldonado com o ex-marido. A única que tem a chave de tudo, controla os hábitos. Preferida do presidente da Câmara. Recebe uma vez por semana o coronel de Regimento local, que vem a cavalo, de manhã, 10 horas, e fica 1 hora. Marcial no ato. Comanda.

Fonte: ALJOG/UPF

Chola, no livro publicado, possuía “o rosto macerado, os maxilares salientes, os olhos puxados, a pele já com indisfarçáveis sinais do tempo” (GUIMARÃES, 1978, p. 41). Esse pequeno trecho revela o recurso discursivo de caracterização apresentado por Reis (2018). A mais madura das meninas, é o braço direito de Dona Anja na ordem da casa e das moças. É Chola quem deve organizar o salão do bordel para a reunião especial e ditar as ações que as outras prostitutas deveriam fazer, bem como servir o uísque aos convidados e providenciar os

petiscos. Nessa passagem, mediante movimentos temporais que ajudam a modelar a “identidade” da personagem, podemos dizer que aparece o recurso acional de Reis (2018).

Recebe a visita do Tenente-Coronel do Regimento de Cavalaria, às quartas-feiras de manhã, colocando-se, na maior parte das vezes, em uma posição submissa e animalésca de corcel a ser montado. Por sua experiência e sensibilidade, compreendia quando seus serviços sexuais seriam inúteis, “sabia que o amante ansiava por uma xícara de café fumegante, pois não adiantava de nada despir a camisola especial de rendas e oferecer a beleza de seu corpo à luz do abajur lilás.” (GUIMARÃES, 1978, p.40).

A rasura inicial lugar por lugar (BIASI, 2010), na idade da personagem, que se supõe ser de 28 anos para 35, procura reforçar, muito provavelmente, que a personagem era vivida e experiente. Já a primeira descontinuidade referente a ela se iguala a de Eugênia: o apagamento de sua biografia, de sua família, reforçando, novamente, a objetificação de tais personagens.

Em seguida, ao observar, no prototexto, as expressões ‘marcial no ato’ e ‘comanda’, deduz-se que Chola, na obra final, se desenvolverá como uma mulher bem posicionada quanto a sua sexualidade, tornando-se aquela que dita as regras da batalha para o tenente-coronel. Entretanto, a Chola que se pronuncia, no texto publicado, inverte essas características. Mesmo dizendo que a personagem aprendera bastante sobre artes marciais da cama, Josué volta às analogias sexuais que destituem o empoderamento conferido pelo esquema:

E mais ainda sobre posições. Posição de sentido, na qual ficava insone, pressaga, atenta para descobrir os intuítos do coronel. Apresentar armas! Ela de pé, agressiva, olhar direto nos olhos dele e ele passando revista nos seios rijos, o ventre abaulado, as coxas carnudas, os joelhos roliços e macios [...]. (GUIMARÃES, 1978, p.38-39).

Mais uma vez, a descontinuidade na construção de uma personagem feminina se alinha à imagem da mulher como objeto sexual do homem. É a figura masculina que se torna marcial no ato sexual, referida pela expressão “amante marcial” (GUIMARÃES, 1978, p. 30). Mais à frente, há os seguintes trechos: “Chola submetia-se passiva à cadência marcial” e “submetia-se dócil às diversas andaduras” (GUIMARÃES, 1978, p. 37). Tais sentenças são exemplos que demonstram uma descontinuidade na descrição dada pelo prototexto. Chola não comanda o ato sexual, ela se submete à figura masculina. A objetificação da personagem é levada ao extremo no momento em que ela é comparada a um animal: “ele tentava colocar a sela na sua montaria” e “ficava Chola como o cavalo que fora preso pelas rédeas no pátio (...)” (GUIMARÃES, 1978, p. 39-40).

Indicada como favorável à aprovação do divórcio, Chola não expressa, diretamente, sua opinião ao longo da narrativa.

Sobre Cenira, temos:

FIGURA 17 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO CENIRA

CENIRA - nada	22 anos. sangue índio. Desconfiada, agressiva, voluntariosa, desaforada, sempre controlada por D. Anja. Boa de cama. Segredos índios, lendas e mistérios. Toma banho de lua e conta que já recebeu vinte homens numa noite só, numa casa de Uruguaiana. Queima ervas no seu quarto.
---------------	---

Texto da imagem: Cenira <nada> - 22 anos, sangue índio. Desconfiada, agressiva, voluntariosa, desaforada, sempre controlada por Dona Anja. Boa de Cama. Segredos índias, lendas e mistérios. Toma banho de lua e conta que já recebeu vinte homens numa noite só, numa casa de Uruguaiana. Queima ervas no seu quarto.
Fonte: ALJOG/UPF

Cenira, uma índia de Nonoai, é sempre referenciada no texto publicado por suas habilidades sexuais de teor místico. Caracterizada, na versão definitiva, por ter “sangue índio tingindo a pele de escuro e encorpendo as maçãs do rosto” (GUIMARÃES, 1978, p. 48) e “cabelos negros e grossos, escorridos” (GUIMARÃES, 1978, p. 96), a moça parece tímida e arredia, quase deslocada quando comparada à personalidade das outras prostitutas. Depois de ir para a cama com o insaciável Atalibinha, o filho de Zeferino, Cenira é questionada por este sobre a performance do filho do fazendeiro e, ao responder, “mantinha os olhos baixos, envergonhada. Disse com voz quase imperceptível: — Nunca vi ninguém igual ao Atalibinha!” (GUIMARÃES, 1978, p. 96). Em outras cenas, Cenira some no mar de autoridades e meninas, mantendo-se quieta e cabisbaixa.

Cenira é a única personagem entre as prostitutas que tem algumas informações de seu passado mantidas na obra final. Zeferino comenta sobre os segredos sexuais que a moça guarda e que os mesmos devem ter origem em sua cultura indígena. Contudo, vale ressaltar que essa continuidade surge em um contexto sexual. Em outra cena, Neca afirma que ela vem de Nonoai e a chama de “bugrinha”. Pode-se perceber nas atitudes dos dois personagens a possível manutenção de um estereótipo feminino que surgiu no momento em que os colonizadores chegaram ao Brasil e, de certa forma, um possível tipo de preconceito pelas raízes de Cenira.

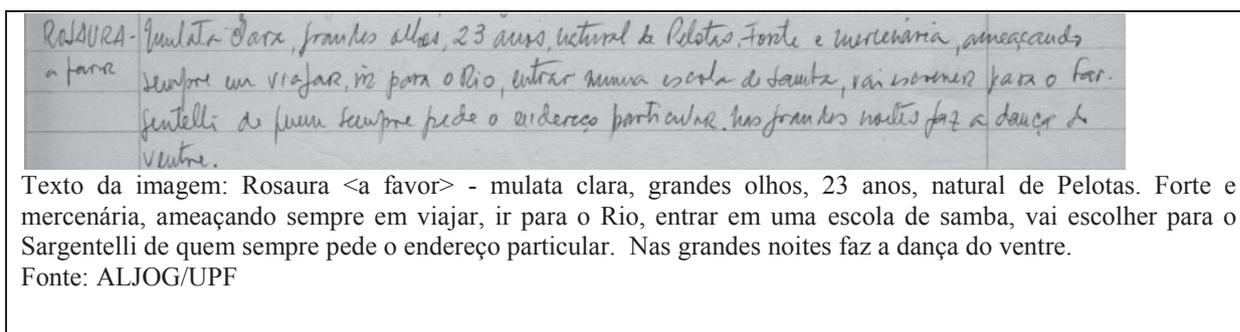
A descontinuidade da personagem se configura na representação de sua personalidade. Como já dito, ela se apresenta, na obra, de forma tímida, arredia. Demonstra-se, na maior parte das cenas, quieta e não é controlada por Dona Anja, muito menos explicita

agressividade ou desaforo. Mais uma vez, a personagem feminina que poderia posicionar-se de forma mais incisiva na narrativa, possuir voz e posicionamento, torna-se submissa e dócil. Essa descontinuidade na construção da personalidade desse ente fictício pode, novamente, manter estreita relação com o enredo, ou seja, Cenira foi convencionalizada para uma narrativa em que nenhuma das mulheres apresenta-se de forma forte.

Em relação a seu posicionamento sobre o divórcio, encontramos o termo ‘nada’ indicado por Josué. Essa atitude se concretiza, no livro, pelo fato da personagem não explicitar sua opinião em momento algum. Acredita-se que o termo possa estar atrelado à cultura da personagem ou a uma ação de crítica, feita por Josué, ao metonimizar na índia toda a falta de espaço, dentro do jogo social, que os indígenas sofrem no país. Esse ponto de vista se justificaria pelo passado político e jornalístico de Josué, o qual defendeu minorias e criticou costumes sociais enraizados.

O prototexto sobre Rosaura nos traz:

FIGURA 18 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ROSAURA



Texto da imagem: Rosaura <a favor> - mulata clara, grandes olhos, 23 anos, natural de Pelotas. Forte e mercenária, ameaçando sempre em viajar, ir para o Rio, entrar em uma escola de samba, vai escolher para o Sargentelli de quem sempre pede o endereço particular. Nas grandes noites faz a dança do ventre.

Fonte: ALJOG/UPF

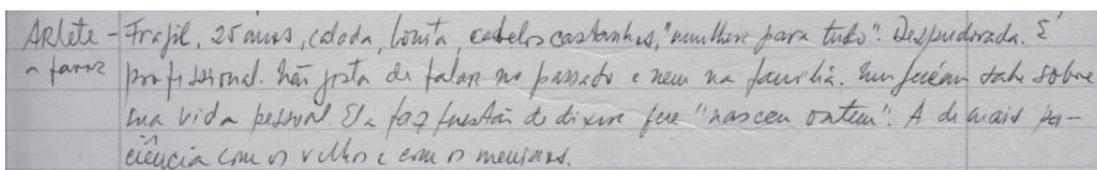
Rosaura é, contrariamente às informações do planejamento manuscrito, uma das personagens menos caracterizadas física e psicologicamente no livro, ou seja, o recurso discursivo de Reis (2018) não se apresenta amplamente na construção dessa personagem. Provavelmente é uma das mais interessadas no dinheiro que sua profissão rendia, já que numa cena com o fazendeiro Zeferino, temeu que sua indiferença ao fato de ir para a cama com ele pudesse afastar de si as “[...] contribuições generosas de quem metia a mão no bolso das calças dependuradas numa guarda de cadeira, tirando de lá duas, três, às vezes até cinco notas de cem estalando como pão fresco” (GUIMARÃES, 1978, p. 79). Diante da cena, “fez uma cara de ingênuo” (GUIMARÃES, 1978, p. 79) e culpou a novela que, supostamente, a interessava. Essa caracterização aproxima-se muito mais da descrição dada à Arlete, no “Livrão”, que será apresentada em seguida.

Neste momento, Zeferino é quem oferece uma descrição física da personagem, ao dizer que “viu num relance os seios arfando como gelatinas rosadas (...) e desfez o rancor diante das duas covinhas da face e de sua mão ardendo em febre que subia por sua perna. ” (GUIMARÃES, 1978, p.80).

