

ISRAEL PORTELA DE FARIAS

**LENDO EM CAMADAS: EDIÇÃO CRÍTICA E GENÉTICA DO
CONTO “A DRAMÁTICA HISTÓRIA DE UMA DAMA”, DE
JOSUÉ GUIMARÃES**

PASSO FUNDO, FEVEREIRO DE 2021

ISRAEL PORTELA DE FARIAS

LENDO EM CAMADAS: EDIÇÃO CRÍTICA E GENÉTICA DO
CONTO “A DRAMÁTICA HISTÓRIA DE UMA DAMA”, 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 obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do(a) Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.

PASSO FUNDO

2021

CIP – Catalogação na Publicação

F2241 Farias, Israel Portela de
Lendo em camadas [recurso eletrônico]: edição crítica
e genética do conto “A dramática história de uma dama”
de Josué Guimarães / Israel Portela de Farias. – 2021.
5 MB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de
Passo Fundo, 2021.

1. Análise do discurso literário. 2. Guimarães, Josué,
1921-1986. A dramática história de uma dama - Crítica e
interpretação. 3. Datiloscritos. 4. Contos. 5. Processo criativo.
I. Rettenmaier, Miguel, orientador. II. Título.

CDU: 82.09

Catalogação: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569



PPGL
Programa de Pós-Graduação
em Letras

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação

“Lendo em camadas: edição crítica e genética do conto “A dramática história de uma dama”, de
Josué Guimarães”

Elaborada por

Israel Portela de Farias

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Letras, Leitura e Produção
Discursiva”

Aprovada em: 7 de abril de 2021
Pela Comissão Examinadora

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'M. Rettenmaier'.

Prof. Dr. Miguel Rettenmaier
Presidente da Banca Examinadora
Orientador

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Alícia Duhá Lose'.

Profa. Dra. Alícia Duhá Lose
Universidade Federal da Bahia

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'C. Stumpf Toldo Oudeste'.

Profa. Dra. Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'André Luis Mitidieri Pereira'.

Prof. Dr. André Luis Mitidieri Pereira
Universidade Estadual de Santa Cruz

Dedico este trabalho a Josué Marques Guimarães,
como homenagem ao seu centenário e ao seu legado
sem fim.

Agradeço primeiramente ao meu orientador Prof. Dr. Miguel Rettenmaier por me apresentar o ALJOG/UPF ainda na graduação, e por estar ao meu lado durante oito anos de pesquisas no acervo. Obrigado pelos ensinamentos e pela grande amizade. À Adriana Machado Guimarães, filha de Josué Guimarães, que me permitiu conhecer a casa em que seu pai viveu e proporcionar esta e demais pesquisas através dos estudos dos documentos do acervo de seu pai, obrigado por permitir esses grandes momentos de alegria. À minha filha Catarina Vargas de Farias, minha esposa Carolina Vargas de Araújo e a minha mãe Antoninha Beatriz de Souza Portela, para quem também dedico esse trabalho, obrigado pelo amor, pelo apoio incondicional em todas as minhas escolhas e por estarem sempre ao meu lado mesmo nos momentos difíceis, essa conquista também pertence a vocês. Aos meus avós Adão Lopes Portela e Maria Augusta de Souza Portela, pelo amor e enorme carinho, pelo apoio e por todos os conselhos. Aos professores do PPGL/UPF, presentes desde a graduação, e que me ensinaram a ensinar, transmitindo com tanto carinho seus conhecimentos e experiências para que eu pudesse chegar até aqui. Aos meus amigos e demais familiares por sempre me apoiarem a seguir em frente, independentemente das dificuldades. Aos colegas do ALJOG/UPF, pelo companheirismo, pelas boas risadas, pelas histórias e História que vivemos durante nossas pesquisas. A todos que direta ou indiretamente fizeram participaram dessa desse processo de formação, o meu muito obrigado.

“O amor é fundamental na vida das pessoas na medida em que é só através dele que os povos se entendem e os homens convivem. Escrever é também um ato de amor, porque algo para ser bom tem que ter uma carga muito grande de afetividade, de envolvimento.”

Josué Guimarães

RESUMO

Lendo em camadas: edição crítica e genética do conto “A dramática história de uma dama”, de Josué Guimarães pretende compreender o processo criativo do autor, analisar e fixar os datiloscritos do conto que não foi publicado em livro e que está resguardado no ALJOG/UPF. A partir disso, será discutido sobre as rasuras, as diferentes versões presentes nas camadas do texto e os acontecimentos históricos que envolveram o autor no período de produção dos datiloscritos de “A dramática história de uma dama”. A vida e obra do autor têm como base o livro organizado por Maria Luíza Ritzel Remédios (1997), o documentário *A jornada de Josué* (2011) e o livro *Autores Gaúchos, IEL, número 15* (1988). Os acontecimentos históricos serão discutidos a partir do livro coordenado por Nelson Boeira e Tau Golin (2007), que apresenta informações importantes sobre o período de ditadura cívico-militar instaurada no Brasil que envolveu o autor durante as produções de suas obras. Além dos livros de contos do autor, a narrativa curta de Josué Guimarães terá como base o estudo de Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999). O aprofundamento teórico retoma a história da Filologia e Crítica Textual a partir de Segismundo Spina (1977), Alberto Blecua (1983) e César Nardelli Cambraia (2005). A análise de Crítica Genética tem como referência teórica Louis Hay (2007), Pierre-Marc de Biasi (2006), Cecília Almeida Salles (2008), Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular (2007). Os datiloscritos do conto foram transcritos e fixados em uma edição crítica e genética baseando-se nos estudos de Rosa Borges dos Santos (2018), no que se refere aos tipos de edição do manuscrito moderno, e de Alcía Duhá Lose (2004) e Patrício Nunes Barreiros (2013) para definição dos critérios adotados. Além de aprofundar a fortuna crítica do escritor, o estudo põe em evidência os datiloscritos deixados por Josué Guimarães relacionando o texto e seu discurso aos acontecimentos históricos e sociais do período de sua criação, buscando também refletir sobre os motivos pelos quais o conto não foi publicado em livro.

Palavras-chave: Josué Guimarães, conto, processo criativo, edição, datiloscritos.

RESUMEN

Leyendo en camadas: edición crítica y genética del cuento “A dramática história de uma dama”, de Josué Guimarães pretende comprender el proceso creativo del autor, analizar y fijar los dactiloscritos del cuento que no ha sido publicado en libro y que está resguardado en el ALJOG/UPF. A partir de eso, será discutido sobre las tachaduras, las diferentes versiones presentes en las camadas del texto y los acontecimientos históricos que involucraron al autor en el período de producción de los dactiloscritos de “A dramática história de uma dama”. La vida y obra del autor tienen como base el libro organizado por Maria Luíza Ritzel Remédios (1997), el documental *A jornada de Josué* (2011) y el libro *Autores Gaúchos, IEL, número 15* (1988). Los acontecimientos históricos serán discutidos a partir del libro coordinado por Nelson Boeira y Tau Golin (2007), que presenta informaciones importantes sobre el período de la dictadura cívico-militar instaurada en Brasil y que involucró al autor durante las producciones de sus obras. Además de los libros de cuentos del autor, la narrativa corta de Josué Guimarães tendrá como base el estudio de Gilda Neves da Silva Bittencourt (1999). La profundización teórica retoma la historia de la Filología y Crítica Textual a partir de Segismundo Spina (1977), Alberto Blecua (1983) y César Nardelli Cambraia (2005). El análisis de Crítica Genética tiene como referencia teórica Louis Hay (2007), Pierre-Marc de Biasi (2006), Cecília Almeida Salles (2008), Cláudia Amigo Pino y Roberto Zular (2007). Los dactiloscritos del cuento han sido transcritos y fijados en una edición crítica y genética basándose en los estudios de Rosa Borges dos Santos (2018), en lo que se refiere a los tipos de edición del manuscrito moderno, y de Alicia Duhá Lose (2004) y Patrício Nunes Barreiros (2013) para la definición de los criterios adoptados. Además de profundizar la fortuna crítica del escritor, el estudio pone de relieve los dactiloscritos dejados por Josué Guimarães, relacionando el texto y su discurso a los acontecimientos históricos y sociales del período de su creación, buscando también reflejar sobre los motivos por los cuales el cuento no ha sido publicado en libro.

Palabras clave: Josué Guimarães, cuento, proceso creativo, edición, dactiloscritos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Variações de estemas de três testemunhos.	25
Figura 2 - Transmissão horizontal	26
Figura 3 - Modelo de apresentação do texto crítico	28
Figura 4 - Página 01 do conto “Sargento Marinalva de Jesus”	56
Figura 5 - Recado para Mario Prata.....	56
Figura 6 - Edições especiais de literatura e humor da revista Status.....	57
Figura 7 - Revista Status Literatura 1980.....	58
Figura 8 - Prováveis títulos para o conto	59
Figura 9 - Primeira página de “A dramática história de uma dama”	64
Figura 10 - Rasuras de substituição na página 3	65
Figura 11 - <i>Fac-símile</i> página 01	71
Figura 12 - <i>Fac-símile</i> página 02.....	73
Figura 13 - <i>Fac-símile</i> página 03.....	75
Figura 14 - <i>Fac-símile</i> página 04.....	77
Figura 15 - <i>Fac-símile</i> página 05.....	79
Figura 16 - <i>Fac-símile</i> página 06.....	81
Figura 17 - <i>Fac-símile</i> página 07.....	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: O FAZER DA LITERATURA	10
2 DA FILOGIA À CRÍTICA GENÉTICA: MANUSCRITOS EM QUESTÃO.....	17
2.1 EM BUSCA DO TEXTO PERDIDO.....	17
2.2 GENUÍNO E RESTAURADO.....	21
2.2.1 “Errores al escribir”: testemunhos, estemas e variantes	21
2.2.2 Dotados de vida: autor, obra e texto	28
2.3 A GÊNESE.....	30
2.3.1 Manuscritos, dossiês e prototextos: mesmas palavras às muitas escritas	34
2.3.2 Descontinuidades, rascunho, fólhos e rasuras: outras palavras às muitas (re)escritas	36
3 A HISTÓRIA E O CONTO DO CONTADOR DE HISTÓRIAS	40
3.1 NA HISTÓRIA, O POLÍTICO E O JORNALISTA	40
3.2 NA LITERATURA, O ESCRITOR E O FORMADOR DE LEITORES.....	43
3.3 NO CONTO, O CONTADOR DE HISTÓRIAS	50
4 O JOGO DE DAMAS	55
4.1 FORA DO LIVRO: A DAMA SEM “STATUS”	55
4.2 A HISTÓRIA DA DAMA.....	60
4.3 O DISCURSO DAS DESCONTINUIDADES	62
5 EDIÇÃO DE “A DRAMÁTICA HISTÓRIA DE UMA DAMA”	67
5.1 CRITÉRIOS UTILIZADOS NA EDIÇÃO.....	69
5.2 <i>FAC-SÍMILES</i> E TRANSCRIÇÃO DIPLOMÁTICA	70
5.3 EDIÇÃO PRINCEPS	85
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO: O FAZER DA LITERATURA

Fazer um poema é um poema.

Valéry

Os estudos literários, nos deslocamentos de interesses, temáticas e metodologias, sobretudo desde os fins do século XIX, dispensaram a ajuda de uma importante aliada, em um quadro de distanciamento que fizeram procedimentos que completavam aquilo que os tornou, segundo Louis Hay (2007, p.53) “irmãos inimigos”. Apartaram-se de vez, Crítica Literária, tornada hermenêutica até as profundas medulas, associadas a um objeto pronto, consumado, o texto, e a Crítica Textual, essa relegada aos procedimentos antigos da Filologia, dispensável em um mundo no qual os textos modernos não necessitavam seus conhecimentos. Se ainda havia textos manuscritos, objetos de uma abordagem que pudesse ter tarefas semelhante ao estudo do manuscrito medieval, esses manuscritos, até quase o fim do século XX, eram mais relíquias ou evocação a uma pessoa importante da cultura de um determinado país ou de uma determinada língua.

Em um jogo que tinha um trinômio constante, produção/texto/leitura, a Crítica Literária elegia os dois últimos termos, o texto e leitura, como etapas legítimas do esquema geral da comunicação escrita: texto, como objeto, e leitura, como procedimento, sustentavam toda uma área de pesquisa. A produção não interessava.