A descontinuidade desta personagem já foi vista: sua história, identidade e desejos são preteridos em detrimento a características mais significativas como uma prostituta. Além disso, nas cenas em que aparece, Rosaura não ameaça abandonar a casa de Dona Anja ou seguir o sonho de ser sambista, traçado no prototexto. Até mesmo a dança do ventre, característica que poderia vir a ser interessante para o contexto de objetificação feminina não surge no texto final.

Sobre Arlete, temos:

FIGURA 19 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ARLETE



Arlete - Frágil, 25 anos, calada, bonita, cabelos castanhos, "mulher para tudo". Despudorada. É profissional. Não gosta de falar no passado e nem na família. Ninguém fala sobre sua vida pessoal. Ela faz questão de dizer que "nasceu ontem". A de mais paciência com os velhos e com os meninos.

Texto da imagem: Arlete: frágil, 25 anos, calada, bonita, cabelos castanhos, “mulher para tudo”. Despudorada. É profissional. Não gosta de falar no passado e nem na família. Ninguém fala sobre sua vida pessoal. Ela faz questão de dizer que “nasceu ontem”. A de mais paciência com os velhos e com os meninos.

Fonte: ALJOG/UPF

Na obra, Arlete também é alvo dos avisos de Dona Anja: “Estica esse vestido nas costas, Arlete, ou os peitos terminam caindo no copo do cliente” (GUIMARÃES, 1978, p. 47). A personagem aparece em algumas cenas com os convidados, permanece mais tempo com o vereador Pedrinho, mas acaba indo para a cama com Atalibinha.

Junto com Rosaura e Lenita, Arlete é uma das meninas menos caracterizadas ou exploradas ao longo da narrativa e, portanto, não apresenta vários dos pontos citados no prototexto. Mesmo trocando carícias com alguns clientes, talvez, se possa afirmar que Arlete não era a mais despudorada das prostitutas da casa. Em uma cena com o vereador do MDB, Pedrinho “tinha uma das mãos acariciando o joelho da menina Arlete. ” (GUIMARÃES, 1978, p. 107). Contudo, ao final, o homem acaba cedendo sua moça para Atalibinha.

No mesmo contexto, sobre Lenita:

FIGURA 20 – FRAGMENTO DE PROTOTEXTO LENITA

LENITA a favor	De Porto Alegre, 25 anos. Cheia de corpo quase gorda, grandes seios e cadeiras. Tem sangue alemão. Tem uma cicatriz de bala, por um tiro do marido que a largou. Três homens por noite e nada além. Quer conservar-se e trabalhar no ramo até os 50 anos. Vive com cremes e pomadas. Não gosta de perversões que desgastam a mulher. Gosta de doces. Economiza.
-------------------	---

Texto da imagem: Lenita <a favor> - de Porto Alegre, 25 anos. Cheia de corpo, quase gorda, grandes seios e cadeiras. Tem sangue alemão. Tem uma cicatriz de bala, por um tiro do marido que a largou. Três homens por noite e nada além. Quer conservar-se e trabalhar no ramo até os 50 anos. Vive com cremes e pomadas. Não gosta de perversões que desgastam a mulher. Gosta de doces. Economiza.
Fonte: ALJOG/UPF

Lenita, também avisada por Dona Anja, no início da noite: “tira um pouco dessa pintura, Lenita, a cara parece igreja velha recém rebocada” (GUIMARÃES, 1978, p. 47), é a preferida do médico e descrita por ter “joelho roliço” (GUIMARÃES, 1978, p. 87). Em um trecho, junto ao médico, “Lenita enrodilhou-se no colo do médico e queixou-se de estar sentindo muitas dores nas costas, principalmente de madrugada. Quis saber o que podia ser, tinha muito medo de reumatismo, que era doença de família. ” (GUIMARÃES, 1978, p. 89). Isso poderia se alinhar ao fato da personagem querer permanecer por anos na atividade: o reumatismo diminuiria os anos de profissão.

Lenita passa, parte da noite, junto ao médico da casa, executando carícias, ora exageradas para um salão com convidados ilustres e sob olhar de Dona Anja, fato que poderia se contrapor ao trecho “não gosta de perversões que desgastam a mulher”, encontrado no prototexto. Como as demais personagens, não tem identidade e história reveladas aos leitores. Com o médico, Lenita mostra-se uma moça manhosa e que tenta seduzir: “Lenita perguntou com voz chorosa se ele não ia tratar de curar a sua gatinha, miou e ronronou, passou-lhe as unhas nos braços, no rosto, no peito e o médico pediu então que ela esperasse um pouco mais”. (GUIMARÃES, 1978, p.90).

O prototexto traz as seguintes informações sobre Elmira:

FIGURA 21 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ELMIRA

ELMIRA	preta cozinheira, uma sombra, trata bem as meninas, tem duas filhas (10 e 12 anos) que moram com ela num quartinho dos fundos, aulas no colégio público, e (ilegível) ajudou em alguns serviços internos.
--------	---

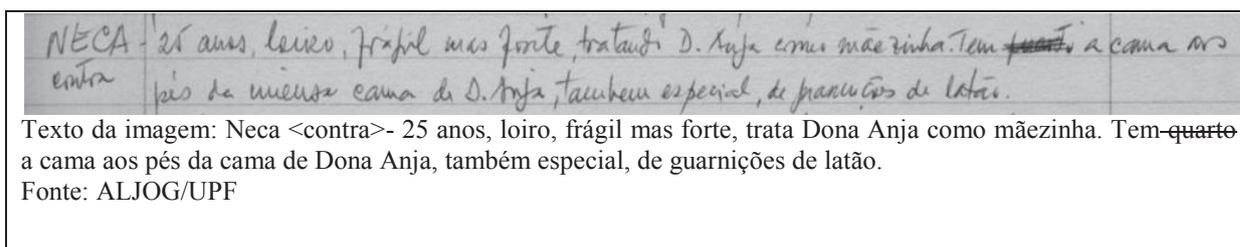
Texto da imagem: Elmira – preta cozinheira, uma sombra, trata bem as meninas, tem duas filhas (10 e 12 anos) que moram com ela, num quartinho dos fundos, aulas no colégio público, e (ilegível) ajudou em alguns serviços internos.
Fonte: ALJOG/UPF

Elmira, perita “nas artes de forno e fogão” (GUIMARÃES, 1978, p. 71), aparece fugazmente na narrativa, sendo, muitas vezes, difícil caracterizá-la ou identificar recursos de construção (REIS, 2018). Trata as meninas com zelo, sempre preocupada com a integridade das mesmas. A personagem tem passagens muito pontuais na narrativa: aparece na sala ou para servir coquetéis e bebidas ou para pedir que alguém tenha coragem suficiente para ver se cada uma das moças que estão no quarto com Atalibinha permanece viva. O trecho seguinte confirma: “A negra Elmira entrou assustada na sala, cruz credo, esse rapaz ainda termina matando uma das nossas meninas e ninguém corre lá, ninguém socorre. Trazia nas mãos uma grande bandeja de madeira com uma garrafa de uísque.” (GUIMARÃES, 1978, p. 64).

Por fim, Elmira, durante a narrativa definitiva, não apresenta seu posicionamento quanto ao divórcio, bem como sua história e identidade são ignoradas, como visto com as meninas da casa.

Por fim, sobre Neca temos:

FIGURA 22 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO NECA



Neca, “o jovem da casa” (GUIMARÃES, 1978, p. 33), de cabelos encaracolados, é praticamente o filho de Dona Anja. Este a auxilia e paparica durante todo o dia. Sente ciúmes quando alguém tenta servir Dona Anja e a chama de mãezinha. Neca “era um rapaz muito sensível para as coisas da arte” (GUIMARÃES, 1978, p. 51) e “odiava violência” (GUIMARÃES, 1978 p. 118).

É a única personagem que, de certa forma, se mantém do prototexto à obra final sem subtrações em sua caracterização, levando em consideração o fato de que o manuscrito pouco contempla em termos de histórico ou características. Foi alinhada por Josué às personagens femininas, muito provavelmente porque o escritor, mesmo na época em que foi escrita a obra, conseguia refletir sobre questões de identidade de gênero. Exprime um desejo íntimo que não toca em questões sexuais: o de ser bailarina.

A rasura de substituição por elipse (BIASI, 2010), a partir da qual se produz um substituto menor que a palavra primeira escolhida pelo escritor e que mostra a troca da

palavra quarto para a palavra cama não parece ter grande significado para além de uma mudança de pensamento ou ato falho do escritor. Por fim, a personagem não demonstra seu posicionamento sobre o divórcio, o qual seria contrário à aprovação da emenda segundo o esquema.

Tipificadas e esquecidas, as personagens femininas pairam como fantasmas na sala do bordel. Sem voz, sem posicionamento, são construída com a intencionalidade de criticar comportamentos e propor a reflexão sobre o poder do homem em uma sociedade patriarcal, machista e censuradora.

4.3.1.1 As personagens femininas de Josué: mulheres inacabadas

De maneira geral, a análise da construção das personagens femininas no romance *Dona Anja* aponta para personagens que não possuem uma função social de peso na obra e não são detentoras de uma voz política relevante, ou simplesmente, donas de discursos significativos, os quais, a propósito, são raros na narrativa. Nesse ponto, é interessante observar que, muitas vezes, a dificuldade em coletar características físicas e psicológicas das personagens para o contraponto com o prototexto se deve justamente por elas pouco agirem ou serem caracterizadas na narrativa.

Dessa forma, levando em consideração os três recursos apontados por Reis (2018), podemos verificar que mesmo não se apresentando, com amplitude, em todas as personagens femininas, os recursos discursivos – pausas para a caracterização dos entes fictícios -, os recursos ficcionais – transposição do modelo real para a ficção, relacionando à verossimilhança -, e os recursos acionais - comportamento da personagem revelada ao longo da temporalidade narrativa – estão diluídos na construção das personagens femininas josuesianas.

Se a personagem é projetada como uma pessoa real, conforme Rosenfeld (1976), e se constrói por meio de recursos discursivos, ficcionais e acionais (REIS, 2018), é bastante evidente que, durante a narrativa, essa personagem apresentará o desenvolvimento de suas características físicas e psicológicas, as quais contribuirão para o delineamento da personalidade do ente fictício. Em nosso caso, com exceção de Dona Anja e de Chola, as personagens femininas não são alvo de aprofundamentos psicológicos significantes e construções de identidades que revelem suas raízes e seus desejos – sem ligação com a

sexualidade –, fato que se contrapõe às descrições encontradas no prototexto. Isso as coloca, portanto, muito mais alinhadas com a natureza de um determinado tipo social feminino.

É interessante notar nesse ponto que as personagens femininas são tão reduzidas de identidade que não possuem sobrenome definido na narrativa. O de Dona Anja, podemos deduzir ser Castilhos, pelo fato de ela ter sido casada com o coronel Quineu de forma oficial por vários anos. Contudo, os das meninas da casa, o de Neca e o de Elmira são completamente ignorados no enredo, fato que é bem menos usual com as personagens masculinas, visto que a maioria delas possui sobrenome.

Watt (2007) e Reis (2018) salientam a importância do nome para a construção da identidade dos entes fictícios. Poderíamos ampliar, então, essa ideia para o sobrenome, o qual pode, muitas vezes, indicar não só a nacionalidade/etnia da personagem, mas associá-la a determinado espaço geográfico e sugerir, de alguma forma, suas raízes parentais. Essa omissão mostra-se bastante conveniente no contexto em que estão inseridas as personagens femininas.