Nessa indiferença dos estudos críticos quanto ao que poderiam contribuir as antigas noções da Filologia e as mais recentes, da Crítica Textual, coube uma devolutiva semelhante por parte dos estudos preteridos, em uma cisão na qual filólogos “suspeitam que os críticos desconhecem a realidade dos textos e dos fatos” tanto quanto os críticos “se desviam de uma Filologia sem horizontes teóricos” (HAY, 2007, p. 53). Nessa separação, muito se perdeu em termos mais profundos. Pois a peneira que ambos propõem deixa de fora um mundo a ser investigado e que apenas pode vir à luz de conclusões relevantes quando se reconciliam os “irmãos inimigos”. Dessa união, o manuscrito toma a dimensão de acesso a contextos históricos e sociais que se tornam visíveis na materialidade de um documento de processo. Da mesma forma, um sujeito que escreve, no que talvez não tenha sido levado adiante, na gênese de sua produção que permaneceu inédita, pode revelar algo que os textos publicados não poderiam dar à leitura. Essa é a uma das tarefas da Crítica Genética, que coloca o escritor como sujeito “isolado na mesa de trabalho, e não celebrado em uma seção de autógrafos” (RETTENMAIER, 2019).

Para Hay (2007, p. 61),

Se a história literária considera as obras os quadros de conjuntos mais vastos, como parte de um todo que forma a arte de seu tempo, a genética os descobre na singularidade de um trabalho individual. Esse trabalho mantém com uma cultura coletiva relações ao mesmo tempo de troca e de conflito.

O grande apreço pela literatura de Josué Guimarães e a curiosidade em relação aos acontecimentos históricos que pairam em suas obras, elencado a um trabalho de acervista no Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG/UPF) desde o ano de 2012, e ao desejo de aprofundar a fortuna crítica do escritor, são o que motivaram a realização deste trabalho. Em meio a um dos períodos mais repressivos que o nosso país já passou, Josué Guimarães não foi somente um jornalista, ou um escritor, foi um grande contador de história, da nossa História.

Recontar essa grande História, contudo, tem seu preço, no ônus de um árduo trabalho em processo, em idas e vindas, hesitações, retomadas, rasuras, desistências, reescritas. A partir disso, surgiu a necessidade de pesquisar sobre processo criativo de Josué Guimarães em seus projetos de escrita literária, estudando como o esse processo de criação dialoga com a história social em determinados contextos históricos e com a sua história individual, ambas cercadas de múltiplas interferências, indo desde as coerções advindas dos processos políticos até a autocensura derivada dos embates ideológicos.

A partir dos estudos feitos nos manuscritos de Josué Guimarães, foram localizados textos que não se faziam presentes em nenhum livro publicado pelo autor ou coletâneas de sua autoria, o que gerou o questionamento sobre o ineditismo desses achados. Estudar esses documentos, que estão fora de um livro do autor, buscar compreender o que levou a não publicação, bem como seguir o seu processo criativo fazem parte da motivação crítica da pesquisa.

A preocupação teórica vem acompanhada do apreço pelos estudos dos manuscritos e datiloscritos. Aprofundar os conhecimentos de análise de documentos tão importantes para a literatura e a História é um ponto fundamental para a compreensão de seu tempo e dos elementos presentes no texto. Compreender um texto envolve a compreensão de uma época, uma sociedade, uma cultura que pode estar longe, e ao mesmo tempo muito perto da atualidade. Josué Guimarães buscou transportar para o papel um depoimento de tudo aquilo em que estava inserido.

Com mais de vinte obras publicadas, entre romances, contos, novelas, literatura infantil e juvenil, e incontáveis publicações na imprensa, Josué Guimarães apresenta-se

como um dos grandes escritores gaúchos no cenário literário brasileiro. Jornalista desde muito jovem, e até os últimos dias de sua vida, Josué Guimarães manteve-se sempre atento aos problemas sociais e políticos do Brasil e do mundo, isso fez com que ele se tornasse o primeiro jornalista brasileiro a ingressar na China Continental e na União Soviética como correspondente especial. Na política foi chefe de gabinete de João Goulart, na Secretaria de Justiça do Rio Grande, e o vereador mais votado em Porto Alegre pela bancada do PTB, sendo eleito vice-presidente da Câmara. Sua carreira literária deu-se início após seguir o conselho de sua esposa Nydia Guimarães e inscrever-se no II Concurso de Contos do Estado do Paraná, no qual consagrou-se vencedor. Apesar de ser mais conhecido pelos seus romances e novelas, os contos Josué Guimarães são de grande importância para a literatura nacional, pois refletem um tempo e uma sociedade que foi marcada pela repressão e os embates políticos. O escritor também teve um papel muito importante na formação de leitores no Rio Grande do Sul, sendo o grande colaborador para a criação das Jornadas Literárias de Passo Fundo, projeto idealizado pela Professora Tania Rösing no início dos anos 80. Atualmente, seus manuscritos, dentre outros itens relativos à sua memória, encontram-se à disposição no Acervo Literário Josué Guimarães aos cuidados da Universidade de Passo Fundo.

O ALJOG/UPF faz parte do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, desde o ano de 2007. Nele podem ser encontrados mais de oito mil itens do escritor como os manuscritos originais de suas obras, esboços e notas, publicações na imprensa, parte da sua biblioteca, fotos, objetos pessoais, cartas e outros documentos de grande importância para o estudo de sua obra. O ALJOG/UPF realiza a preservação da memória do autor e trabalha com a higienização, catalogação e digitalização de todos os itens presentes no acervo, além pesquisar sobre o processo criativo do autor através dos seus manuscritos. As pesquisas em acervo literário são de extrema importância para a preservação e a ressignificação da memória, a cada descoberta ou reinterpretação dos materiais resguardados no espólio do autor. É por isso, que tais documentos, dentre outras pesquisas, submetem-se aos estudos dos manuscritos.

A Filologia busca encontrar a genuinidade dos textos literários a partir de sua reconstrução, quando um texto é reconstituído, pode nos remeter a outras cópias e versões. É a partir da Crítica Textual que podemos interpretar os textos contidos neles, estudando as suas variantes e testemunhos, para elaborar a sua árvore genealógica e definir a filiação de cada texto e tentar chegar ao que pode ser considerado o original ou o texto ideal. Com esses estudos, analisando as marcas que estão nos documentos, pode-

se reconhecer toda uma sociedade e sua historicidade. Para que esses textos sejam divulgados e seus conhecimentos seguirem fazendo parte da atualidade, é realizada publicação desses documentos, e para isso, recorreremos as edições críticas que buscam fixar o texto analisando todas as suas variantes e versões de modo que um texto ideal seja publicado.

Buscando compreender o processo de criação artística, a Crítica Genética estuda os eventuais e mesmo hipotéticos caminhos percorridos pelo autor para chegar à finalização e à publicação da obra. O seu objeto de estudo não é um texto ou material, é o caminho que o pesquisador constrói a partir dos manuscritos que o escritor deixou. O processo criativo de um autor se orienta por ações que vão desde a leitura de outras obras a criação de esboços, esquemas e rascunhos, até a concretização final das suas ideias. A escrita ficcional pode ampliar-se ao estudo de versões, mesmo daquelas que não fazem parte do texto definitivo e que podem estar em um mesmo documento através de suas camadas como as rasuras, descontinuidades, e a outros códigos, na elaboração que ora podem ser elementos no projeto ficcional, ora podem estender-se nos limites do texto literário.

Nesse sentido, a pesquisa passa a analisar o processo criativo de Josué Guimarães a partir dos seus manuscritos, orientada pela construção de uma edição crítica do texto de inédito em livro. Durante o trabalho de catalogação no ALJOG/UPF, foram localizados dez datiloscritos de Josué Guimarães que se apresentavam como possíveis prototextos do que seriam contos em produção. O fato de tais documentos não possuírem datação e do autor ter publicado em várias revistas e periódicos durante sua carreira, nas eventuais possibilidades de sua profissão de jornalista, nos impede de definirmos esses documentos como textos totalmente inéditos. Porém, os textos presentes nesses manuscritos não estão publicados em suas obras em livro ou nas coletâneas em que o escritor participou. Assim, surgiu o interesse de editar e publicar esses textos, buscando apresentar ao leitor os manuscritos e datiloscritos em sua versão fac-símile, uma reprodução diplomática e um texto ideal a partir de suas versões. Para esta pesquisa, selecionamos o conto “A dramática história de uma dama”. O texto foi escolhido por ser o que, dentre todos os dez encontrados, apresenta mais interferências do autor como marcas autógrafas, rasuras, deslocamentos e outros elementos referentes a gênese do texto, proporcionando um estudo mais aprofundado de seu processo criativo.

Com o estudo, temos como objetivo geral fazer a edição crítica e genética do conto selecionado. Para ser editado e fixado, colocando à disposição as variantes dos

manuscritos e traçando a sua história, trabalharemos com as teorias e métodos da edição crítica. Para investigar o processo criativo de Josué Guimarães, a partir da gênese dos manuscritos, traremos à tona os estudos de Crítica Genética. Deste modo, são apresentados os seguintes objetivos específicos: a) refletir sobre a importância da Crítica textual e da Crítica Genética nos estudos literários a partir das experiências no ALJOG/UPF; b) interpretar os datiloscritos à luz dos pressupostos críticos e genéticos; c) discutir e contextualizar a produção literária de Josué Guimarães em específico as narrativas curtas; d) estabelecer criticamente em uma abordagem interpretativa ao conto “A dramática história de uma dama”. O corpus desta pesquisa conta com um recado do autor referindo-se ao texto em questão, os datiloscritos completos do referido conto “A dramática história de uma dama”, as diferentes versões presentes nos próprios documentos de pesquisa, o que se indica por marcações autógrafas resultante das diferentes leituras, em momentos distintos, como o exercício de distintas etapas de criação materializadas em camadas textuais sobrepostas. A partir disso, a pesquisa se apresenta em quatro capítulos numerados de 2 a 5, sendo numerados também a introdução e a conclusão.

O primeiro capítulo apresenta a o estudos com manuscritos a partir da Filologia e da Crítica Textual, buscando apresentar sua origem e os seus principais objetivos, focando no método de edição crítica. Para isso, traremos estudos de Segismundo Spina (1977) em *Introdução à Edótica*, Alberto Blecua (1983) *Manual de crítica textual e Introdução à crítica textual* de César Nardelli Cambraia (2005). Ainda trataremos sobre a origem dos estudos genéticos, as terminologias usadas, e os métodos para trabalharmos com o processo criativo a partir dos manuscritos, o que terá como principais bases teóricas os livros: *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*, de Louis Hay (2007); *A crítica genética*, de Pierre-Marc de Biasi (2006); *Crítica Genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*, de Cecília Almeida Salles (2008); *Escrever sobre Escrever: uma introdução à crítica genética* de Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular (2007).

No segundo capítulo será apresentada a trajetória de Josué Guimarães, partindo de sua infância em Rosário do Sul, seu trabalho como jornalista, o envolvimento com a política, as repressões do período da ditadura cívico-militar, até ele se tornar escritor literário e formador de leitores. Focaremos aqui em sua a narrativa curta, e em como seus contos são de extrema importância para o cenário literário e gaúcho. Para trajetória do autor, serão usados como base os estudos organizados por Maria Luíza Ritzel Remédios

(1997), no livro *Josué Guimarães o autor e sua ficção*, o documentário *A jornada de Josué* dirigido por Deisi Fanfa, com roteiro de Miguel Rettenmaier (2011), e o livro *República. Da revolução de 1930 à ditadura militar (1930-1985)*, organizado por Nelson Boeira e Tau Golin (2007). A narrativa curta de Josué Guimarães terá como base o livro *O conto sul-rio-grandense; tradição e modernidade* de Gilda neves da Silva Bittencourt (1999).

No terceiro capítulo será apresentado o conto “A dramática história de uma dama”, um recado de Josué Guimarães que faz referência ao conto, abordando suas intenções de publicá-lo em revista. “A dramática história de uma dama” narra a o relato das lembranças de H.C.L. no seu leito de morte e de como ela descobriu o inusitado jogo de damas a partir das repressões impostas pelo seu pai à sua mãe. Desde então, a jovem passa toda a vida praticando o jogo damas e inventando novas formas de jogá-lo. O conto será observado a partir as diferentes camadas que proporcionam outras versões da narrativa, e dos os elementos de sentidos presentes no texto e nas suas descontinuidades, ampliando os estudos com a interpretação da narrativa e das marcas feitas pelo autor. Através do estudo do texto, bem como a análise do recado escrito pelo autor que cita o conto, buscaremos compreender os motivos pelo qual a sua publicação não ocorreu.