Não evoluindo na narrativa, tais personagens e o apagamento de suas descrições, do Livro para o texto final, sobre suas origens, sonhos e, por vezes, temperamento, reforçam o foco na objetificação de tais mulheres e, conseqüentemente, em sua tipificação. Ademais, associado a isso está o fato de elas serem submissas em suas relações, como no caso de Chola, que era descrita, no prototexto, como quem comandava o sexo, mas, na obra final, torna-se o corcel domado pelo tenente-coronel; ou Eugênia comparada a um pudim pelo fazendeiro Zeferino.

Retomando as ideias de Bakhtin (2003) sobre a personagem tipo, podemos perceber que o comportamento das figuras femininas josuesianas se assemelha com uma das proposições do teórico: “o tipo representa a posição passiva de uma pessoa coletiva” (BAKHTIN, 2003, 197). Em outras palavras, as personagens femininas tomam exatamente a forma descrita pelo autor russo: são passivas e funcionam como a representação de um coletivo.

Dessa forma, representantes daqueles que não possuem voz nem vez no jogo político e daqueles que os discursos não interessam a quem detém o poder, as personagens femininas, suas características físicas e psicológicas, seu vestuário, gestos e ações ecoam na literatura de Josué como sinal de alerta e reflexão. O interessante, contudo, é que, se nas linhas de uma narrativa na qual as distinções de poder silenciam vidas, quando em um randevu se apresenta como um microcosmo das relações sociais de autoridade e submissão, para o escritor as vozes

silentes e dominadas ganham ao menos uma biografia mínima, um traço de vida e de passado, uma pequena circunferência na condição plana a que são submetidas na obra que representa a vida.

A presença das personagens femininas, na narrativa, é constante, porém seu papel revela-se como um acessório: as pacientes e encantadoras meninas atuam como personagens secundárias, numa importância que se alinha aos petiscos servidos para as autoridades. Todo esse movimento pode reforçar os estereótipos que tocam em um determinismo histórico e ideológico sobre a função das mulheres, ainda mais prostitutas ou empregadas negras, e situadas em um período de repressão política: a ditadura.

Portanto, o escritor, enquanto produzia sua obra, poderia ter optado pela construção mais vaga e, à primeira vista, superficial dessas personagens para confirmar códigos e visões de mundo exteriores à literatura e criticar grupos sociais específicos, já que a sátira é um dos traços predominantes da obra. Afinal, seria muito mais inusitado caso as personagens femininas subvertissem os papéis que lhes são esperados e apresentassem às autoridades seus pontos de vista sobre a votação e seus ideais íntimos.

Convencionalizadas em uma narrativa com um objetivo específico (CANDIDO, 1976), as personagens podem retirar da realidade não só os modelos enquanto pessoas que procuram ser reais, mas podem veicular as ideologias de seu criador e/ou do contexto em que a escrita está inserida por meio dos discursos existentes na narrativa. Especialmente enquanto personagens tipo, os entes fictícios representam o mundo e por ele são condicionadas (BAKHTIN, 2010). Dessa forma, em um movimento de leitura mais extremo, as personagens femininas representariam aqueles que estão alheios à política de seu país e às decisões nele tomadas, as quais, em contrapartida, impactam direta e indiretamente em suas vidas.

A descontinuidade da construção dessas personagens alerta, também, para a existência de um embate sutil entre duas esferas: a que detém o poder e uma voz política significativa e que, supostamente, interessa à sociedade e aquela que não detém seu próprio discurso, sua própria voz e que é, conseqüentemente, controlada pela primeira: a esfera masculina.

Trazendo à tona as concepções de Samoyault (1968), por mais que não se confirme com consistência a presença de uma intertextualidade – autorreferência – desenvolvida por Josué em relação a outras obras da literatura, a referencialidade é uma marca bastante concreta na construção de suas personagens. Ou seja, o elo dos entes fictícios com a realidade histórica contextualizada na obra é bastante evidente. A ditadura ajuda a construir e a mediar as ações, pensamentos e, principalmente, ideologias e posicionamentos dos personagens de

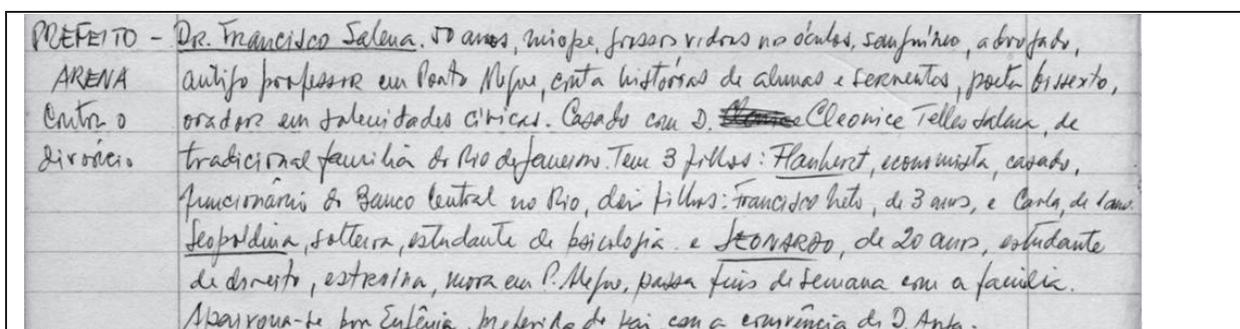
Dona Anja. Isso muito se aproxima com uma afirmação de Candido (1976), na qual o teórico frisa que a personagem eficaz é aquela inventada pelo leitor, porém essa invenção ainda se conecta estreitamente com a realidade seja do romancista, seja do contexto em que está sendo desenvolvida.

Finalmente, em uma analogia com a obra de Mary Shelley, poderíamos associar as personagens femininas de *Dona Anja* à mulher que Frankenstein pediu que Victor criasse e a qual ele não teve coragem de finalizar. Todas elas são mulheres inacabadas, seja pela falta de um membro ou de uma identidade bem definida. Inacabadas por terem seus destinos conduzidos pelas figuras masculinas.

4.3.2 Personagens masculinas: movimentos escriturais e poder

As personagens masculinas estão dispostas e analisadas da mesma forma que as femininas. A primeira delas é Francisco Salena:

FIGURA 23- FRAGMENTO DE PROTOTEXTO FRANCISCO SALENA



Texto da imagem: Prefeito da Arena < contra o divórcio > – Dr. Francisco Salena: 50 anos, míope, grossos vidros nos óculos, sanguíneo, advogado, antigo professor em Porto Alegre, conta histórias de alunas e (ilegível), poeta bissexto, orador em solenidades cívicas. Casado com D. Clonice/Cleonice Telles Salena, de tradicional família do Rio de Janeiro. Tem 3 filhos: Flaubert, economista, casado, funcionário do Banco Central no Rio, dois filhos: Francisco Neto, de 3 anos, e Carla, de 1 ano. Leopoldina, solteira, estudante de psicologia e Leonardo, 20 anos, estudante de direito, estroina, mora em Porto Alegre, passa fins de semana com a família. Apaixona-se por Eugênia, preferida do pai, com a conivência de D. Anja.

Fonte: ALJOG/UPF

Chico Salena, prefeito da cidade e figura de respeito, entra no bordel com “grossas lentes de fundo de garrafa, nariz farejando o ar como um cachorro perdigueiro” (GUIMARÃES, 1978, p. 61) e logo se aproxima de Eugênia, sua prostituta preferida. Ao longo da noite, os amantes não medem a intensidade das carícias em plena sala de visitas,

fazendo com que Dona Anja chame a atenção dos dois. Quando pode, provoca o oponente do MDB, Pedrinho, e prega todo seu dissabor perante a votação do divórcio.

Os recursos discursivos apresentados por Reis (2018) explicitam-se nesse personagem, mas especialmente o recurso acional se sobressai em sua construção. É durante os movimentos temporais da narrativa, aliados ao discurso construído pelo narrador sobre tal ente, que compreendemos mais sobre a identidade de Francisco Salena. Esse fato também se repete na maioria dos outros personagens masculinos.

Defensor da família e dos bons costumes, além de frequentar o bordel, mantém uma jovem amante, Isabel. Sobre a votação, avisa: “o Rio Grande em peso reza a Deus para que livre o nosso país de tamanha calamidade [a aprovação do divórcio]” (GUIMARÃES, 1978, p. 103). Com o coração frágil e, inicialmente, convencido que a emenda do divórcio não seria aprovada, ao receber a indícios de aprovação da lei, “de roxo, o prefeito passara para o violáceo e depois assumira uns estranhos tons de verde nas faces.” (GUIMARÃES, 1978, p. 134). E mesmo afirmando que lutava pela família de toda a sociedade, não só a dele, descobre-se que ele havia prometido a sua amante, Isabel, que se divorciaria da mulher atual para ficar com a jovem, caso a emenda fosse aprovada.

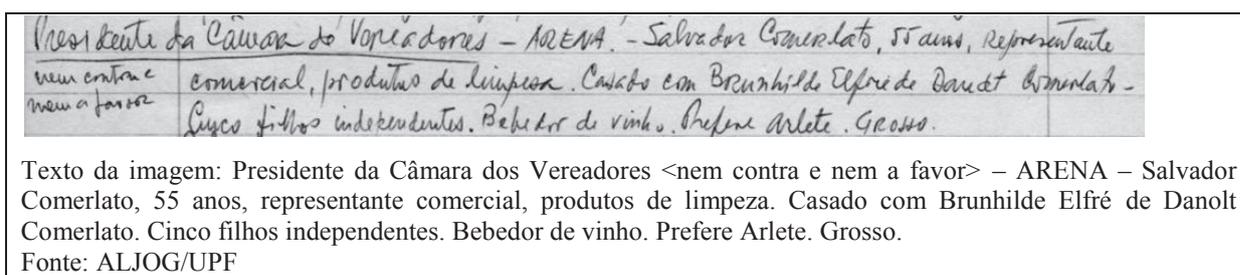
Nesse ponto é significativo perceber como a narrativa está relacionada com o personagem, ou melhor, como a personagem está convencionalizado ao enredo. A morte de Francisco Salena é anunciada em doses homeopáticas ao longo de toda obra, seja pelo fato de algum personagem aludir sobre sua fraqueza de coração, como foi o caso de Dona Anja ao repreender as carícias de Eugênia para com o prefeito, ou seja, pela ironia da construção do romance.

Ao confrontar este esquema com a obra publicada, podemos perceber, inicialmente, que um dos elementos de construção de tal personagem se mantém invariável: sua caracterização física. Entretanto, grande parte de sua história não é exposta no livro: seu passado e sua poesia são ignoradas. Em relação à família, em um movimento escritural, a esposa do prefeito, na obra publicada, chama-se Maria Helena e apenas uma filha, Maria Aparecida, é apresentada: “Maria Helena pedia desculpas pela intromissão, mas a filha Maria Aparecida estava com placas na garganta e ela queria saber se não devia chamar o Dr. Monteiro que era pessoa amiga e médico competente, a mocinha estava febril e abatida” (GUIMARÃES, 1978, p. 164). Não há indícios concretos da existência dos outros três filhos mencionados no prototexto.

Mesmo que seu passado tenha sido alterado do esquema para a narrativa publicada, a identidade de Francisco se mostra muito mais completa, principalmente, ao referir-se à existência de uma filha e de uma mulher, seus hábitos com a amante e, até mesmo, certas ações executadas em seu gabinete.

Já sobre Comerlato:

FIGURA 24 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO SALVADOR COMERLATO



O vereador Comerlato, que chegara ao bordel junto com o prefeito, era o “presidente da Câmara [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 61). Tal personagem prometera esvaziar uma garrafa de uísque caso a emenda fosse aprovada, envergonhado pelo resultado. Esse comentário já nos dá margem para apreender o posicionamento de Comerlato: ele era contra o divórcio. Adicionado a isso, nada mais natural, visto que em diversos comentários ao longo da narrativa é possível perceber que a personagem é filiada à Arena. Em uma passagem, Comerlato chama Pedrinho de “caro colega e adversário político” (GUIMARÃES, 1978, p. 66), confirmando sua ligação com a Arena, partido conservador que representava a direita política na época da ditadura.

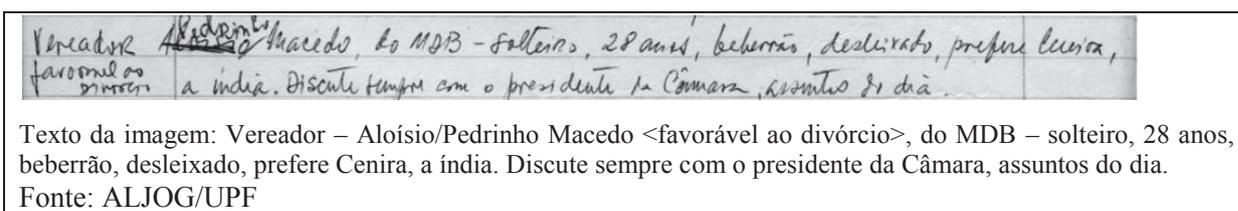
Os recursos discursivos de caracterização da personagem (REIS, 2018) são menos utilizados na construção de Comerlato, mas podemos identificar diversificadas informações sobre sua identidade ao longo da narrativa: seja sua ideologia ou seja seu temperamento. Em uma pausa de descrição onisciente (REIS, 2018), Comerlato, diante da votação, mostra-se confuso com qual lado correto a se tomar. Ele lembra-se da mulher, cujo nome não é revelado, e do questionamento dela sobre o divórcio. Ele desconversara, pois as informações que colheira o deixaram em dúvida. Isso se assemelha mais a ideia do prototexto, onde temos uma indicação de neutralidade: ‘nem contra e nem a favor’. Concluímos que mesmo Comerlato, em seu íntimo, ainda não tenha uma opinião formada sobre o divórcio, sua postura enquanto representante da Arena deveria ser clara: portanto, ele era contra.

Se, consoante Willemart (2009), o projeto poético de um escritor não se mantém o mesmo ao longo do processo escritural, podendo ascender e descender, observamos que na construção deste personagem, alguns pontos postulados pelo teórico se concretizam por meio de movimentos escriturais. Em outras palavras, mesmo fazendo críticas aos defensores do divórcio, Comerlato não se apresenta na narrativa como um homem grosso, inclusive é ele quem permanece durante um bom período de tempo, concentrando, lendo um conto policial em uma revista masculina. Os traços de rudeza são vistos muito mais em Rutilio, radical partidário da Arena, o qual responde “com certa rispidez” (GUIMARÃES, 1978, p. 107), altera o tom de voz em suas falas e ignora pessoas que se dirigem a ele, tendo diversas vezes seu comportamento corrigido por Chola.

Quando falamos sobre a construção da personagem, essa mudança pode ser bastante significativa já que faz parte de um jogo de coerência interna do texto (CANDIDO, 1976). Não seria coeso que Comerlato, o presidente da câmara dos vereadores e, portanto, figura respeitável, a qual aprecia a leitura de um conto, fosse um homem grosso. Quem aprecia literatura, normalmente, pende mais para o lado da sensibilidade do que para o lado da rudeza. Esta característica, entretanto, se associaria de forma bastante razoável com um personagem cuja identidade é marcada pela alteração de tom, a argumentação alucinada e a postura de homem da lei, como é o caso de Rutilio.

Sobre Pedrinho:

FIGURA 25 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO PEDRINHO MACEDO



Texto da imagem: Vereador – Aloísio/Pedrinho Macedo <favorável ao divórcio>, do MDB – solteiro, 28 anos, beberrão, desleixado, prefere Cenira, a índia. Discute sempre com o presidente da Câmara, assuntos do dia.
Fonte: ALJOG/UPF

Pedrinho Macedo, o jovem oponente da Arena, é caracterizado por sua eloquência, pelas críticas ácidas e irônicas à ditadura e ao conservadorismo do partido do prefeito. Assim, “o divórcio – exclamou ele [Pedrinho] em tom grandiloquente – vai colocar o Brasil lado a lado, em pé de igualdade com as nações mais adiantadas do mundo. “ (GUIMARÃES, 1978, p. 65). Não se sente intimidado pela autoridade do prefeito e se sente à vontade para fazer suas críticas de forma direta, talvez pelo fato de ter chegado embriagado ao bordel e ter continuado a beber a noite toda.

Aos olhos de Zeferino: “o vereador mais parecia um gambá empapado de álcool” (GUIMARÃES, 1978, p. 154). Contudo, sua rápida recuperação da bebedeira se dá no momento em que o prefeito é encontrado morto. O próprio vereador opositor procura ajudar a solucionar o caso que acontecera no bordel: “— Isso não – interrompeu Pedrinho – o prefeito não pode aparecer morto aqui na casa de Dona Anja. Ia ser um escândalo dos diabos, o MDB ia tirar proveito para as próximas eleições.” (GUIMARÃES, 1978, p. 184). Claramente, essa observação tem por intuito defender a própria reputação, a qual também estaria manchada caso seu nome fosse relacionado a uma morte em um bordel da cidade. Contudo, em certo momento narrativo, além do professor Paradedá, Pedrinho Macedo é o único que faz um comentário lúcido sobre as atitudes de Atalibinha. Em uma passagem, diz: “não aguentava mais, outra vez o mesmo casanova a estuprar mais uma das virgens da casa, tudo sob admiração e proteção do respeitável senhor seu pai.” (GUIMARÃES, 1978, p. 108).

O primeiro elemento que pode ser observado no prototexto é a rasura de substituição (BIASI, 2010) feita por Josué no nome da personagem. Consoante o teórico francês, a rasura de substituição é aquela que elimina um elemento e, em seu lugar, propõe um novo. No caso, a rasura executada é substituição por acréscimo, devido ao fato do nome da personagem ter aumentando em relação a primeira escolha. Inicialmente, o expoente do MDB teria como nome “Aloísio” e não “Pedrinho”. Essa descontinuidade talvez encontre subsídio no fato de Josué procurar marcar de maneira mais explícita e incisiva a pouca idade da personagem: Pedro soa mais jovial que Aloísio, ainda mais quando a ele está anexado um sufixo no diminutivo. O nome da personagem está, portanto, convencionalizado (CANDIDO, 1976) à sua identidade e ao enredo.

Outro ponto a ser observado é o fato de, na obra publicada, o vereador ser casado: “[Pedrinho] pediria divórcio à sua mulher nos próximos dez anos” (GUIMARÃES, 1978, p. 103). Possivelmente, essa descontinuidade se justifique uma manobra do escritor ao creditar ao personagem mais um elemento com o qual poderia atacar o prefeito, marcando outra vez a existência de uma coerência entre personagem e narrativa. Pedrinho afirma que não tem pressa de se separar como é o caso de outras pessoas e que poderia, no futuro, ter amantes jovens. As duas insinuações irônicas poderiam estar diretamente ligadas às ações de Francisco Salena.

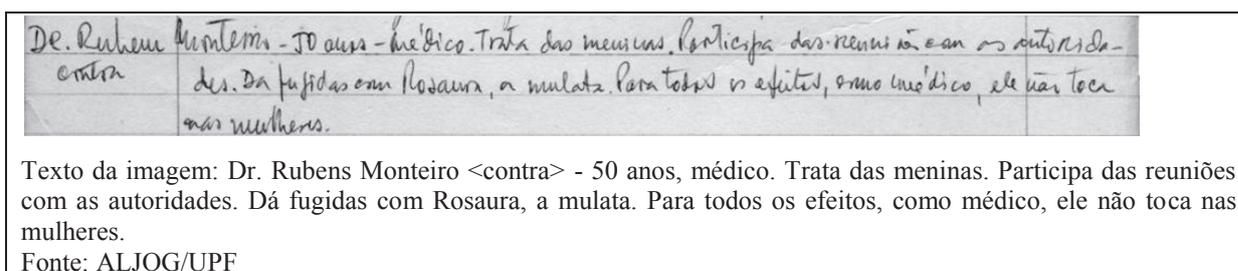
Mesmo apresentando-se como beberrão, na noite em específico, Pedrinho não se demonstra desleixado. Na realidade, suas críticas sobre a ditadura ou as atitudes de falso moralismo do prefeito parecem ironicamente lúcidas: “a emenda do divórcio foi aprovada

pelo Congresso e na verdade o prefeito não é assim uma vítima tão inocente, afinal morreu traindo a esposa. “ (GUIMARÃES, 1978, p. 188).

O vereador não se demonstra ligado, preferencialmente, à Cenira. Na verdade, é os joelhos de Arlete que o vereador acaricia antes de ceder a jovem ao filho do fazendeiro Zeferino. Ademais, Pedrinho mantém conversas sobre “assuntos do dia”, como os resultados de jogos de futebol, com Eliphaz com Ph, também vereador do MDB, e não com o presidente da Câmara de Vereadores, Comerlato. Isso se deve, muito provavelmente, às tensões existentes entre os dois partidos, pois mesmo que falar de amenidades seja uma atitude simples, o estremecimento político entre as ideologias das duas personagens e, também, a diferença de idade, tornaria mais difícil o contato entre dois.

Sobre Rubens:

FIGURA 26 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO RUBENS MONTEIRO



Texto da imagem: Dr. Rubens Monteiro <contra> - 50 anos, médico. Trata das meninas. Participa das reuniões com as autoridades. Dá fugidas com Rosaura, a mulata. Para todos os efeitos, como médico, ele não toca nas mulheres.