O quarto capítulo traz a edição dos datiloscritos de “A dramática história de uma dama” levando em consideração a evolução dos estudos filológicos a partir do século XXI, resultante das inovações tecnológicas. Para a edição serão utilizados os estudos de Rosa Borges dos Santos (2018) no que se refere aos tipos de edição do manuscrito moderno e Alícia Duhá Lose (2004) e Patrício Nunes Barreiros (2013) como base para seleção de critérios e símbolos utilizados. Desta forma, o textos serão estabelecidos em uma edição crítica e genética apresentando os documentos completos em formato fac-símile, uma transcrição diplomática e uma edição princeps do texto.

Estabelecer um texto criticamente, analisando a gênese do manuscrito nos proporciona uma nova abordagem dos fatos literários a partir de um objeto que é portador de movimento:

O movimento da gênese vem assim derrubar as barreiras antigas, e prometer, talvez, novas relações entre crítica textual e crítica literária, mas também entre críticos e escritores. Essa mudança exerce ao mesmo tempo efeitos imprevistos sobre nossa abordagem dos fatos literários. O surgimento no campo da crítica de um objeto novo, o manuscrito, uma escritura contra a corrente do escrito, mostrou que era preciso debater conceitos que a regeram até aqui. (HAY, 2007 p.72).

A ideia da organização de uma edição crítica e genética é deixar de lado a rixa dos “irmãos inimigos” e relacionar os estudos de Crítica Literária e Crítica Textual de modo que os documentos que se encontram resguardados no ALJOG/UPF possam nos revelar tudo o que o estudo for capaz de proporcionar a ponto de identificarmos não só elementos do processo criativo do autor, mas reconhecer a sociedade e os fatos históricos em que o autor estava inserido. Assim, poderemos disponibilizá-la para que outros leitores e pesquisadores tenham acesso aos manuscritos, ao conto e à história de vida do escritor, a fim de fundamentar seus trabalhos e alimentar sua busca por conhecimento. Deste modo, espera-se ampliar a fortuna crítica de Josué Guimarães, apresentando um texto que está inédito em livro, além de revelar a importância do trabalho com manuscritos, no sentido de analisar o seu processo criativo a partir das diferentes versões, buscando entender seus elementos e o que podem ter levado à não publicação do texto apresentado.

2 DA FILOLOGIA À CRÍTICA GENÉTICA: MANUSCRITOS EM QUESTÃO

Os datiloscritos que compõem o *corpus* desta pesquisa são documentos de grande significação para os estudos literários, pois revelam diferentes versões do conto e marcas importantes deixadas pelo escritor em relação à sua criação literária. Esse conto foi transcrito e organizado para ser fixado e editado de forma crítica e genética. O presente capítulo apresenta as bases teóricas para esses tipos de edições, trazendo o surgimento histórico do estudo dos manuscritos e seus métodos de análise. Com os estudos de Segismundo Spina, Alberto Blecua e César Nardelli Cambraia trataremos sobre a Filologia, Crítica Textual, Edótica e sobre os caminhos que nos levam a edição crítica. Com base nos estudos de Louis Hay, Pierre-Marc de Biasi, Cecília Almeida Salles, Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, trataremos sobre Crítica Genética. Deste modo, será possível pensar sobre os tipos de edições e a importância do estudo dos manuscritos.

2.1 EM BUSCA DO TEXTO PERDIDO

O estudo dos textos existe desde muito antes do surgimento da Crítica Literária. A Filologia é uma ciência que seus objetivos consistem em elaborar a própria interpretação dos textos clássicos, principalmente naqueles que estão carregados de alterações feitas pelos escribas. É importante lembrar, que antes do surgimento da prensa, todos os tipos de documentos eram copiados manualmente e, devido a isso, poderiam sofrer interferências por meio dos copistas. Deste modo, a Filologia se ocupa com a busca pelo texto original: através da análise de vários textos tenta-se chegar o mais próximo do arquétipo, superando os erros dos homens que copiavam, dos que faziam e até mesmo desenhavam manuscritos.

Existem outras ciências como a Epigrafia, que se ocupa com a leitura e interpretação das inscrições antigas em monumentos de materiais duráveis como pedras, madeira e metal, e como a Paleografia que parte do estudo de escritas antigas em materiais perecíveis como papel, pergaminhos, papiros e cerâmica. Porém, códices e manuscritos são analisados por outras áreas do conhecimento podendo ser classificados, inicialmente, em dois grupos: *documentos particulares* (testamentos, doações, contratos, procurações, etc.) e *documentos públicos* (licenças, patentes, cartas concelhias, forais, etc.), esses documentos são objetos de estudo da Diplomática, que faz uma crítica formal visando

determinar o grau de autenticidade desses documentos. Já os documentos literários, por sua vez, e os de maior interesse para essa pesquisa, são objetos de estudo da Edótica, fruto da atividade filológica. Contudo, se esses documentos envolverem problemas de legitimidade se faz necessário recorrermos aos estudos diplomáticos para distinguir a genuinidade e autenticidade do texto, segundo Spina (1977, p.22) “O estabelecimento da genuinidade de um texto é tarefa da Filologia; mas a determinação de sua autenticidade (verdadeiro ou falso) compete propriamente à Diplomática, da qual se serve a Filologia como uma de suas disciplinas auxiliares”.

A Edótica, surgiu logo após a Filologia, e representa o ponto de chegada do trabalho filológico. Quando a Grécia começou a se debruçar no passado, em busca de uma recriação do seu período de esplendor dos séculos V e IV, ela não só começou a repensar o passado, como também exportou as suas formas de criação para o Mediterrâneo Ocidental e Ásia Menor:

Neste período, também denominado *alexandrino*, que se estende aproximadamente do ano 322 a 146 a.C., eruditos de toda procedência se sucederam como bibliotecários da famosa biblioteca de Alexandria, que, com seus 490 mil volumes e os 43 mil colocados, por falta de espaço no museu Serapeum contíguo à Biblioteca, se tornou o maior centro de cultura helênica da Antiguidade. (SPINA 1977, p.60).

Com a ordenação e catalogação dos textos antigos, começaram a surgir dúvidas sobre a autenticidade, à vida dos autores, e a preparação dessas obras para o público e escolas. Foi através da restauração dos textos literários antigos, de difícil compreensão para as gerações da época, “sobretudo os poemas épicos de Homero – recuados cinco séculos e conhecidos através de versões discrepantes, lacunosas, desfiguradas por erros e interpolações” (SPINA 1977, p.61), que nasceu a ciência filológica. A educação grega começou a passar por um processo evolutivo na fase helenística em que a cultura física cedia lugar para uma formação marcadamente literária e com um ensino de caráter institucional. Com a disseminação das escolas, a educação grega começa a se preocupar com a preparação de textos legíveis, apurá-los e publicá-los:

É a fase Edótica da Filologia; e os procedimentos textuais já vinham sido postos em prática pelos próprios escoliastas de Alexandria, que procuravam recensear toda a tradição manuscrita, ordená-la e cotejar os testemunhos, anotando à margem desse material as dúvidas, as obscuridades e os erros textuais. (SPINA 1977, p.61)

Nas edições críticas dos manuscritos medievais os filólogos identificaram sinais

críticos que indicavam observações, repetições de versos, inversões e vários outros sinais elementares, mas essas marcas não tinham a mesma significação em todos os escoliastas. De Alexandria até o Renascimento houve poucas mudanças nos estudos filológicos. A Crítica Textual moderna surge em meados do século XIX com métodos expostos por Karl Lachmann (1793 – 1851) em edições do *Novo Testamento* grego e *De rerum natura* de Lucrécio. Devido a isso, Lachmann é considerado criador da nova Crítica Textual. Anteriormente os métodos eram subjetivos, a edição consagrada era corrigida com um códice qualquer, na incerteza era escolhida a mais bela e elegante sem que essa escolha fosse explicada pelo editor. Karl Lachmann era contra esse método e instaurou um sistema de crítica objetiva, absolutamente científico, um método racionalista e mecânico. No século XX acontece uma retificação desses princípios, Giorgio Pasquali (1885 – 1952) publica, em 1934, *Storia de la tradizione e critica del testo*, com doze normas para a crítica textual. As normas de Pasquali não só ampliaram como retificaram os princípios lachmannianos.

A disparidade dos critérios de divisão das fases da Filologia é determinada pelo seu próprio desenvolvimento histórico. Até o século XVIII era praticado o *emendatio*, uma correção dos textos sem estabelecer uma análise com os textos próximos e suas filiações de uma forma mais abrangente. No século XIV a Filologia se dividiu em *recencio* e *emendatio*. O *recencio*, por sua vez, tinha como fim a construção de um *stemma*, que surgiu com o sistema racionalista e mecânico de Lachmann. No século XX se inclui duas novas fases entre o *recencio* e *emendatio*: a *examitatio*, análise das variantes, e a *selectio*, seleção da variante que corresponde ao texto arquétipo. Blecua (1990, p.33) define como duas as grandes fases do processo de edição crítica:

Parece evidente que en el proceso de la edición crítica existen dos grandes fases o partes bastantes diferenciadas: la primera es una fase que tiene como fin determinar la filiación o las relaciones que se dan entre los testimonios; la segunda es una fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores.

Os estudos filológicos não buscavam explicar toda a extensão do texto de forma inteligível ou elucidar diferentes elementos que pairavam sobre ele:

A Filologia concentra-se no texto, para explicá-lo, restituí-lo à sua genuinidade e prepará-lo para ser publicado. A *explicação do texto*, tornando-o inteligível em toda sua extensão e em todos os seus pormenores, apela, evidentemente para disciplinas auxiliares (a literatura, a métricas, a mitologia, a história, a gramática, a geografia, a arqueologia, etc.), a fim de elucidar todos os pontos obscuros do próprio texto. (SPINA, 1977, p.75).

Definem-se em três as funções básicas da atividade filológica. O caráter erudito, que busca a explicação do texto, visando sua publicação, sua restituição à forma original através da crítica textual e a sua valorização constituem uma *função substantiva*. As investigações literárias, com dedução de elementos que não estão no texto como determinação de autoria, biografia do autor e data, constituem a *função adjetiva*. A busca pela história da cultura, que reconstituiu a vida espiritual de um povo ou comunidade de uma época fazem parte da *função transcendente*. Cada uma dessas funções destaca-se em maior ou menor parte em determinadas formas de reprodução de um texto.

A edição de um texto consiste em reproduzi-lo. Spina (1977 p.77 - 79) nos apresenta quatro formas. 1) A **reprodução mecânica** se faz através de fotografias, fototipia e xerografia. Esse tipo de reprodução resulta no chamado *fac-símile* que reproduz com muita fidelidade o texto original, seu formato, ilustrações, cor e tamanho. As edições fac-similares só podem ser feitas por um número diminuto de pesquisadores, pois envolvem o contato e o manuseio de documentos muitas vezes sensíveis e de difícil acesso. Por isso que muitas vezes a reprodução diplomática do original tem mais utilidade. 2) A **reprodução diplomática** consiste em uma cópia perfeita do original na grafia, nas abreviações, nas ligações, sinais e lacunas, incluindo os erros e passagens estropiadas. Esse tipo de reprodução implica na interpretação do texto e nos seus aspectos paleográficos, e se faz recomendável que os fac-símiles do original acompanhem a edição. 3 **Transcrição diplomático-interpretativa** (ou *semidiplomática*) busca uma maior interpretação do original, apresentando uma tentativa de melhoramento do texto com divisão de palavras, desdobramento de abreviaturas e até mesmo com pontuação. Dentro desse contexto de interpretação é possível citar a *transcrição paleográfica* que dá conta de outras particularidades do texto e do material usado como correções, sobreposição de escrita, retoques, tipos de tinta e outras peculiaridades de textos antigos que foram sendo retocados por vários corretores, buscando refletir sobre o aspecto primitivo do documento. 4) **Texto crítico** é aquele que é estabelecido pelas normas da crítica textual, uma reprodução mais correta possível de um original buscando se aproximar de forma fiel e imaginável a última forma desejada pelo autor. Esse tipo de edição “exige do editor não só conhecimentos especializados de Crítica Textual ou Edótica, mas habilidade, muito estudo e certa dose de intuição crítica” (SPINA 1977, p.80). Spina (1977, p.80) ainda conclui as formas de reprodução da seguinte maneira:

“[...] para realizarmos uma edição foto-mecânica, é suficiente ter um bom fotógrafo ou técnico em serviços fotomecânicos; para a edição diplomática de

um texto manuscrito, basta conhecer a ciência da paleográfica; mas para chegar a uma edição crítica o editor precisa ser muito mais que um fotógrafo ou conhecedor de paleografia: precisa ser filólogo.

Buscando estabelecer o texto de forma mais fiel possível através das três funções básicas da Filologia, *substantiva*, *adjetiva*, *transcendente*, conhecendo cada um dos métodos de reprodução, buscamos depurar os textos o mais detalhadamente possível através de uma edição crítica.

2.2 GENUÍNO E RESTAURADO

A Crítica Textual se ocupa do estabelecimento ou fixação de textos, buscando chegar ao mais próximo possível da forma desejada pelo seu criador com base nos documentos textuais disponíveis. A edição crítica tem como objetivo principal a reprodução de um texto em sua genuinidade, facilitar sua leitura, valorizá-lo e torná-lo inteligível:

Restituir o texto à sua genuinidade significa aproximá-lo o mais possível da última vontade do seu autor; facilitar a sua leitura consiste em torna-lo legível através das normas da restauração, no caso do texto haver chegado até nós corrompido ou adulterado, por omissões ou rasuras, interpolações, correções intencionais, distrações involuntárias, erros tipográficos (se o texto é posterior a invenção da imprensa), enfim – defeitos e depurações de toda a ordem; **torna-lo inteligível** é interpretá-lo, pontuando racionalmente e elucidando as alusões de ordem geográfica, histórica, mitológica, isto é, com o auxílio das disciplinas subsidiárias da Filologia; a **valorização do texto** consiste em situar a sua importância no tempo e na carreira literária do seu autor. (SPINA, 1977, p. 80, grifo nosso)

Uma edição crítica caracteriza-se fundamentalmente pela comparação de dois ou mais testemunhos de um mesmo texto. Podemos distinguir duas etapas dentre os tipos de operações que envolvem esse tipo de edição: a) *fixação* ou *estabelecimento* do texto, que faz parte do domínio da Crítica Textual e b) *apresentação do texto*, que se encaixa dentro da Edótica.

2.2.1 “Errores al escribir”: testemunhos, estemas e variantes

Ao fixar ou estabelecer o texto devemos considerar, primeiramente, se este texto vem antes ou depois da invenção da imprensa, determinando se ele se trata de um texto medieval ou moderno. A quantidade de alterações e erros podem ser muito maiores em

textos medievais, que eram feitos manualmente e passavam por vários copistas, do que nos textos modernos que são encontrados em edições impressas, mesmo que as edições impressas não sejam, de determinados casos, de todo confiáveis, como imaginado pelo senso comum. Para chegarmos a apuração final, o texto passa por uma sequência de operações que se repartem em três fases: *recensio*, *estemática e emendatio*

A *recensio* (recensão) constitui a coleta de todo material relativo à obra através de fontes bibliográficas. O editor deve buscar o acesso aos testemunhos que fazem alusão ao texto e tê-los em vista durante todo o processo. O exame de fontes e dos testemunhos é de extrema importância, pois servirá para a constituição do texto, datação e historicidade. Esse texto pode chegar até o editor de duas formas, a partir da tradição direta ou da tradição indireta, trazendo à tona tudo aquilo que possa subsidiar na solução de dúvidas provenientes do estudo:

O conjunto das fontes de um texto constitui sua *tradição*, que se divide em direta e indireta. A *tradição direta* compreende todos os testemunhos de um dado texto, de forma geral composta basicamente de testemunhos manuscritos (tradição manuscrita) e impressos (tradição impressa). Já a *tradição indireta* compõe-se de todos aqueles testemunhos que não são propriamente registro literal de um dado texto, mas estão intimamente ligados a ele, tais como traduções, paráfrases, citações, etc. (CAMBRAIA, 2005 p. 134).

Após localizarmos e coletarmos todas as fontes possíveis, a edição crítica passa a uma subfase do *recensio* denominada *collatio* (colação), em que todos os testemunhos da tradição direta são confrontados para definirmos o texto que se toma por base. As cópias que são coincidentes são eliminadas do processo, o que se denomina *eliminatio codicum descriptum*. Com a comparação dos vários testemunhos de um texto a partir do exemplar de colação, podemos localizar o *locus criticus* (lugar crítico) que constitui o ponto do texto em que ocorrem as divergências. Segundo Blecua (1990, p.43-44):

La *collatio codicum* es la fase más ingrata y una de las más delicadas de todo el proceso editorial. Para ahorrar esfuerzos inútiles y desesperanzadores es aconsejable seguir desde el principio un mismo criterio previamente establecido, puesto que cualquier cambio que se opere – en la numeración de las líneas, por ejemplo – repercutirá en el aparato crítico, provocando no solo más trabajo al editor, sino también nuevas causas de error.

Escolher os testemunhos de colação é uma tarefa fundamental para o processo de edição, busca-se os textos mais completos e com melhores condições. O confronto entre os lugares críticos e a análise dos erros comuns entre eles estabelece o grau de independência e de proximidade de cada testemunho. Dentro dessa etapa, o editor pode

encontrar inúmeras variantes de qualidades desconhecidas, que envolvem o *erro* involuntário do copista e as *inovações* feitas por ele em determinadas ocasiões, decorrentes de variadas causas como estéticas, linguísticas, morais e religiosas.

Quando não se tem testemunho da tradição, nem o texto autógrafo ou a cópia que deriva diretamente dele (apógrafo), devemos reconhecer o manuscrito que mais se espelhe ao original perdido. A esse manuscrito damos o nome de *arquétipo*, e ele pode estar entre os manuscritos recenseados ou pode não estar presente e ser fruto de uma reconstituição, sendo considerado o texto ideal. Deste modo, “o arquétipo passa a ser considerado o ‘original das cópias subsistentes’” (SPINA 1977, p. 94). Podemos considerar então, que o arquétipo é fruto de uma reconstituição e está entre o original e os manuscritos existentes:

O arquétipo é, portanto, o manuscrito (existente ou reconstituído) que se interpõe (daí — *codex interpositus*) entre o original e os manuscritos existentes. Nem todos os mss. descendem diretamente do arquétipo; muitas vezes, entre o arquétipo e um grupo de mss. se interpõe um *subarquétipo*, que também pode ser existente ou fruto de reconstituição. Pelo exame dos lugares críticos, o editor pode dividir em várias famílias (ou em vários ramos) a tradição existente: cada família e estabelecida segundo os pontos críticos que apresentam em comum. (SPINA 1977, p.94).

É importante destacar aqui que podem ocorrer divergências terminológicas que são resultantes de causas históricas e das distintas funções do termo arquétipo no processo de edição durante a teoria e a prática. Blecua (1990, p.60) explica que “no existe una formalización nítida para cada una de las funciones que se presentan en la teoría y en la práctica de ambas fases críticas, los términos *original*, *arquétipo* y *subarquétipo* se han convertido en términos ambíguos, semilleros de discórdias críticas”. O termo original pode representar aquele texto que mais reflete vontade do autor e não corresponde a nenhum manuscrito concreto entre os testemunhos. Quando não se tem o manuscrito original autógrafo e nem todos os textos são idênticos, apresentando variantes entre si, pode ser reconstruído um texto que nunca existiu fisicamente, passando a ser considerado o original que pode ser identificado com as letras O, ω, e Ω.

Devido a multiplicidade semântica e formal que paira sobre os termos *original* e *arquétipo*, Blecua (1990, p.71) faz três sugestões para a organização dos manuscritos na fase do *recencio*:

1.º No utilizar nunca términos ambíguos como *original* o *arquétipo* sin aclarar la acepción en que se usa en ese momento.

2.º En la *teoría* de la *recensio* el término *original* no significa nada, y, por consiguiente, no debe utilizarse como función. *Arquétipo* es una abstracción de una función caracterizada por transmitir errores comunes a todos los descendientes, y *subarquétipo* la que los transmite a dos o más de los descendientes. Para estas nociones podrían utilizarse las letras griegas χ para el *arquétipo* α , β , γ , etc., para los *subarquétipos*.

3.º En la *práctica* de la *recensio* el término *original* hace referencia siempre a un códice o impreso conservado, O, o perdido, [O]. Aunque funcione como un arquétipo χ , es decir, que transmita errores comunes, se le denominará *original*. Con el término *arquétipo* se aludirá a un códice o impreso perdido, X, o conservado, A, B, C, etc., que transmita errores comunes a todos los testimonios. El *subarquétipo* será el códice o impreso perdido, α , β , γ , etc., o conservado A, B, C, etc., que transmita errores comunes a dos o más de los testimonios, pero no a todos.

Com classificação de arquétipo, subarquétipos, e outros testemunhos da tradição direta, bem como o estudo das variantes e a determinação dos lugares críticos, buscamos a filiação dos testemunhos e a determinação de suas origens. Para determinarmos a genealogia do texto, passamos para a fase da *estemática* (*stemma*) em que os testemunhos são dispostos em uma árvore genealógica, representados por letras referentes a sua natureza:

Na árvore genealógica (ou *estema*) os testemunhos vêm indicados por letras próprias, segundo a sua natureza: o *arquétipo* vem representado geralmente pelo ω (ômega); os *subarquétipos*, pelas letras minúsculas do alfabeto grego (α , β , γ , etc.); os manuscritos existentes, pelas letras maiúsculas do alfabeto latino (A, B, C, etc.), quando se trata de códices membranceos (isto é, de papiro ou de papel), e pelas minúsculas (*a*, *b*, *c*, etc.), se os códices são cartáceos (em pergaminho). Alguns editores, entretanto, modificam a norma. (SPINA, 1977 p. 95)

Spina padroniza e usa ω (ômega minúsculo) para identificar o arquétipo, já Bleca faz algumas distinções mais aprofundadas quanto ao termo usando X, O, [O], para identificá-lo no *recensio*. Sobre a terminologia usada nos estemas desta pesquisa, explicaremos mais adiante durante o processo de edição.

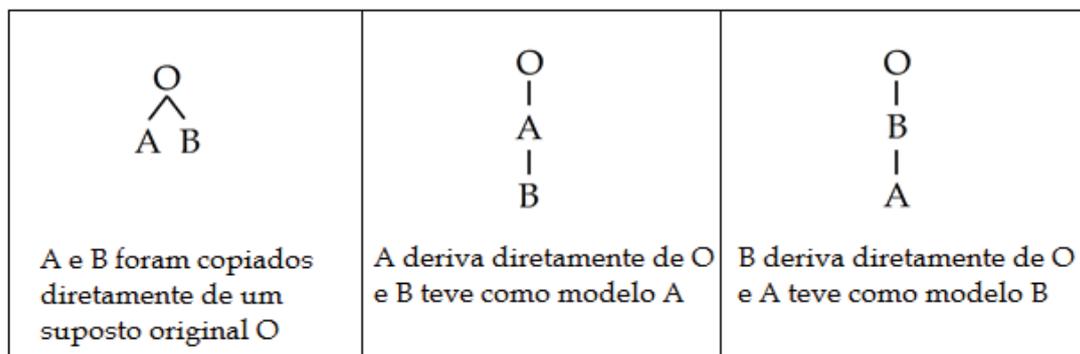
Ao criarmos a árvore genealógica dos manuscritos, devemos estar informados sobre toda a natureza dos testemunhos observando a natureza dos desvios do original ou do exemplar de cópia. Dentre esses desvios precisamos distinguir as *inovações*, as *variantes*, *lições adíforas*, e os *erros*.