Fonte: ALJOG/UPF

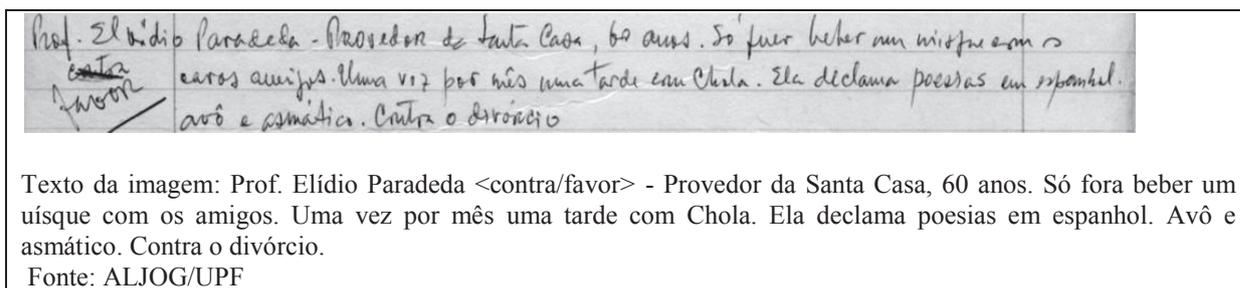
Rubens Monteiro é o médico que zela pela saúde das meninas do Bordel. Senta-se próximo a Lenita, com quem troca carícias, sob o olhar atento do prefeito. Enciumando e imaginando que o médico se aproveite das meninas nos exames de rotina, ele afirma: “o médico das meninas avança nas pobrezinhas ferindo a ética de sua profissão, afinal elas são suas clientes. ” (GUIMARÃES, 1978, p. 88).

Paradedá é quem garante que o médico sabe diferenciar “o trabalho de homem e o sacerdócio da medicina” (GUIMARÃES, 1978, p. 88). O médico responde sem rodeios e tira as mãos do corpo da prostituta. As carícias continuaram até que Eliphaz fez ao doutor uma pergunta sobre a loteria esportiva. Ele rapidamente se recompôs, respondeu e disse que sairia pelo pátio.

Rubens é pouco explorado na narrativa pelos recursos discursivos ou acionais (REIS, 2018). É evidente, entretanto, que os recursos de ficcionalização estão presentes pelo fato da personagem apresentar-se de forma bastante verossímil.

Sobre Paradedá, o prototexto traz:

FIGURA 27 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ELÍDIO PARADEDADA



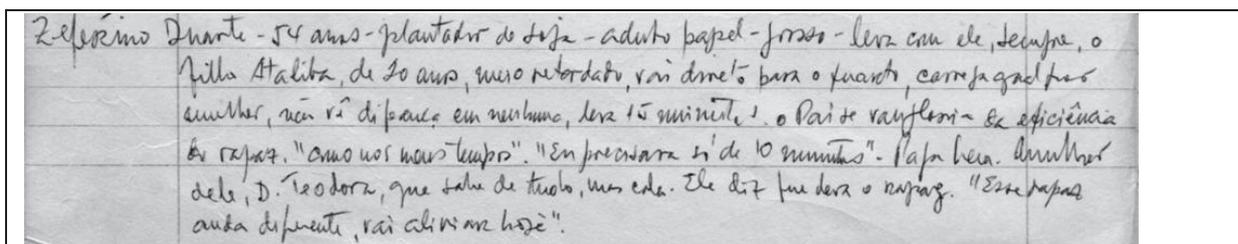
Paradedada é, no livro, um “homem de mais de mais de sessenta (provedor da Santa Casa de Misericórdia), grandes barbas brancas (membro influente do Rotary Club), barriga esticando o pulôver elaborado em casa (presidente da associação de Pais e Mestres do colégio local) [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 61).

O professor era um conciliador nato, pois todas as vezes em que os ânimos dos convidados se exaltavam, ele tomava a dianteira e pedia que a política fosse deixada de fora: “[...] deixem a política ali na soleira da porta para que as pessoas de bem limpem com ela as solas dos sapatos.” (GUIMARÃES, 1978, p. 62). É nesse ponto interessante notar que o personagem, era possivelmente, a favor do divórcio, o que tornaria concreta a rasura de substituição (BIASI, 2010) executada, no prototexto, logo abaixo do nome. Ao ser questionado pela mulher sobre a emenda, o professor diz que ela pode ser a tábua de salvação para pessoas infelizes, como no caso sua filha, Maria da Graça.

Sabemos também que o personagem possui, pelo menos, dois netos: Fábio e Flavinha, o que, portanto, o confirma avô, como traz o prototexto.

A construção de Paradedada se dá, em grande parte, pela manutenção de suas características esquematizadas, concretizada por recursos discursivos, em passagens de caracterização onisciente; ficcionais, verossimilhança com a pessoa real e acionais, detecção de identidade durante movimentos temporais (REIS, 2018).

Já sobre Zeferino:

FIGURA 28 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ZEFERINO DUARTE

Texto da imagem: Zeferino Duarte – 54 anos – plantador de soja – (ilegível) papel – leva com ele, sempre, o filho Ataliba, de 20 anos, meio retardado, vai direto para o quarto, carrega qualquer mulher, não vê diferença em nenhuma, leva 15 minutos. O pai se vangloria da eficiência do rapaz, ‘como nos meus tempos’, ‘só precisava de 10 minutos’ (ilegível). A mulher dele, D. Teodora, que sabe de tudo, mas cala. Ele diz que leva o rapaz, ‘esse rapaz anda diferente, vai aliviar hoje’.

Fonte: ALJOG/UPF

Na obra publicada, Zeferino é caracterizado como um “plantador de soja e trigo, barba eternamente por fazer, morrinha de suor no corpo e vozeirão de tropeiro.” (GUIMARÃES, 1978, p. 49). Possuía grande interesse em saber o desempenho do filho com as moças do bordel, pois achava que a virilidade de sua família deveria ser passada de geração em geração. Marcado também por um fino véu de ironia, em uma passagem é exposto o pensamento do fazendeiro em relação ao filho e a menina Cenira: “o som da novela não permitia que ninguém naquela sala ouvisse o palavratório mais belo e excitante do mundo, um homem e uma mulher se amando como determinam as Sagradas Escrituras.” (GUIMARÃES, 1978, p. 52).

Tomado como menos instruído dentre os convidados, Zeferino é um dos poucos personagens que desvela com bastante clareza a falsa moral das autoridades. Em uma cena, o plantador é repreendido pelo prefeito por um comentário lascivo em plena sala do bordel e, bravo, reflete que sobre a situação em que se encontrava Chico: beijava e acariciava Eugênia, uma prostituta enquanto repreendia Zeferino por um comportamento semelhante.

A mulher da personagem é mencionada na obra: “Sua mulher Teodora estaria, àquela hora, na frente da televisão também [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 54). Ela ainda havia alertado o marido para que cuidasse da saúde do filho, pois desconfiava da higiene das moças. Zeferino ficou enfurecido com o insulto, mas nada diz à mulher, a qual, supostamente, acredita que apenas o filho se deita com as mulheres do bordel. Não há confirmação sobre o conhecimento ou desconhecimento por parte da mulher sobre o fato do marido também frequentar os quartos das prostitutas. Numa interpretação livre, poderíamos dizer que Teodora atentara para a higiene das meninas na tentativa de fazer com que seu marido esboçasse alguma reação, a qual denunciaria que não apenas o filho desfrutava dos prazeres da carne.

Contudo, não podemos afirmar com concretude essa leitura, limitando-nos a uma hipótese de interpretação.

Na verdade, a confirmação de que uma esposa sabe para onde vai o marido naquela noite vem das divagações de Paradedda. O professor havia dito a sua mulher que iria ouvir a votação do divórcio na casa de Eliphás. Contudo, ela “[...] no fundo [estava] sabendo que ele terminaria na casa de Dona Anja, coisa aliás que não a preocupava muito”. (GUIMARÃES, 1978, p. 141).

Josué não credita a Zeferino, como havia feito com os outros personagens, um posicionamento sobre o divórcio. Contudo, na obra, em diversos momentos, ele demonstra apoio ao prefeito e, em certo momento, ao reparar na novela que as meninas assistiam, deixa transparecer sua opinião: os artistas “[...] querem o divórcio, os salafrários, terminam de fazer essa droga aí e posso jurar que vão ficar grudados no rádio para torcer pelo Nelson Carneiro, aquele outro boabisca que bem que podia ter dedicado à sua vida tratando de outros assuntos mais sérios” (GUIMARÃES, 1978, p. 52-53). Evento natural para um estimador da Arena, o qual marca a coerência e convencionalização (CANDIDO, 1976) da personagem com o enredo.

Atalibinha não possui uma descrição independente além das informações anexadas junto às características do pai. O jovem rapaz é aparentemente ‘meio retardado’, como traz o prototexto, pelo fato de mostrar-se alienado à situação da morte do prefeito, interessando-se apenas nas moças que levaria para a cama. Em uma passagem inicial sobre tal personagem e seu confirmando retardo, Zeferino comenta: “Este menino não sabe nem trancar o carro, Santo Onofre! Vamos, Atalibinha, depressa.” (GUIMARÃES, 1978, p. 49). Por fim, a caracterização geral do personagem parece bastante fiel ao prototexto, visto que, desde que entrara no bordel, sua única preocupação era as moças com quem passaria a noite, comprovando a ‘eficácia’ do rapaz, tão bem vista pelo pai.

Ataliba é o único personagem masculino alheio à votação e o qual não possui opinião sobre a emenda do divórcio exposta ao longo da obra.

As informações sobre Eliphás:

FIGURA 29 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO ELIPHAS

ELIPHAS com PH, seu criado. 28 anos - delicado, sensível, toma cuba-libre e leva biscoitos
contra no bolso a fim da bebida não lhe causar mal. Poeta, vai para o quarto para ler
seu último trabalho. Despreza as necessidades da carne. Idealiza as mulheres.
Não deixa que tirem a roupa, prefere (ilegível). Tem vícios... fala-se à boca pequena.
Dedica versos a D. Anja, que o trata de "meu filho". Promete dedicar-lhe o primeiro
livro que se chamará "O lençol de Afrodite". Não paga em dinheiro, manda presentes.
D. Anja pede que ele saia do quarto quando chega freguês.

Texto da imagem: Eliphás, com PH, seu criado <contra> - 28 anos, delicado, sensível, toma cuba-libre e leva biscoitos no bolso a fim da bebida não lhe causar mal. Poeta, vai para o quarto ler seu último trabalho. Despreza as necessidades da carne. Idealiza as mulheres. Não deixa que tirem a roupa, prefere (ilegível). Tem vícios... fala-se à boca pequena. Dedica versos a Dona Anja, que o trata de 'meu filho'. Promete dedicar-lhe o primeiro livro 'O lençol de Afrodite'. Não paga em dinheiro, manda presentes. D. Anja pede que ele saia do quarto quando chega freguês.

Fonte: ALJOG/UPF

Eliphás “com Ph, seu criado sempre às ordens” (GUIMARÃES, 1978, p. 74) chega com doutor Monteiro e cumprimenta a todos com educação. Diferentemente do que foi sugerido pelo prototexto, Eliphás não toma cuba-libre e, sim, uísque. É interessante notar que apenas Eliphás e Rutilio não possuem seus sobrenomes revelados no texto ou no esquema.

Toda descrição voltada para sensibilidade artística da personagem não é apresentada no livro, configurando uma grande descontinuidade sobre as características de Eliphás. Outra descontinuidade se configura na tomada de posicionamento da personagem: na obra, Eliphás é a favor do divórcio: “queria ter um palpite certo na loteria, tão certo como a certeza que ele tinha com relação à aprovação do divórcio naquela noite.” (GUIMARÃES, 1978, p. 106).