Por *erro* entende-se todo e qualquer desvio do texto original, isto é, qualquer lição que o autor do texto não pretendeu escrever, seja ela formal ou ideológica. Desde que esse desvio não comprometa a correção formal do texto, estamos diante de uma *inovação* ou lição característica. *Variantes* são as versões diferentes de uma palavra ou pequeno número palavras ocorrentes em manuscritos diversos da mesma obra. *Lição* ou *leitura* é a variante escolhida pelo editor do texto; a variante pertence ao texto, enquanto a lição é a variante

preferida ou adotada pelo estudioso. Por lições adíforas entendem-se aquelas variantes que não afetam a correção formal do texto e cuja escolha é difícil, quer socorrendo-se do estema, quer baseando-se nos critérios internos do “usus scribendi” ou da “lectio difficilior”. (SPINA, 1977, p.98)

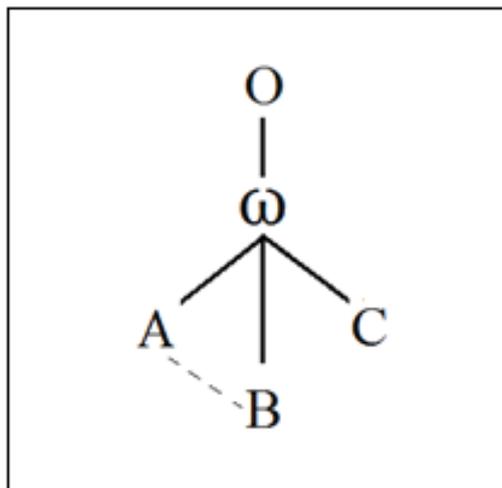
Os erros ainda podem ser divididos em *erros conjuntivos* que apresentam erros comuns entre os testemunhos que são dependentes um do outro, e *erros separativos* são aqueles que permitem uma independência de cada manuscrito dentro do estema. Após distinguirmos todos os desvios, montamos o estema que pode der inúmeras variações, uma árvore genealógica de três testemunhos pode ter como exemplo as seguintes representações:

Figura 1 - Variações de estemas de três testemunhos.



Fonte - Elaborado pelo autor.

A quantidade de testemunhos aumenta o grau de complexidade a operação de relacionar os documentos. Quando o testemunho deriva de apenas um modelo, temos uma *transmissão vertical* (figura 1), representando a filiação do manuscrito por uma linha contínua. Por outro lado, quando o testemunho apresenta características de mais de um modelo, apresentando uma *contaminação*, temos uma *transmissão horizontal*, que é representada pela linha pontilhada (figura 2).

Figura 2 - Transmissão horizontal

Fonte - Elaborado pelo autor.

No segundo estema apresentado, os testemunhos A, B e C derivam diretamente do arquétipo ω , que por sua vez, deriva diretamente de um original existente O. O testemunho B tem como principal modelo o ω , mas apresenta erros conjuntivos de A provenientes de consultas durante a sua criação.

Através da estemática é possível estabelecer uma possível ordem das redações, e cabe ao editor, através de seus estudos a definição do texto original e arquétipo. Uma edição crítica não deve generalizar todas as regras, pois cada texto exige uma solução distinta que deve ser apresentada após um exaustivo trabalho de análise dos textos e das suas variantes. Em algumas edições podemos optar pela publicação integral de cada uma das redações, isso ocorre quando existem mudanças profundas e grandes variações entre elas. Quando editamos apenas um dos textos, e escolhemos para compô-lo as variantes consideradas genuínas, devemos registrar as demais variantes no *aparato crítico* para que o leitor saiba quais eram as opções e qual foi a escolhida pelo editor:

Por mais rigoroso que seja o método de se realizar uma edição crítica, não se pode pensar que tal atividade produza resultados irrefutáveis: são, no melhor dos casos, aproximativos; rigorosos, mas ainda assim aproximativos. Justamente por isso, mesmo depois de se ter, por diversos mecanismos, escolhido uma variante por se considerar que é a forma genuína mais provável, registram-se ainda assim as outras no chamado *aparato crítico*. (CAMBRAIA, 2005 p. 147).

A terceira fase da edição crítica é constituída pelo *emendátio*, que consiste, por

parte do editor, na correção dos erros presentes nos manuscritos como passagens mal escritas, interpolações, fenômenos gramaticais e estilísticos que se diferem do que conhecemos por linguagem ou se diferem da expressão do autor, entre outros que surgem no ato da cópia feita pelos escribas.

Para depurar um texto o mais detalhadamente possível, buscando entender todos os elementos estranhos ao autor, precisamos atender todos os erros que pairam sobre o texto, conforme Blecua (1990, p.19):

Es un hecho evidente que todos cometemos errores al escribir. El número de ellos varía, claro está, según sean las condiciones materiales o psicológicas que quien lleva a cabo la operación de escribir. Un modelo dispuesto con poca calidad, una mala iluminación del lugar, la fatiga o la preocupación provocarán en lo copista mayor número de errores que otro que realice su copia.

Blecua (1990, p.20) ainda exemplifica alguns tipos de erros cometidos pelos copistas de manuscritos medievais, mas esses erros citados pelo autor, servem também para exemplificar erros encontrados em manuscritos de autores da modernidade. São quatro tipos de erros: **a) adição; b) omissão; c) alteração de ordem e d) substituição**. Também cabe ressaltar outros tipos de erros não são causados pelo copista ou pelo autor como frases e passagens perdidas, a humidade, o fogo, a poeira e até mesmo o processo de encadernação do livro, e outros decorrentes da má conservação dos documentos. Nas variantes específicas do autor, dentro do seu processo de criação, o texto pode ser mudado inúmeras vezes, com correções, rasuras, deslocamentos, e outros elementos que fazem parte do processo de criação como um todo:

Son correcciones que se llevan al cabo sincronicamente o en un lapso temporal. Todas ellas forman parte del proceso creador y, por consiguiente, deben analizarse como una unidad, aunque las correcciones puedan superponerse en varios estratos de redacción que conviene reconstruir (BLECUA, 1990, p.117)

A correção pode se dar de duas formas: a) *emendatio ope codicum*, leva em conta o estema e os testemunhos coletados para poder ser feita a análise das variantes e definir as correções necessárias no manuscrito; b) *emendatio ope conjecturae*, ocorre quando os critérios da reconstituição mecânica são insuficientes para determinação das lições verdadeiras do arquétipo ou original e o editor usa da sua *intuição crítica* e dos seus conhecimentos sobre a cultura da época, obra e autor, para penetrar nas razões do erro e recriar passagens que ficaram danificadas.

O termo *emendatio* que é utilizado tradicionalmente para definir a fase de

correção, ganha outro sentido em uma abordagem moderna, Blecua (1990, p.123) explica que esse termo somente poderia ser utilizado nos casos em que os erros são corrigidos sem ajuda de testemunhos, sendo um *emendatio ope conjecturae* (*emendatio ope ingenii ou divinatio*), e que o *emendatio ope codicum* passaria a ser a seleção (*selectio*) da constituição do texto original.

Após realizarmos etapas de fixação do texto crítico, passamos para a fase que, estabelecida pela Edótica, consiste em apresentar o texto para o público. A superação da fase de comparação da diversidade de testemunhos, da elaboração de árvores de descendências que observaram as variantes se antecipa à etapa em que o texto deve se apresentar. É a tentativa do crítico de remediar, finalmente, “un modelo dispuesto con poca calidad, una mala iluminación del lugar, la fatiga o la preocupación”.

2.2.2 Dotados de vida: autor, obra e texto

As normas de apresentação não apresentam uniformidade nas edições, tanto os editores quando as instituições encarregadas da publicação de textos críticos possuem normas de apresentação que podem ser diferenciadas.

Figura 3 - Modelo de apresentação do texto crítico

Sumário
Apresentação
I. Introdução
I.1 Autor
I.2 Obra
I.3 Tradição da obra
I.3.1 Percurso histórico
I.3.2 Testemunhos
I.3.3 Estema
I.3.4 Fortuna editorial
II. Texto
II.1 Sigla dos testemunhos
II.1.1 Normas de edição
II.1.2 Texto e aparato crítico
III Glossário
IV Referências bibliográficas

Fonte - Elaborado pelo autor baseado em Cambraia, (2005, p. 162)

No *sumário*, como já é de conhecimento geral, temos a lista com o título de cada uma das partes de que se compõe a edição de um texto crítico, indicando o número da página inicial de cada uma. A *apresentação* encarrega-se de fornecer objetivamente os dados principais da obra como o autor, datação ou a provável data do texto e de seus testemunhos, a justificativa do trabalho e sua importância, dentre outros elementos que farão a recepção inicial do leitor. Na *introdução* contextualiza-se o autor sócio-historicamente apresentando sua biografia e dados bibliográficos, também apresenta-se a obra em questão e a sua tradição, levando em conta o percurso histórico, testemunhos, estema e fortuna editorial. Na seção do *texto* são apresentadas as siglas dos testemunhos, as normas de edição e o texto crítico junto com o seu aparato. O *glossário*, apresenta o significado dos vocábulos pouco comuns e que poderiam dificultar a compreensão do leitor. E as *referências bibliográficas* devem listar todas as obras que foram citadas ao longo da edição, bem como a bibliografia consultada para pesquisa de algum tema.

Estudar os manuscritos e suas versões, buscando compreender suas origens, e até mesmo encontrar o texto original, trazem à tona elementos de grande importância para os estudos literários. Uma edição crítica, não só apresenta a história do autor e sua obra como também parte da história do texto. Com o surgimento da imprensa e o desaparecimento dos copistas, se fez a necessidade de buscar o texto original e a Filologia começou a se ocupar de outros materiais como documentos de trabalhos e outros manuscritos do escritor. Assim, o filólogo passou a decifrar uma obra, estudá-la e ordená-la cronologicamente através de suas variantes manuscritas para apresentar ao leitor o caminho percorrido até o texto original. Os textos levados em conta eram apenas aqueles que, de uma forma ou outra, nos levavam ao texto final publicado e suas versões. Mas, a diversidade do manuscrito vai muito além do percurso realizado do texto até determinada obra, e o termo manuscrito começou a abranger outros tipos de documentos do autor e passou a ser observado com novos olhares:

O manuscrito é de uma extraordinária diversidade, e pertence a todas as etapas e a todos os estados do trabalho, dossiês, cadernos, esboços, planos, rascunhos. Mas, desde que o pensamento ou a imaginação os tocaram, todos, do documento inerte - dicionário, relatório - até a página inspirada, encontram-se dotados de vida e convocados a desempenhar seu papel num projeto de escritura. (HAY, 2007, p.17).

A escritura presente no manuscrito passou a ser vista como suporte de uma vida que antes passava despercebida pelos olhos dos filólogos. O trabalho do escritor deixou de ser visto como dádiva de alguém que se senta no seu local mágico de trabalho e,

através de um dom superior, transporta para o papel as suas revelações divinas. Ao serem analisados, os demais documentos referentes a uma obra e a escritura presente neles, foi possível reconhecer através da criatura seu criador, suas intenções, seus métodos de trabalho, partes que foram deixadas de lado, momentos de bloqueio, e até mesmo as dúvidas em relação à obra.

Antes do surgimento da imprensa no século XV, cada escrito era conhecido através das cópias autógrafas feitas pelos escribas, e essas cópias apresentavam variantes que indicavam o caminho na busca pelo texto original. Com a mecanização do processo e a reprodução em massa dos textos o manuscrito ganhou outro valor, segundo Biasi (2010, p.16), “[...] escrito “pela mão do autor”, ele se torna rastro de uma criação individual, testemunha material e assinatura de um pensamento que está na origem do texto impresso”. Esse rastro de criação individual começou a ser seguido pelos novos pesquisadores e uma nova corrente de estudos que surgiu no final do século XX, passando a ser denominada de Crítica Genética.

2.3 A GÊNESE

A Crítica Genética estuda tudo aquilo que envolve a gênese de uma obra, segue o caminho oposto ao do escritor, do que está escrito para a escritura, da obra para sua gênese. Todos os documentos de trabalho do autor devem ser levados em conta para que elementos do processo criativo sejam revelados, o crítico não analisa o que o escritor queria dizer, mas o que ele disse a partir da sua escritura:

Ninguém poderia reviver uma experiência que o autor primeiro viveu sozinho, depois ultrapassou e deixou atrás de si. O que o crítico observa são os índices visíveis de um trabalho; o que ele decifra não é o movimento de um espírito, mas o traço de um ato: não o que o escritor *queria dizer*, mas o que ele *disse*. A anotação exhibe a marca de um acontecimento que a escritura objetivou. (HAY, 2007, p.19-20).

Os estudos sobre a gênese do texto tiveram início ao longo do século XIX, quando, tanto na França quanto na Alemanha, surgia a necessidade de cultuar seus escritores e preservar seus documentos. A primeira equipe de pesquisadores genéticos, era composta por germanistas que foram contratados para estudar os manuscritos do alemão Heinrich Heine. Tais pesquisadores eram linguistas e tinham conhecimento sobre a Filologia, e conforme Pino e Zular (2007, p.17) “ninguém era linguista em Paris naquela

época sem um forte vínculo com ideias estruturalistas.” Logo, os manuscritos passaram a ser vistos através do seu sentido, autenticidade, pureza, cronologia, entre outras características que reconstruíam o processo de criação do texto, visando demonstrar como o escritor tinha um dom, ou escrevia bem através de suas escolhas, e isso originou os trabalhos de edições críticas que são desenvolvidos até hoje pelos estudiosos da literatura.

Como os estruturalistas buscavam entender o que fazia sentido no texto para o leitor, os manuscritos deixaram de ser objetivos de fetiche, pois já não cabiam no seu sistema. Segundo Pino e Zular (2007, p.17) os manuscritos:

São vistos como um material inútil para a leitura do texto original. No entanto, podem ser materiais úteis para outro objetivo: vislumbrar o movimento no qual esse texto é inserido, ou sua historicidade, exatamente o motivo da crise do estruturalismo em 1968.

Após a crise do estruturalismo em 1968 na França, a Crítica Genética dá seus primeiros passos e começa a ver os manuscritos de maneira diferente da Filologia. O texto, que antes era visto como referência para a leitura de um texto original, escapa das estruturas, e passa ser portador de movimento para Crítica Genética, considerado como processo de criação literária. Foi no Centro Nacional de Pesquisa Científica que os pesquisadores Louis Hay e Almuth Grésillon criaram uma equipe de pesquisa encarregada de organizar os manuscritos do poeta alemão Heine, que acabava de chegar na biblioteca nacional. Essa foi considerada por Almuth Grésillon a primeira das três fases dos estudos em Crítica Genética denominada “momento germânico-ascético” (1968-75). A segunda fase surgiu em seguida, quando os pesquisadores que encontravam problemas metodológicos para trabalhar com os manuscritos de Heine instauraram um diálogo com outros pesquisadores interessados pelos estudos dos manuscritos de Proust, Zola, Váleriy e Flaubert, e que também encontravam dificuldades em trabalhar com os documentos. As equipes de pesquisadores se agruparam no Centro de Análise de Manuscritos (CAM), fundado por Louis Hay em 1974. Os estudos do CAM despertaram o interesse do poeta Louis Aragon que entregou os seus manuscritos e de sua esposa Elsa Triolet para que o centro de análise pudesse estudá-los e, assim, criou-se um laboratório dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário o Instituto dos Textos e Manuscritos Modernos (ITEM). Esse período foi denominado como “momento associativo-expansivo” (1975-85). Segundo Salles (2008, p.12-13):

Em um rápido olhar retrospectivo, diria que seu surgimento, no conturbado e culturalmente fértil ano de 68, na França, até o começo dos anos 90, o estudo de manuscritos foram se ampliando em direção a um maior número de escritores estudados e abordagens teóricas utilizadas. A expansão também se deu geograficamente, como dissemos, em meados dos anos 80, essa linha de pesquisa chegou ao Brasil.

A terceira fase evolucionária dos estudos em Crítica Genética é o “momento justificativo-reflexivo” que representa a fase atual dos estudos genéticos. No Brasil, Crítica Genética foi introduzida em 1985 por Philippe Willemart, que já trabalhava com os manuscritos de Flaubert e que organizou o “I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições” na Universidade de São Paulo. Nesse colóquio foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). A associação além de organizar encontros internacionais criou também a revista *Manuscritica*, em 1990, que se dedica a divulgação dos estudos em crítica genética.

A Crítica Genética se difere de outros sistemas interpretativos, pois ela não é uma ideologia e nem mesmo uma filosofia de leitura; ela existe para observar o que os escritores escrevem e como eles escrevem, tonando-se assim uma via de acesso para a literatura. Conforme Hay (2007, p. 85), ao invés de interrogar uma obra sobre seus efeitos de leitura, “o estudo genético procura apreendê-la no movimento que a engendrou: compreendê-la através de seu devir, concebê-la na plenitude de suas significações possíveis”.

O texto definitivo de uma obra literária, na maioria das vezes, é o resultado de um trabalho e de um planejamento progressivo. Deste modo torna-se possível estudar os caminhos que o autor percorreu antes de finalizar a sua obra, e isso inclui documentos que podem ou não terem feito parte do texto definitivo, pois segundo Biasi (2010, p.13):

A crítica genética propõe-se a renovar o conhecimento dos textos à luz de seus manuscritos, deslocando a interrogação crítica do autor para o escritor, do escrito para a escritura, da estrutura para os processos, da obra para a gênese [...] Ao longo desse processo, o autor dedica-se, por exemplo, à pesquisa de documentos e informações, à concepção, preparação, para então dedicar-se à redação do texto, a diversas campanhas de correções e revisões, etc.

Estudar a gênese dos manuscritos é compreender a obra através de um novo ponto de vista, pelo qual os documentos envolvidos em fases redacionais podem apresentar elementos que contam uma história específica e, muitas vezes, surpreendente, construída em momentos nos quais o autor teve as primeiras ideias, esboçou projetos, fez rasuras e correções. No ato de se ler, o escritor se depara com novas associações podendo ocasionar outras versões do texto, para Hay (2007, p. 70):

Falamos, num termo bastante singular, que o escritor *relê* - como se ele já tivesse tido a obrigação de *se ler* - e sabemos bem que essas releituras provocam, habitualmente, outras tantas reescrituras: rasuras, substituições, novas versões, enfim, o que chamamos, com um empréstimo ao léxico militar, uma campanha de escritura. Mas talvez essa estranha incerteza do *ler* e do *reler* deva-se à intuição que temos de uma espécie de leitura primeira e que serve logo de companheira da pena. Fragmentos de texto que os olhos percebem ao escrever, que podem despertar associações novas, induzir efeitos recorrentes, confluem, assim, nesse movimento complicado que Aragon descreve com uma frase: “Não escrevo, leio.”

Os “vestígios” de um texto não são visíveis na versão final de uma obra, mas fizeram parte do processo de criação ficcional. Assim, se os documentos de gênese apresentar informações importantes sobre a criação da obra, a Crítica Genética pode interpretá-los e tentar reconstituir a formação do texto em sua origem, a modo de explicar seu processo de concepção e redação, mas não somente a formação de um texto pode ser percebida, nas escrituras podemos observar um tempo que foi vivido pelo escritor de forma espontânea.

Mas o tempo reina também sobre o instante: um escrito existe apenas por uma configuração simultânea de palavras; no momento seguinte, um acréscimo, uma supressão terão remodelado a figura e deslocado o sentido. A escritura, entretanto, não é um simples piscar de instantes. Ela é orientada e canalizada por uma força que se desdobra em figuras diferentes em cada autor, mas busca sempre sua energia na conjunção do cálculo e da espontaneidade. (HAY, 2007, p.21)

Cada alteração feita na página pelo autor proporciona novos caminhos para criar entre as palavras uma relação que se articula não somente no tempo, mas também no espaço. É pelo espaço que o tempo da escritura é capaz de se multiplicar:

Por ele o tempo da escritura pode ser multiplicado, e inscreve-se simultaneamente em diferentes superfícies: ora no centro da página, ora nas suas margens, ou em contornos que a pena desenha. Ou inversamente, o tempo pode se concentrar numa folha, onde vêm empilhar-se momentos distintos de um trabalho fragmentado. Ao observador essas operações revelam os percursos da escritura: apontamentos à espera de um uso futuro ou, ao contrário, projetados antes de uma redação que corre menos depressa que o pensamento. (Hay, 2007, p.21).

Esses momentos distintos de trabalho, que se encontram empilhados nos espaços dos manuscritos, podem trazer à tona outras versões daquilo que foi definido como texto final. As diferentes versões de um texto que aparecem em um mesmo manuscrito em suas diferentes camadas, podem ser notadas através de vestígios deixados pelo autor no documento em tempos distintos, como, em um mesmo fólio, uma tinta de outra cor,

através das rasuras, dos deslocamentos, das supressões e deslocamento de partes do texto, entre outras marcas deixadas por ele no seu ato de criação. Um fólio datilografado, com rasuras, inclusões autógrafas, marginálias com observações, com intervenções de várias ordem, apresenta distintas fases do projeto de criação, em suas releituras e reescrituras, o que pode, assim desdobrar o simples fólio, de uma página, ao sentido de que represente distintos documentos de processo, acumulados um sobre o outro nos vestígios autorais.

Algumas obras têm suas versões registradas em manuscritos que foram deixados de lado pelo autor no ato da publicação, tornando-se descontínuos da versão final. É possível que se encontre, também, outros documentos com versões diferentes, quando o autor escreve e reescreve o texto fazendo as modificações desejadas, e outras versões nos seus planos esboços e até mesmo em uma correspondência enviada para um amigo, ou nos livros de sua biblioteca através de registros ou marcações feitas pelo autor em algum deles. É devido a esses fatores, que é de extrema importância estudar todos os documentos que fazem referência à obra estudada. Conforme Roberto Zular (2002, p.14):

Se nos aproximamos do texto, discutimos sua própria existência, vemos que é um intrincado jogo de camadas, uma ilimitada sucessão de escolhas e possibilidades. Se procuramos o método, encontramos a contínua desestabilização dos limites de sua própria constituição. Se vamos a fundo no processo, chegamos na biblioteca, na correspondência e nos contornos histórico sociais do fazer artístico.

Antes de analisarmos as camadas e todos os outros elementos referentes à gênese de um manuscrito, precisamos estar familiarizados com alguns termos usados na Crítica Genética.

2.3.1 Manuscritos, dossiês e prototextos: mesmas palavras às muitas escritas

Para Crítica Genética, os manuscritos são os registros materiais do percurso de criação que, de certa forma, atuam como índices do processo criativo do escritor. Esses documentos são fontes inesgotáveis de estudo e devem ser vistos pelo pesquisador como a prova material de um processo evolutivo de criação. Para Salles (2008, p. 50), “o que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto na relação ao que vem antes quanto ao que vem depois.”. Assim, esses documentos colocam em evidência a ação e o movimento que compõe o processo criativo, ampliando o ato da criação e o seu contexto, o de uma existência móvel. A Crítica Genética vê os manuscritos como portadores de um

movimento, e é esse movimento que pode ser considerado o processo de criação.

O objeto de estudo da Crítica Genética, contudo, não é simplesmente o manuscrito, mas é o manuscrito como portador de um processo de criação, ou, dito de outro modo, no processo de criação visto a partir dos manuscritos. Assim, podemos classificar o manuscrito como um documento no qual seja possível encontrar um traço do processo de criação, e não necessariamente aqueles oriundos do próprio punho do autor; isso inclui cartas, livros de sua biblioteca com marcações, datiloscritos, e tudo aquilo que possibilita percorrer o caminho de criação da obra. Diante dos manuscritos, o pesquisador entra em contato com o tempo e a ação do processo criativo e deve analisar todo o movimento feito pelo autor para lapidar a sua criação, esse processo é um espaço heterogêneo no qual diversos tempos convivem e dialogam entre si.

O trabalho do pesquisador é analisar os manuscritos e tentar colocar os tempos dispersos no espaço em uma ordem temporal, um movimento com direção, buscando um rumo ao invés de uma solução, para tentar se aproximar das escolhas que foram mais comuns ao escritor, e o que distingue o seu espaço autoral. Para que isso aconteça, é preciso que o manuscrito possua marcas de um trabalho de criação, conforme afirmam Pino e Zular (2007, p. 19): “Se as versões manuscritas não tiverem alguma marca de criação (uma rasura, um traço, ou mesmo um desenho), e se não forem diferentes da versão publicada, não podem servir de documento do processo de criação.”. Por outro lado, quando falamos em manuscrito, estamos falando de um documento em que o escrito fica enquanto o autor está vivo, que está sempre suscetível a transformações. Tudo que se encontra além disso pertence a genética prototextual.

Para analisar melhor as provas e as variantes deixadas por um escritor, é necessário reunir os documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada, pois:

Como o objetivo dos estudos genéticos é a percepção de um processo a partir desses documentos, é necessário abordar conjuntos de documentos, chamados também de dossiês. Somente a partir do trabalho comparativo do interior desses dossiês podemos observar os manuscritos como portadores de um movimento de criação (PINO; ZULAR, 2007, p. 23).

Tudo o que estiver ligado à gênese que está sendo estudada torna-se parte do dossiê. O dossiê não é um dado, é o resultado de um trabalho preliminar relativo aos objetos da pesquisa prevista, que inclui desde os manuscritos referentes à obra, planos, notas, ilustrações, entre outros documentos que o autor possa ter usado para sua criação.