Sem papel político definido no prototexto, Eliphás é, na obra, vereador do MDB. Em um trecho da narrativa, o prefeito afirma, em conversa com o jovem, que não “[...] um simples vereador do MDB que iria mudar a face da terra.” (GUIMARÃES, 1978, p. 106). Talvez essa mudança tenha ocorrido mediante o fato de o MDB possuir, na sala do bordel, apenas um representante: Pedrinho Macedo, o qual, possivelmente, teria que lidar com muitos mais comentários ácidos por parte do prefeito e do presidente da Câmara, caso Eliphás não fosse seu aliado.

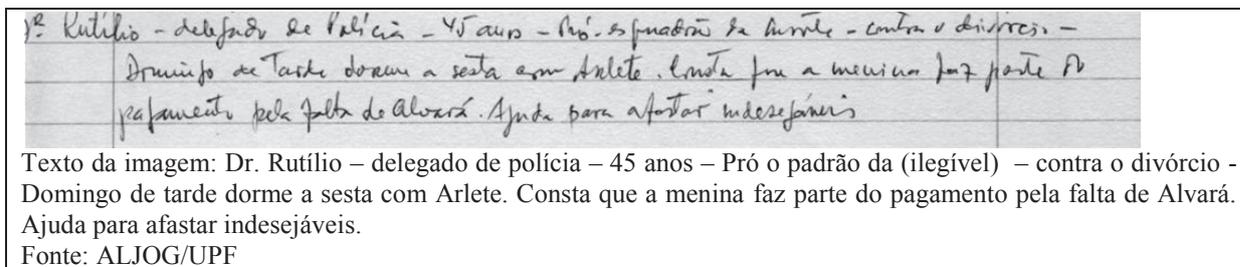
Ademais, relembremos a descontinuidade que ocorre com Pedrinho, o qual deixara de conversar com os assuntos do dia com Comerlato para, na obra, fazê-lo com Eliphás, seu amigo e partidário. Essas ações demonstram uma coerência interna da obra efetuada por Josué.

Ao final, percebemos que Dona Anja não chama Eliphás de ‘meu filhinho’, mas Neca, como podemos confirmar em uma passagem em que ele oferece uma cigarrilha à dona do

bordel e ela responde: “[...] o meu filhinho adivinha as coisas sem que eu precise abrir a boca [...]” (GUIMARÃES, 1978, p. 101).

Sobre Rutilio, o último personagem analisado:

FIGURA 30 - FRAGMENTO DE PROTOTEXTO RUTÍLIO



Rutilio, um “homenzarão de grossos bigodes e de cabelos ralos, enérgico defensor da sociedade local [...]” (GUIMARÃES, 1978, p.99), é grande aliado da Arena. Para ele, apenas Deus poderia dissolver o matrimônio. Exalta-se em diversas passagens na tentativa de deixar marcada sua opinião e o repúdio pelo divórcio. Em um trecho, ele salienta: “uma das minhas funções principais, senão a maior delas, é justamente defender a família e as instituições.” (GUIMARÃES, 1978, p. 107).

Esse mesmo personagem, logo em seguida afirma que está solteiro pelo fato de ter mandado a mulher e os filhos para uma festa da família em Porto Alegre. Não constam informações sobre suas visitas à Arlete. Ele passa a noite da votação próximo de Chola.

A construção de Rutilio se vale dos recursos descritos por Reis (2018), em especial, o recurso acional, já que suas características, muitas vezes, são reveladas nos movimentos temporais do texto.

As personagens masculinas, de modo geral, representam o poder deslocado para uma das margens da sociedade, justamente em um ponto onde as oposições se relativizam, as polarizações amenizam, mas o poder se concentra no patriarcado, na propriedade, na política de dominação masculina.

4.3.2.1 Personagens masculinas: crítica e ironia

Diferentemente das personagens femininas, as masculinas, por mais que apresentem descontinuidades quanto seus passados ou traços íntimos, ainda mantêm uma identidade bem mais delimitada que as mulheres. Suas esposas, filhos, atividades diárias e ações executadas anteriormente ao momento da narrativa ainda reverberam na obra e são mais explorados pelo

narrador em terceira pessoa. Todos esses movimentos parecem importar muito mais para a narrativa desenvolvida em detrimento às figuras femininas, as quais não possuem biografia e traços significativos explorados.

Além de um regime de onisciência muito mais numeroso e aprofundado do que aquele que ocorre com as mulheres, as figuras masculinas possuem mais discursos no decorrer do enredo e se posicionam na obra publicada mesmo que o prototexto não carregue tais indicações, ao contrário das personagens femininas. Se o que prevalece na obra publicada é o discurso e a caracterização das figuras masculinas, suas vozes, suas vidas, suas famílias são importantes não só para a delimitação de suas identidades, mas para o desenvolvimento da narrativa de modo geral. Permitir uma maior exploração desses entes fictícios reforça a convencionalização (CANDIDO, 1976) a que eles foram submetidos perante a narrativa: se é a voz masculina, das autoridades que conta para o desenrolar as atividades, nada mais natural que sejam justamente essas personagens as melhor construídas e mais caracterizadas.

De modo geral, os representantes do bipartidarismo da época da ditadura, autoridades da Arena e do MDB, se apresentam enquanto entidades políticas com ideologias bastante definidas e verossímeis ao momento em que transcorre a narrativa, a ditadura civil-militar. Contudo, mesmo que antagônicos em termos da local política partidária, nada mais são do que representantes de um poder que não visa transformações fundamentais, já que estão comprometidos com as próprias intenções e interesses. Com discursos, muitas vezes, falsos e vazios, as personagens metonimizam o embate na busca pelo poder, pregando, muitas vezes, o falso moralismo e falsa empatia social.

Enquanto um grupo – Arena – se diz defensora da honra de da família ao mesmo tempo em que mantém amantes e/ou frequentam o bordel, com assiduidade, o outro – o MDB – busca, nos deslizos do oponente, brechas que, de alguma forma, possam se tornar ferramentas para críticas e motes que preguem uma liberdade que o sistema de governo do momento fazia acreditar que existia quando, na verdade, manipulava a todos. Assim, os representantes dos dois partidos expõem ideologias e posicionamentos sociais recorrentes na ditadura militar, construindo a verossimilhança do enredo.

Se retomarmos Vieira (2010), sobre os partidos políticos da época, podemos perceber que o bipartidarismo artificial apontado pelo teórico se concretiza na obra de Josué. Os políticos da Arena e do MDB, em *Dona Anja*, representam um momento histórico mediado pela falta de liberdade de expressão genuína. As farpas trocadas pelos personagens seriam

pseudocríticas advindas de um partido que estava estabelecido como o ganhador das “eleições” – a Arena – e o outro como o sempre perdedor e inofensivo MDB.

Mesmo mais exploradas que as femininas, as personagens masculinas ainda se colocam na narrativa enquanto personagens planas, mais especificamente, personagens tipos, conforme a definição de Forster (1969). Isso se dá pelo fato de as mesmas não evoluírem na trama e apresentarem uma identidade relativamente breve e facilmente identificável. Ou seja, a caracterização como político corrupto, por exemplo, já é cristalizada, extraliterariamente, na sociedade e, portanto, facilmente identificável. Dessa forma, as descrições, quase que num processo ilógico por causa da presença de sua biografia, no prototexto, pode ser entendida, na literatura de Josué, como um gesto não só de busca pela verossimilhança, mas uma característica redacional do escritor.

Por fim, da mesma forma que as femininas, sem podermos apontar para uma autorreferência específica na literatura, as figuras masculinas estão, fortemente, relacionadas com o contexto social em que a obra foi escrita. Em outras palavras, a referencialidade (SAMOYAULT, 1968) está presente na construção das personagens masculinas também. Ao retomarmos algumas proposições de Reis (2018) relacionadas ao surgimento de uma personagem tipo em momentos literários e ideológicos que justificam sua existência, podemos perceber que a construção das personagens masculinas concretiza essa percepção. Envolvidas por um momento de crise de valores e ideologias marcado pela ditadura civil-militar brasileira, os políticos presentes no bordel falam não só por uma classe, mas um período histórico específico, e mais: sobre o poder desse momento histórico, no qual o conservadorismo e mesmo a oposição ao poder estão embasados em interesses específicos e em uma moral particular.

4.4 A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM *DONA ANJA*: UM SOPRO DE VIDA

Em uma análise mais ampla, podemos destacar alguns pontos breves sobre a construção das personagens de *Dona Anja*. Com contornos relativamente definidos, especialmente as figuras masculinas, e valores morais (ROSENFELD, 1976), as personagens josuesianas são manipuladas pelo escritor ao decorrer da narrativa mediante um objetivo: propor reflexão sobre a hipocrisia, a falsa moral daqueles que representam o povo e sobre a pouca participação ou posicionamento deste em decisões que irão mudar, muitas vezes, suas vidas.

Essa reflexão é embasada na fina ironia, na sátira e na forma como as personagens são apresentadas na obra. Enquanto tipos, personagens planas que não surpreendem o leitor e que representam um estereótipo social (FORSTER, 1969), elas podem ser definidas em uma frase, como propôs o teórico citado: Chico Salena é o político falso moralista da Arena; Pedrinho Macedo é o ácido opositor do MDB; Dona Anja é a gorda dona do bordel e as meninas, sem muitos traços de personalidade, são, genericamente, as prostitutas da casa, entre outros exemplos. Ademais, podemos ainda salientar que quase todos possuem traços cômicos e satíricos (BAKHTIN, 2003).

É interessante notar, nesse ponto, que as personagens josuesianas são tipificadas apenas na obra publicada. No prototexto, na maioria das vezes, elas possuem um sopro de vida, dados biográficos, sonhos e diversos traços de personalidade que poderiam alinhar o esboço do escritor, em uma primeira instância, ao que Watt (2007) pregava para o romance realista e até mesmo Aristóteles (1987) nos primeiros postulados. Para Josué, seus personagens precisavam ser/eram pessoas reais com características singulares que lhes ofereceriam uma identidade mesmo que relativamente breve.

Não podemos afirmar com precisão o que ocorreu para que o escritor abandonasse todo o projeto biográfico para tipificar as personagens na obra publicada. Diversos pontos podem ser levantados: desde uma ação inconsciente a uma atitude pensada. Josué precisava da base real das personagens mesmo que tivesse o intuito de criar personagens tipo. Para ele, elas precisariam demonstrar vitalidade. Se, muitas vezes, o escritor gaúcho tinha o hábito de contar suas histórias, para que parecessem verossímeis, vivas, a atitude de agraciar seus entes fictícios com um sopro de vida – uma pequena biografia – poderia ser considerada uma extensão desse hábito.

Dentre tantas, a única hipótese que descartamos em relação à mudança do prototexto para a obra publicada é a interferência editorial. Dentre os documentos do ALJOG/UPF e, especialmente, as versões da obra não foram encontradas ações de censura por parte da Editora.