Ao analisar os o dossiê, é preciso trabalhar com caminhos hipotéticos, trabalhando com as ideias e suposições que podem ser descartadas ou usadas pelo autor em seu processo criativo.

É possível seguir o trabalho de um escritor, desde a sua concepção até a sua finalização, se seus manuscritos foram conservados sem muitas lacunas. Porém, apesar de todos os elementos que o texto definitivo dispõe à interpretação, há elementos anteriores à versão final que permitem outras abordagens interpretativas. Os documentos que se relacionam ao processo criativo de um escritor são denominados como prototextos:

O prototexto é uma produção crítica: ele corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas. De estatuto indeterminado de “manuscritos da obra”, o dossiê de gênese passa ao estatuto científico de prototexto quando todos os seus elementos foram redistribuídos de forma inteligível conforme a diacronia que o fez crescer: planos esboços, rascunhos, passagem a limpo, documentação, manuscrito definitivo, entre outros, decifrados, transcritos e reclassificados na ordem de sua aparição cronológica e segundo a lógica de suas interações (BIASI, 2010, p. 41).

A noção de prototexto designa o resultado de um trabalho que passa pela compreensão dos documentos do autor, do encadeamento das operações que fizeram a redação evoluir até a sua forma definitiva, além de classificar, datar e decifrar todas as peças do dossiê genético, que em seu estado inicial podem não estar em ordem, nem estar legíveis ou interpretáveis. Assim o prototexto da obra distingue-se do estudo da gênese que ele possibilita:

[...] o prototexto é o dossiê genético que se tornou interpretável, enquanto o estudo genético é o discurso crítico pelo qual o geneticista dá a sua interpretação e sua avaliação dos processos por intermédio dos pressupostos de um método específico: poético, sociológico, psicanalítico, etc. É por meio desse discurso crítico específico que o geneticista poderá notadamente interpretar as formas de significação da obra à luz do processo dinâmico que as produziu (BIASI 2010, p.42).

Para entender mais a fundo o processo de criação é preciso conhecer cada uma das fases que o dossiê apresenta, essas fases podem se decompor em vários momentos do de escritas a partir das (re)leituras feitas pelo autor, nos remetendo a diferentes tipos de manuscritos e versões.

2.3.2 Descontinuidades, rascunho, fólhos e rasuras: outras palavras às muitas (re)escritas

Quando o pesquisador está em posse do conjunto de documentos a ser estudados, o dossiê de pesquisa, ele se expõe a um labirinto de criação e o observa. São os próprios documentos que guiam o crítico genético para as interpretações a serem feitas. Cada pesquisador, porém, encontrará a sua própria maneira de manusear e estudar o material, de acordo com suas necessidades. Para que o trabalho seja mais detalhado e preciso, se faz necessário que a pessoa que esteja fazendo a pesquisa esteja familiarizada com alguns termos recorrentes aos estudos de manuscritos.

A folha designa o objeto material em si. Por outro lado, o fólio é considerado a unidade mínima do manuscrito, o elemento de um conjunto de documentos, constituídos de duas páginas que apresentam ou não grafismos ou marcas de escritura.

Um fólio não aparece necessariamente encadernado e pode não apresentar as mesmas dimensões do fólio seguinte, como de um livro. Assim, o primeiro fólio de um dossiê pode ser um guardanapo de bar, e o segundo, uma cartolina com a árvore genealógica das personagens (PINO; ZULAR, 2007, p.19)

Os fólios podem aparecer ordenados dentro de um conjunto de manuscritos de diferentes maneiras e podem compor uma versão mais ou menos acabada de uma elaboração textual. Já a noção de rascunho é usada para designar um estado de escritura que possui mais marcas de trabalho.

Nesse sentido, o rascunho corresponderia a uma etapa um pouco anterior à versão e geralmente seria manuscrito, porém as diferenças não são muito definidas. Antes dessas primeiras versões ou rascunhos, poderíamos localizar os **esboços, planos e roteiros**, que seriam anotações metaescriturais nas quais o escritor definiria como vai articular o discurso (PINO; ZULAR, 2007, p.20.).

Essa etapa anterior de rascunho nem sempre existe nos processos de criação, muitas vezes a obra surge de um conjunto de notas. Por não se tratar de um estado de escrita definido, esse conjunto de notas pode ser designado pelo suporte que se encontra: cadernos, blocos, folhas soltas ou cadernetas. A pesquisa dificilmente está centrada em apenas um desses documentos, e é por isso que se faz necessário abordar conjuntos de documentos observando-os como movimento de criação, desde seu suporte às rasuras contidas neles.

A rasura é um componente que, apesar de ser complexo, é muito importante para o estudo de manuscritos, pois sua definição implica na análise de numerosas características como o suporte em que ela se encontra, sua identidade, sua função, e seu

tipo de traçado. Biasi (2010, p. 71) explica que isso se dá porque, com a mesma função e a mesma aparência gráfica uma rasura parecida poderá ter uma significação e um estatuto radicalmente distintos se sua extensão é diferente ou se ela pertence a tal ou tal fase da gênese.

Existem cinco tipos de rasuras para serem analisadas no estudo genético dos manuscritos: 1) rasura de **supressão**, que é utilizada para eliminar definitivamente um segmento escrito; 2) rasura de **substituição**, que se decompõe em um risco de supressão e a segmentação do substitutivo que ocupa o lugar do que foi riscado, pode ser considerada como um processo que combina o risco e o acréscimo; 3) rasura de **deslocamento** ou transferência, pode se limitar a uma figura de arrumação ou permutação pontuais de palavras ou sintagmas, mas também pode se tornar instrumento de transformações decisivas na estrutura da obra; 4) rasura de **suspensão**, é aquela que a intenção de supressão ou suspensão pode ser objeto de prorrogação, sendo assim uma rasura suspensiva ou de protelação; 5) rasura de **utilização**, é quando os escritores atribuem ao risco um valor de instrumento de gestão que não é diretamente identificado como uma rasura de supressão.

Se entendermos o significado de movimento como apontamentos de uma diferença ou uma tensão entre dois documentos relativos de uma mesma obra, podemos considerar que os estudos genéticos estão todos centrados de alguma forma em movimentos escriturais. No entanto, em alguns estudos, o movimento pode ser considerado o próprio tema, quando, por exemplo, a escrita constitui-se em uma crítica ao projeto inicial ou uma lembrança do autor, que não estão presentes nos manuscritos, encontrados apenas na versão final da obra. O estudo na enunciabilidade dessa descontinuidade pode nos remeter a determinado gênero que deve ser estudado pelo pesquisador até que se tenha uma determinada coerência lembrança e movimento de escritura. Conforme Pino e Zular (2007, p.130):

São explicações ainda insuficientes para entender as instituições nas quais surgem essas mudanças, porém não podemos deixar de reconhecer que o crítico procura, a partir da delimitação de um recorte, estabelecer descontinuidades e tentar entender o contexto no qual elas surgem.

A descontinuidade é um importante traço que deve ser analisado pelo pesquisador, pois ela se encontra no espaço entre dois enunciados. É nesse espaço que podemos ouvir as diferentes vozes e elementos de escrita que nos permite analisar outro movimento de escritura feito pelo autor em seu processo criativo. Quando o autor rasura, recria ou

descarta algo que já está escrito, ele cria novas possibilidades de análise dentro daquelas que já existentes. Deste modo, ao invés de trabalhar com caminhos hipotéticos, o pesquisador pode, também, seguir um novo caminho tentando interpretar a enunciabilidade das descontinuidades ou tentar encontrar as inter-relações entre os enunciados.

O conto de Josué Guimarães escolhido para essa pesquisa, apresenta marcas importantes para o estudo do processo de criação do autor. Além disso, a temática que o envolve nos traz à tona elementos referentes ao período histórico em que foram criados, revelando elementos de uma sociedade marcada pelo autoritarismo e os embate políticos. Para analisarmos melhor “A dramática história de uma dama”, necessitamos fazer uma retomada da biografia do autor e tentar compreender a sua narrativa curta e o período em que suas produções foram geradas estabelecendo uma comparação entre a literatura e a História.

3 A HISTÓRIA E O CONTO DO CONTADOR DE HISTÓRIAS

No processo de criação, o escritor usa da imaginação, procura dados, aciona suas leituras anteriores para dar vida a sua obra, cria planos e esboços para guiá-lo durante a sua escrita. Porém, seu processo criativo envolve muito mais do que apenas pesquisas e criatividade. A história do autor, sua trajetória, crenças e valores são fatores importantes que influenciam durante a criação dos seus textos. Um conto, independentemente do seu tamanho, pode trazer à tona elementos históricos que nos revelam importantes características do tempo em que foi criado. Neste capítulo será apresentada a trajetória de Josué Guimarães, desde sua infância até se tornar escritor literário, contador de histórias e formador de leitores, ressaltando as coerções que o escritor sofreu em seu envolvimento com a política, principalmente no período da ditadura cívico-militar. Além da retomada da biografia, o capítulo também abordará os aspectos e as temáticas da narrativa curta do escritor.

3.1 NA HISTÓRIA, O POLÍTICO E O JORNALISTA

Josué Marques Guimarães nasceu no dia 07 de janeiro de 1921, no município de São Jerônimo, Rio Grande do sul, sendo o oitavo dos nove filhos do telegrafista e pastor José Guimarães e Georgina Marques Guimarães. Antes de completar um ano de idade, Josué e sua família deixaram São Jerônimo e foram viver em Rosário do Sul, onde o pai fundou primeira igreja da ordem episcopal. O “espírito religioso” que era imposto pelo pai na família não agradava muito Josué Guimarães, como ele mesmo cita em uma entrevista presente no livro *Autores Gaúchos*, número 15, do Instituto Estadual do Livro:

Eu me criei dentro de um espírito religioso muito intenso [...] Nós fazíamos orações antes de qualquer refeição, ao deitar, e às vezes, quando era noite de tempestade, ele fazia uma oração coletiva na varanda, hoje sala de jantar. Fui criado dentro desse espírito, o que me revoltou um pouco. Num determinado momento quis me desligar daquilo tudo. (GUIMARÃES 1988, p. 4).

O que o escritor não sabia era que essa seria apenas uma das imposições que ele teria de enfrentar ao longo de sua vida. Em Rosário do Sul, Josué Guimarães viveu até os nove anos, testemunhando com seu olhar de menino os crimes que foram marcados pelo caudilhismo no Rio Grande do Sul, como ele mesmo afirma: “Quanto ao Caudilhismo típico do Rio Grande, confesso que me marcou. Quando criança, em Rosário do Sul, fui

testemunha ocular de crimes e atrocidades” (GUIMARÃES, 1988, p. 4). Um fato curioso sobre o escritor é que ele começou a falar apenas com três anos de idade, como ele mesmo relata: “Dizia minha mãe que eu fui falar aos três anos, até então achava que seria mudo. Mas dizia ela que me expressei corretamente.” (GUIMARÃES, 1988, p.4). Podemos pensar que desde criança, Josué Guimarães sempre esteve atento aos acontecimentos ao seu redor e sempre buscou os melhores momentos para se expressar.

Devido a um dos principais acontecimentos políticos da República Velha, a Revolução de 30, o pai de Josué Guimarães precisou fugir para a cidade de Rivera, no Uruguai, deixando a família por algum tempo. Quando José Guimarães voltou, houve relativa anistia e a família Guimarães se transferiu para Porto Alegre. Na capital do Rio Grande do Sul, Josué Guimarães concluiu o antigo ginásio no Grupo Escolar Paula Soares, posteriormente, em 1934, iniciou o secundário no Ginásio Cruzeiro do Sul. No secundário já ocorriam algumas manifestações de um futuro escritor, quando o jovem estudante Josué fundava o Grêmio Literário Humberto de Campos, escrevendo artigos para o jornal do colégio e peças teatrais que eram encenadas no final de ano. Mas essas manifestações de um futuro escritor se iniciam muito tempo antes de Josué Guimarães chegar ao Ginásio Cruzeiro do Sul: “Tenho uma lembrança remota de que aos sete anos escrevi um conto. Não sei onde foi parar. Deve ter sido uma brincadeira, uma bobagem” (GUIMARÃES, 1988, p.4). Em outra entrevista, cedida para a editora L&PM, o escritor relata sobre o seu interesse em como contar uma história:

E eu me lembro, assim, que desde oito, nove anos eu escrevia pequenas histórias, depois com doze anos. Eu pegava os livros das minhas irmãs, que eram livros da Madame Delly, né, e lia, mas não como interesse na história que era de princesas e reis e rainhas, era com o interesse de como se contava uma história. (GUIMARÃES 1984).