Mesmo poucos, no que toca às personagens femininas, os elementos físicos e de comportamento são selecionados, tornando todos os entes da narrativa em figuras verossímeis aos olhos do leitor. Nós conseguimos acreditar, por mais escandaloso que seja numa primeira visada, que os políticos de uma pequena cidade se reúnem em um bordel para ouvir a votação do divórcio. As características são trabalhadas, nos personagens masculinos, a ponto de conseguirmos identificar uma personalidade diferente em cada ente, mesmo que seja de forma

sucinta. Com as personagens femininas, o discurso parece restringir ao que é absolutamente necessário e identificatório para marcar as meninas que acompanham os agentes do poder e da política. O traço que as distingue parece bem menos visível e, possivelmente, isso tenha sido executado de forma consciente por Josué. Contudo, essa falta de exploração não as torna inverossímeis, o que comprovaria ou, pelo menos, aludiria ao recurso ficcional apresentado por Reis (2018).

Segundo Candido (1976), as personagens fazem parte essencial da tríade da narrativa, composta ainda pelas ideias veiculadas por tais seres e pelo enredo e muito de suas ações e caracterizações são intrínsecas à trama a qual pertencem. Um exemplo disso é a anunciada morte do prefeito, sobre a qual podemos colher pistas desde o começo da narrativa, quando Dona Anja aconselha Eugênia a evitar carícias excessivas porque o prefeito sobre do coração. Até o próprio prefeito comenta que a votação daquela noite é de matar. Assim, sob o véu irônico das “coincidências”, o texto vai levando o leitor, de uma forma bastante sutil, para o desfecho do personagem Chico Salena. Já as prostitutas da casa são condicionadas pelo enredo especialmente no que tange aos traços do ambiente: um sistema patriarcal, machista e opressor, no qual suas opiniões não tem validade para serem mencionadas. Em outras palavras, poderíamos dizer que Josué convencionaliza (CANDIDO, 1976) suas personagens à trama que escreve: seus entes fictícios se adéquam à narrativa em que estão inseridos, fazendo com que a imagem de vida, realidade chegue até o leitor.

Não podemos medir a quantidade de inventividade e inspirações em modelos reais utilizadas por Josué ao produzir suas personagens por dois motivos: o primeiro, porque não foi encontrado nenhum indício concreto em outros manuscritos e, segundo, porque, mesmo se eles existissem, não dariam acesso à mente do escritor ou garantiriam a veracidade das informações. O máximo que se pode afirmar é que certas dessas personagens podem veicular algumas das ideologias políticas do escritor frente ao período de repressão. Contudo, da mesma forma, não podemos afirmar com certeza absoluta, e isso se dá pela natureza artificial e hipotética do trabalho genético. Pino e Zular (2007) e Hay (2009) já haviam nos alertado sobre a singularidade de nossas conclusões: elas na verdade são apenas uma possibilidade guiada pelo olhar particular de um crítico genético, o qual possui um viés de pesquisa bastante específico.

Um elemento brevemente salientado, mas que possui grande relevância não só para a estruturação da narrativa, mas para a construção da personagem em si, precisa ser abordado com mais profundidade. O narrador é peça-chave dentro das estratégias de

apresentação/construção de um personagem na narrativa. Conforme a classificação de Brait (2017), baseada em Friedman, em *Dona Anja*, temos o narrador em terceira pessoa. Ou seja, um elemento externo às ações desenvolvidas conta o que observa, como uma câmera. Dessa forma, por meio da coleta de dados fornecidos por esse narrador, o leitor pode construir aos poucos a imagem do personagem.

Em uma análise mais profunda, baseada em Friedman (2002), poderíamos dizer que existe em *Dona Anja* uma onisciência neutra, ou seja, um narrador que adentra a mente de determinados entes fictícios, revelando seus desejos, pensamentos e medos ao leitor, sem, contudo, estabelecer comentários alusivos ao que apresenta. O que mostra é o que basta. O leitor sabe o que significa cada ação, espaço descrição, traço identificatório de personagem, discurso proferido. As palavras das personagens, sobretudo, não precisam de um metatexto para decifrar interesses ou segundas intenções. O que dizem, combinado ao que são, ou ao que é apresentado, decifra-se no jogo de ironias construído pelo narrador e pelas estratégias do autor/escritor. Nas palavras do teórico, nesse foco narrativo “o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa.” (FRIEDMAN, 2002, p.174), mas isso é uma construção que passa por um processo criativo deliberado, o qual perpassa diferentes instâncias de escrita para, no final, conceder àquele que escreve o título de autor, como corrobora a roda da escrita de Willemart (2009).

Há, também, diversas passagens em que predomina o discurso indireto-livre, o qual mescla a fala do narrador à fala do personagem. Isso pode ser verificado, por exemplo, em: “Agora ali, olhando sem ver o Espelho Mágico, Zeferino mais uma vez estendeu a mão e agarrou o braço de Eugênia, que estremeceu assustada. Afinal o que é, Seu Zeferino? Nada, disse ele, só queria sentir tua carne e teu calorzinho.” (GUIMARÃES, 1978, p. 55). Essa estratégia permite uma aproximação daquele que lê com o ente fictício, bem como auxilia na construção da verossimilhança, já que o leitor tem acesso ao interior dessa massa verbal que pretende passar uma imagem de realidade.

No que toca aos três elementos de figuração definidos por Reis (2018), mesmo que interdependentes e difíceis de segregar, podemos notar que, de certa forma, todos estão presentes na construção de *Dona Anja*. Existem pausas descritivas em que o narrador onisciente caracteriza as personagens, mesmo que de forma breve, configurando a estratégia discursiva. Há, como já salientado, a metalepse – transposição de pontos reais para serem ficcionalizados – mesmo que não tenhamos como precisar de que forma Josué desenvolveu o processo. Há, também, elementos de conformação acional, ou seja, os comportamentos e

ações desempenhados pelos personagens são ferramentas para o desenrolar da trama e dos quais podemos extrair dados sobre sua psicologia, ideologia ou moral (REIS, 2018).

Em linhas gerais, as discontinuidades verificadas nas personagens evidenciam uma característica da composição das personagens de Josué Guimarães. Para o escritor, suas criações são humanos, mesmo que feitos de palavras; são pessoas particulares vivendo experiências únicas em um tempo-espaço determinado, exatamente da mesma forma que qualquer outro ser vivenciaria fora da ficção. Contudo, toda essa vida da personagem é transformada durante um processo de tipificação, provavelmente consciente, alinhado à ideia de crítica social e expositor do conceito de personagem do referido escritor: massa verbal, manipulada por um criador e a qual “precisa” representar, por meio de uma breve biografia, a humanidade de uma pessoa real.

Mesmo diante da base real alicerçada pelo prototexto, marcada pelas caracterizações físicas e psicológicas dos entes fictícios do romance, Josué entende suas personagens enquanto elementos narrativos que mantêm estreita relação com o enredo e os quais pode manusear para gerar diversificados efeitos no leitor. Mostrando explicitamente a relação que as figuras fictícias possuem com a narrativa em que estão inseridas, notamos, repetidas vezes, discontinuidades que possuem como objetivo manter a coerência interna do texto e, conseqüentemente, a convencionalização entre personagem e enredo, defendida por Candido (1976).

Em outras palavras, Josué compreende como funciona o jogo de escrita ficcional, mas não ignora uma característica pessoal de redação: a associação de dados biográficos, de “vida”, aos seus seres fictícios, mesmo que posteriormente, as regras desse jogo ficcional o levem a subtração de certas informações para que todo projeto poético se consolide mediante o objetivo precípua de causar reflexão no leitor.

5 A SÍNTESE DA CRIATURA: COSTURAS FINAIS

No início dessa jornada, disse que o que mais me motivava na pesquisa com a criação literária era a busca por respostas, as quais eu almejava que demorassem a me encontrar. De certo modo, isso se concretizou nesta dissertação. Muitas perguntas foram levantadas ao longo de minhas reflexões e algumas delas não puderam ser respondidas da melhor maneira pela especificidade do trabalho genético. Contudo, são justamente essas perguntas sem resposta que podem mover novos pesquisadores da gênese na direção da produção de mais e melhores trabalhos sobre a criação literária.

Nesse contexto, nosso mote foi investigar, pela perspectiva da crítica genética, os movimentos escriturais na construção das personagens do romance *Dona Anja*, de Josué Guimarães, em um dossiê selecionado, enquanto possibilidade de ampliação ou ressignificação de perfis e funções sócio-históricas, da figura feminina, e político-ideológicas, da figura masculina, e enquanto meio de levantar hipóteses sobre a forma de composição de personagens do autor citado.

Tentamos construir uma resposta plausível para essa inquietação, primeiramente, com a elaboração dos capítulos teóricos, marcos de referência da análise que se desenvolveria posteriormente. No primeiro, trouxemos noções sobre crítica genética, sua história, suas características, seu objeto e o local onde é aplicada, o acervo literário. Esse capítulo corroborou para a contextualização do dossiê composto no ALJOG/UPF para essa pesquisa, bem como na utilização mais exata de um léxico específico sobre os processos de criação e, de certo modo, a própria metodologia de análise: a investigação de descontinuidades/movimentos escriturais.

O segundo capítulo teórico retomou conceitos sobre a definição da personagem ficcional e, especialmente, as formas de construção dos entes fictícios em uma narrativa. Esse capítulo serviu como base na indicação das possíveis estratégias utilizadas por Josué na criação dos entes do romance e no conceito de personagem defendido pelo autor gaúcho. Por fim, o terceiro capítulo desenvolveu possibilidades teórico-interpretativas sobre as descontinuidades encontradas no confronto dos elementos do dossiê: o prototexto, esquema de personagens, e a primeira edição publicada da obra.

Com a humildade inerente ao trabalho genético, montamos hipóteses sobre cada personagem da obra que foi creditada com caracterizações, por Josué, em seu esquema. Nas personagens femininas, encontramos movimentos escriturais que expõem o perfil social das

meninas do bordel, em uma sociedade machista, patriarcal e censuradora: o de serem seres passivos sem discursos, biografia e posicionamentos políticos de relevância. Com a função exclusiva de objetos sexuais, as figuras femininas são tipificadas e alertam para os (quase) invisíveis jogos de poder exercido por homens e autoridades. Com caracterizações reduzidas, omissão de sobrenomes, entre outros elementos, o que marca a construção das personagens femininas josuesianas é o silenciamento de suas vidas e suas personalidades. Como a mulher não construída de Frankenstein, elas são “inacabadas” ao não se posicionarem, mas, mesmo em meio a esse silêncio, ainda conseguem passar a mensagem principal da obra, voltada à crítica e à reflexão.

Já as descontinuidades identificadas nas personagens masculinas não apagam, na mesma proporção que as femininas, a biografia de tais entes. Melhor explorados na narrativa, mas ainda tipificados, as figuras masculinas apresentam funções político-ideológicas que retomam o contexto histórico em que a obra foi escrita e retrata. Mesmo simbolizando partidos opositores, os representantes ficcionais da Arena e o MBD explicitam um bipartidarismo artificial, o qual não visa, verdadeiramente, o bem comum e que se caracteriza pelo seu falso moralismo. Dominantes na narrativa, em quase todos os seus ângulos, as personagens masculinas constroem um monopólio sobre as femininas, soterrando pela força do machismo da censura e do patriarcado qualquer possibilidade remota de discurso.

Com uma leitura que, pelo menos, ampliou a configuração das personagens josuesianas de *Dona Anja*, por meio da análise do prototexto, pudemos desenvolver algumas suposições sobre o conceito de personagem de Josué e como a construção de seus entes se deu na narrativa. O escritor gaúcho compreende que tais figuras são elementos textuais relacionados estreitamente à narrativa em que estão inseridos e que, paralelamente, os condiciona, mas ainda os considera, prototextualmente, como seres humanos, em uma característica redacional pessoal.

Em outras palavras, o conceito de personagens de Josué é bastante contemporâneo ao passo que o escritor compreende que seus personagens são massas verbais, as quais, como diversos movimentos escriturais mostraram, são manipuladas dentro do texto num gesto de convencionalização, coerência interna com a obra. O fato de Josué creditar biografias, mesmo que breves, a essas personagens, demonstra uma característica bastante comum do escritor: dar vida aquilo que escreve, mesmo que um sopro de vida.

Mesmo tendo, provavelmente, consciência da tipificação que ocorreria na composição do romance com o intuito de construir uma obra satírica, crítica e reflexiva sobre uma época

da história brasileira que Josué sentiu de perto, o autor precisava convencer-se da humanidade das personagens que inseriria na narrativa. A biografia funcionaria exatamente como essa tentativa de humanização. Além disso, os recursos de construção da personagem apontados por Reis (2018) aparecem, praticamente, em todas as personagens, bem como a escolha do foco narrativo explicitado por Brait (2017) tem sua razão de existir.

É necessário discutir dois pontos relacionados ao desenvolvimento desta pesquisa e suas conclusões. A primeira delas é que, evidentemente, esta dissertação não esgota as possibilidades de pesquisa sobre *Dona Anja* e a construção das personagens do romance, devido ao fato de que novos pesquisadores podem apresentar diferenciados pontos de vista e embasamentos teóricos, até mesmo fora das Letras. A segunda se refere à singularidade da natureza das conclusões aqui expostas, as quais, além de se relacionarem com o tópico anterior, trazem um alerta.

Se o dossiê é um elemento arranjado artificialmente e apenas um fragmento do processo criativo do autor, não podemos entender as hipóteses levantadas nesta dissertação como certezas absolutas. Não temos como recriar todo processo desenvolvido por Josué, analisar o que não está resguardado no acervo e que, hoje, poderia ser peça-chave para nossas teorizações e, muito menos, adentrar na mente do escritor, mesmo se ele, caso estivesse vivo, comentasse a criação em *Dona Anja* porque nem o criador tem poder sobre todos os movimentos criacionais que desempenha.

Entendendo dessa forma que as considerações aqui expostas podem ser uma dentre outras explicações plausíveis, esta pesquisa não encontrou maiores dificuldades além das já salientadas. O trabalho se deu de forma contínua e extensiva desde, praticamente, o primeiro semestre da pós-graduação, mediante a escolha do tema, as pesquisas nos materiais do ALJOG/UPF, a leitura teórica e a produção de artigos e, efetivamente, dos capítulos que compõem o todo do trabalho.

Ademais, mesmo diante da humildade de nossas considerações, esta dissertação se alinha a outros trabalhos já produzidos sobre a obra josuesiana, os quais se insinuam na lista de produções da Fortuna Crítica de Josué e do ALJOG/UPF. É evidente, em contrapartida, a necessidade de manutenção das pesquisas em acervos literários, especialmente, no nosso, já que Josué traz uma bagagem histórica não só como escritor, mas como político, jornalista e vítima da ditadura civil-militar brasileira.

A criatura que, aqui, se inacaba (finalizar é um termo polêmico nos estudos genéticos) na sua especificidade e artificialidade intrínsecas ao trabalho da gênese é um Frankenstein da

mesma forma que as criaturas de Josué e *Dona Anja* como um todo. Contudo, mesmo artificial e inacabado, este Frankenstein é uma tentativa de descobrir os delineamentos de vidas, vidas fictícias, vidas literárias, mas as quais muito têm a dizer sobre si enquanto representação de um período histórico e sobre seu criador, Josué Guimarães. As vozes, os silêncios, as (des)continuidades das criaturas é o que as forma e o que tentamos desvelar nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

A Jornada de Josué. Direção: Deise Fanfa. Produção: Jornada de Literatura; UPFTV, ALJOG/UPF. Música: Gerson Werlang. Passo Fundo, RS: UPF, 2011, DVD (90 min).

ARISTÓTELES. Poética. In: PESSANHA, José Américo Motta (Org.). *Ética a Nicômano: Poética*. São Paulo: Nova Cultura, 1987. p. 201-229.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio. As tossidelas das personagens. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1997. p. 151-154.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética: (a teoria do romance)*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BIASI, Pierre-Marc de. *A genética dos textos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BORDINI, Maria da Glória. *Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS: manual de organização do acervo literário de Erico Veríssimo*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995a.

_____. *Criação literária em Erico Veríssimo*. Porto Alegre: L&PM, 1995b.

_____. Acervos Sulinos: a fonte documental e o conhecimento literário. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 129-139.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____.; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Arquivos-relicários: múltiplas narrativas para a construção da história e da memória. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.327-340.

CLEMENTE, Elvo. Josué Guimarães: uma vida multifacetada. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1997. p. 13-16.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Mello (Org.). *A trama do arquivo*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995. p. 53-63.

FICO, Carlos. *A história do Brasil contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais*. São Paulo: Contexto, 2015.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n° 53, p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>> Acesso em: 28 ago. 2019.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1997. p. 108-115.

GUIMARÃES, Josué. *Dona Anja*. Porto Alegre: LPM, 1978.

_____. *Depois do último trem*. 3.ed. Porto Alegre: L&PM, 1981.

_____. *Josué Guimarães*. Porto Alegre: IEL, 1988. (Autores gaúchos; 15).

_____. O homem e a obra: as traições de 1964 In : RÖSING, Tania M. K; AGUIAR, Vera T. de. (Orgs.). *Jornadas Literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo. Gráfica e editora da Universidade de Passo Fundo, 1991. p. 73-105.

_____. *Camilo Mortágua*. 10. ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

GUIMARÃES, Nydia. A trajetória apaixonada de Nydia Guimarães. In: MORGANTI, Vera Regina (Org.). *Confissões: do amor e da arte*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p.13-99.

HAY, LOUIS. A literatura sai dos arquivos. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 65-81.

_____. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HEGEL, George W.F. A poesia épica. In: _____. *Cursos de Estética*: volume IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.87-155. Disponível em: <<http://www.netmundi.org/home/wp-content/uploads/2018/06/HEGEL-G.W.F.-Cursos-de-est%C3%A9tica-vol.-IV.pdf>>. Acesso em: 31 maio 2019.

HORÁCIO. Epístola aos Pisões. ed. bilíngue. In: MACIEL, Bruno; MONTEIRO, Darla; AVELAR, Julia; BIANCHET, Sandra (Org.). *Epistula ad Pisones*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/29537950/Hor%C3%A1cio_-_Epistula_ad_Pisones_ed._bil%C3%ADngue?auto=download>. Acesso em: 27 mar. 2019.

KRISTEVA, Júlia. A palavra, o diálogo, o romance. In: _____. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65-97.

LEBRAVE, Jean-Louis. Hipertexts-momories-writting. In: DEPPMAN, Jed; FERRER, Daniel; GRODEN, Michael. *Genetic Criticism: texts and avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

LUKÁCS, Georg. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: _____. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico). p. 23-96.

MACHADO, Ivan Pinheiro. Os mapas imaginários de Josué. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1997. p. 158-160.

MARTINS, Dileta Silveira. A posição de Josué Guimarães na literatura sulina. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1997. p. 17-26.

MARQUES, Reinaldo. O que resta nos arquivos literários. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.192-203.

MIRANDA, Wander Mello. Arquivos e memória cultural. In: SOUZA, Maria Eneida de; MIRANDA, Wander Mello (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35-42.

PINO, C.A e ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PROPP, Vladimir. *A morfologia do conto maravilhoso*. [S.l]: CopyMarket.com, 2011. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/3d/Propp_Vladimir_Morfologia_do_conto_maravilhoso.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2019.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: < https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/pessoas_de_livro_estudos_sobre_personagem_1 >. Acesso: 19 mar. 2019.

REMÉDIOS, Maria Luiza. Josué Guimarães, um contador de história nas jornadas de literatura de Passo Fundo: a representação da mulher. In: ROSING, Tania Mariza Kuchenbecker; RETTENMAIER, Miguel. *30 anos de Jornadas Literárias: estudos* (edição comemorativa). Passo Fundo: Editora UPF, 2011. p. 82-89.

RETTENMAIER, Miguel; REMÉDIOS, Maria Luiza. Josué: um revisor da história. *Desenredo*. Passo Fundo: v. 2, n. 1, p. 117-126, jan /jun. 2006. Disponível em: < <http://www.seer.upf.br/index.php/rd/article/view/499> >. Acesso em: 18 abr. 2019.

RETTENMAIER, Miguel. Josué Guimarães: escrever, ler, amar e transgredir. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel; SILVEIRA, Regina da Costa. *Redes & Capulanas: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas*. Porto Alegre: Editora da UniRitter, 2009, p. 207-223.

_____. Bases de dados relacionais para o estudo da literatura: um projeto para o Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG/UPF). In: SILVA, Rogério Barbosa da; GOBIRA, Pedro; MARINHO, Francisco (Org.). *Múltiplas interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*. Belo Horizonte: Scriptum, 2018. p. 111-129.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e a personagem. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROHING, Tania Mazira Kuchenbecker. O início do sonho, o sonho em ação. In: ROSING, Tania Mariza Kuchenbecker; RETTENMAIER, Miguel. *30 anos de Jornadas Literárias: estudos* (edição comemorativa). Passo Fundo: Editora UPF, 2011. p.33-52.

SALLES, Cecília. *Gesto inacabado*. São Paulo: FAPESP, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphane. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. Disponível em: < <http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Intertextualidade%20-%20Livro%20completo.pdf> >. Acesso em: 2 maio 2019.

SANTOS, Silvana S. Acervos privados. In: MIRANDA, Wander Mello (Org.). *A trama do arquivo*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1995. p. 105-110.

SANTOS, Ulderico Pires dos. Quinta República: Regime de Exceção (1964-1984). In: _____. *A lei do divórcio interpretada*. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

SEGATTO, José Antônio. Crise política e derrocada da democracia. In: VALLE, Maria Ribeiro do (Org.). *1964-2014: golpe militar, história, memória e direitos humanos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 41-62. Disponível em: <<https://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoiamentoEnsino/LaboratorioEditorial/serie-temas-em-sociologia-n7.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.

SCLIAR, Moacir. Um piá lembra Josué. In: REMÉDIOS, Maria Luiza (Org.). *Josué Guimarães: o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS/EDIPUCRS, 1997. p.155-157.

SHELLEY, Mary; HONKIS, Miécio Araújo Jorge. *Frankenstein: o moderno Prometeu*. Rio de Janeiro: Record, [19--].

VIEIRA, Reginaldo de Souza. *Partidos políticos brasileiros: das origens ao princípio da autonomia político-partidária*. Criciúma: Ed. Universidade do Extremo Sul Catarinense, 2010. p. 90-101.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11-33.

WILLEMART, Philippe. Escritura e crítica genética. In: _____. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 3-89.