Antes de se tornar um ficcionista renomado e após uma breve tentativa de estudar medicina na juventude, Josué Guimarães trabalhou por muito tempo na imprensa, adquirindo experiências que posteriormente seriam percebidas em suas criações literárias, como o característico modo direto de escrever e as denúncias sociais. Em 1939, iniciou sua carreira como jornalista na revista *O malho e Vida Ilustrada*, no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, em 1º de setembro, quando se iniciava a Segunda Guerra Mundial, o jornalista retornou ao Rio Grande do Sul e integrou-se ao grupo de teatro da Rádio Farroupilha. Em 1940, com 19 anos, casou-se com Zilda Marques, com quem teve quatro filhos. O jovem Josué pretendia servir como pracinha da Força Expedicionária Brasileira,

mas não pode servir devido ao fato de estar casado.

A partir de 1944, Josué Guimarães começou a trabalhar no *Diário de Notícias* exercendo diversas funções: repórter, diretor, colunista, comentarista, cronista, ilustrador, diagramador, analista político, entre outras referentes ao jornalismo. Foi nesse jornal que surgiram as alfinetadas do “D. Xicote”, coluna que tinha como característica a ironia aos acontecimentos políticos da época. Era o próprio Josué Guimarães quem escrevia a coluna e se encarregava das ilustrações. A partir daí, sua vida jornalística foi se engrenando e se intensificando cada vez mais. Após deixar o *Diário de Notícias*, Josué Guimarães começou a atuar como repórter exclusivo da revista *O Cruzeiro*, viajando por vários estados brasileiros e também por Argentina e Uruguai.

Como todo bom jornalista, Josué Guimarães sempre esteve muito atento aos acontecimentos sociais, políticos e econômicos do país e do mundo. Com intuito de fazer um jornalismo crítico, e de forma humorada, Josué Guimarães lançou às próprias custas o jornal D. Xicote, um jornal que, segundo ele: “não é um jornal humorístico, como poderá parecer à primeira vista, mas também não é um jornal sério.” (GUIMARÃES, 1988, p.12). Sempre lutando pelo que achava justo, o jornalista decidiu, também, voltar-se à política.

Influenciado pelo seu amigo Alberto Pasqualini, Josué Guimarães concorreu nas eleições de 1951 e se elegeu como o vereador mais votado de Porto Alegre, assumindo a liderança da bancada do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Na câmara vereadores conheceu Nydia Moojen Machado, que se tornaria sua segunda esposa, e com quem teve mais dois filhos. Um ano após ser eleito, Josué Guimarães foi convidado a fazer parte da primeira delegação de brasileiros a visitar a China e a antiga União Soviética. Como correspondente internacional do jornal *Última Hora*, participou de conferências na União Soviética e foi o primeiro jornalista ocidental a viajar pela China Continental depois do líder comunista Mao Tse Tung assumir o poder. Os relatos dessas viagens estão descritos no livro *As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50*, censurado na época, mas publicado em 2001 pela Editora L&PM e pelo Instituto Estadual do Livro (IEL). Retornando ao Brasil, reuniu-se com Getúlio Vargas em um jantar no Palácio do Catete e relatou sua experiência de viagem, com o intuito de publicar a obra e fazer algumas conferências no Brasil. O então presidente “aconselhou” Josué Guimarães a não publicar o livro para não vir a perturbar a ordem estabelecida no país. A ideia também não foi vista com bons olhos pelo chefe do partido Leonel Brizola que então destituiu Josué Guimarães da liderança da bancada do partido. O escritor então rompe de

vez com o PTB, e acaba filiando-se ao Partido Socialista (PS). De certa forma, um ideário mais à esquerda do que o trabalhismo getulista poderia embaçar um discurso que tinha, em seu populismo, intenções de aglutinar a defesa de políticas sociais e de amparo aos desfavorecidos.

Essa frustração, associada a outras desilusões com a política partidária motivaram o jovem vereador a retornar ao antigo ofício, a imprensa. Assim, deu continuidade à carreira jornalística, embora participando da política, seja sem vínculos expressivos seja em cargos que, eventualmente, chegou a assumir devido a sua intimidade com João Goulart.

Quando ainda fazia parte do PTB, anos antes, Josué Guimarães assessorava Alberto Pasqualini, organizando encontros com políticos e participando de várias reuniões. Junto com Leonel Brizola, organizou um encontro entre Alberto Pasqualini e Getúlio Vargas para convencer Vargas a apoiar a candidatura de Pasqualini. Nessa reunião, conheceu João Goulart, de quem seria amigo por toda a vida, até e mesmo, talvez, depois do exílio do ex-presidente, no golpe de 64.

Essa intimidade com Jango fez com que ele me convidasse para chefiar seu gabinete, quando foi nomeado então Governador gaúcho Ernesto Dornelles, para secretário da justiça do interior, em 1951[...] Os secretários tinham seu dia certo para despachar com o Governador e eu ia como Secretário da Justiça. Inclusive eu ocupava a sala do Jango, porque era maior e ele raramente estava lá (GUIMARÃES, 1991, p. 74).¹

Josué Guimarães passou por vários jornais do país, escrevendo suas colunas com mais de um pseudônimo. Em 1954, começou a escrever sobre política em uma coluna do jornal *Folha da Tarde*, assinando como D. Camilo. Porém, com o pseudônimo de Peppone, assinava também a coluna política do jornal *Hoje*. Peppone e D. Camilo contrapunham em suas colunas e faziam os leitores acompanhar a “briga” sem saber que quem escrevia e fazia tudo àquilo era um homem só. Meses depois o jornalista passou a ser subsecretário do jornal *A Hora*, após isso trabalhou como redator na agência MPM.

3.2 NA LITERATURA, O ESCRITOR E O FORMADOR DE LEITORES

¹ Entrevista feita pela L&PM Editores e cedida para o livro *Jornadas Literárias; o prazer do diálogo entre autores e leitores* (1991).

Em 1960, Josué Guimarães fundou sua própria agência de propaganda, porém logo abandona em favor da militância política ao lado de Brizola e Jango. Com a renúncia de Jânio Quadros em 1961, os militares tentam impedir a posse do vice-presidente João Goulart e com isso, deflagra-se o Movimento da Legalidade, liderado por Leonel Brizola, então Governador no Rio Grande do Sul. Josué Guimarães participou do movimento desde o primeiro até último dia:

Particpei não porque achasse que devia lutar pelo partido, mas por achar que a luta pela legalidade era válida. Era uma luta de todos. Fui para dentro do palácio, peguei em armas [...] Quando o General Machado Lopes e o 3º Exército aderiram à luta pela Legalidade a primeira coisa que o Brizola fez foi me mandar para o Rio de Janeiro, reunir meus amigos, porque lá estava o Carlos Lacerda, o grande inimigo. (GUIMARÃES, 1991, p. 75).

O envolvimento no Movimento de Legalidade ocasionou que Josué Guimarães fosse para o Rio de Janeiro. Na ocasião, além de fazer reuniões com mais de 30 escritores e jornalistas todas as noites, ele também montou uma estação de rádio ambulante e foi transmitindo de Nova Friburgo, Petrópolis, Teresópolis, mensagens para o Rio Grande do Sul:

Fui eu que comuniquei ao Brizola que o porta-aviões Minas Gerais estava se dirigindo ao Rio Grande do Sul. Eles andavam me caçando por lá porque o serviço secreto do Exército pegava a minha rádio [...] E eu tentei transmitir para o Wilson Vargas, que era Deputado Federal, líder da bancada do PTB do Rio Grande do Sul a palavra de ordem do Brizola de bloquear a votação do Parlamentarismo, para que Jango assumisse em regime Presidencialista. O Exército interferiu na ligação, mandou que eu saísse e foi tirada do ar a linha. (GUIMARÃES, 1991, p. 75).

Quando o exército conseguiu localizar o local de onde provinham as mensagens, Josué Guimarães teve que fugir imediatamente do Rio de Janeiro, com isso ele voltou para Porto Alegre e reassumiu a sua agência de publicidade. Foi, então, novamente chamado, contudo, por João Goulart, para dirigir a Rádio Nacional e a Agência Nacional. Ele assumiu o cargo até 1964, ano do golpe cívico-militar.

O início dos anos 60 poderia ser considerado a era de Brizola e Jango no Rio Grande do Sul, por ser um período em que o PTB estava à frente tanto do governo estadual quanto federal. Porém, o final do governo Brizola em 1962 se caracterizou por uma divisão muito clara entre os grupos que apoiavam as medidas de João Goulart e os que

não as apoiavam. Segundo Ângela Flach e Claudira do S. C. Cardoso (2007, p. 75-74)²:

Nesse período ocorreu o acirramento das diferentes posições político-ideológicas, o que se refletiu de modo intenso, por exemplo, nos pronunciamentos dos deputados na Assembleia Legislativa. Essa questão tornou-se ainda mais evidente no governo que sucedeu Brizola, quando estava em discussão no Congresso Nacional a possibilidade da efetivação das reformas de base, o que gerou um ambiente de constante tensão política, pelo fato de haver projetos políticos muito distintos sendo defendidos, cada qual com seu número de defensores.

Com a saída de Leonel Brizola do governo estadual, Ildo Meneghetti assumiu como Governador do Estado, e esse foi um governo fortemente marcado pela postura contrária as medidas de João Goulart, combatendo as reformas de base e denunciando a suposta infiltração comunista em cargos federais. Na assembleia Legislativa as posições políticas eram divididas e igualmente defendidas: o PTB era a favor das medias do governo federal; a Ação Democrática Parlamentar (ADP), que era contra, tecia severas críticas contra as medidas do governo federal. O governo estadual dava o aval para que fossem organizadas reações contra o as reformas de Jango como, por exemplo, as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, que denunciavam o agravamento da política no momento, o perigo do comunismo e uma necessidade de reação que garantisse a manutenção da democracia. Deste modo, a instauração do regime militar no país contou com o apoio de Ildo Meneghetti e dos políticos ligados ao seu governo:

Diversos deputados da ADP manifestaram sua satisfação em relação à chamada “revolução” desencadeada pelas forças militares. Também foi o grupo próximo de Meneghetti que assumiu a tarefa de fazer o levantamento dos nomes dos expurgados da vida pública no estado, dando sequência a um dos objetivos do regime militar que seria liquidar com a subversão e a corrupção (FLACH; CARDOSO, 2007, p. 79 -80).

À medida que a extrema direita absorvia os latifundiários e as pessoas conservadoras a seu favor, a esquerda liberada por Brizola, apoiada pelo PTB, estudantes e trabalhadores urbanos, ia perdendo a sua força. Desgastado com a crise na economia e com a oposição de militares, o presidente João Goulart demonstrava-se cada vez mais voltado aos seus apoiadores de esquerda. Começaram, então, a acontecer revoltas e greves no país, levando o Presidente a pedir ao Congresso o Estado de Sítio, que lhe daria

² In: BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau. *República*. Da revolução de 1930 à ditadura militar (1930-1985). Passo Fundo: Méritos, 2007.

precedentes sobre os poderes legislativo, judiciário e sobre as liberdades individuais, porém seu pedido foi revogado. Com o discurso do dia 13 de março de 1964, na Central do Brasil no Rio de Janeiro, João Goulart e Brizola anunciavam as reformas de base, a reforma agrária, uma nova constituição e a nacionalização das refinarias estrangeiras de petróleo. Foi o a gota d'água e o estopim do golpe.

Sabendo que classe média conservadora não apoiaria esse novo projeto de Jango, os militares aliaram-se aos políticos da União Democrática Nacional (UDN) e ao governo norte americano para deflagrar o golpe. Com a igreja católica apoiando contra a suposta ameaça de esquerda e mobilizando o povo com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, a queda de Jango era inevitável. A crise política e a tensão social aumentavam cada vez mais, as tropas do Exército de Minas Gerais e São Paulo direciona-se para o Rio de Janeiro, invadindo as ruas no dia 31 de março de 1964 para evitar uma suposta guerra civil. João Goulart teve que deixar o Brasil, refugiando-se no Uruguai. Em 1º de abril os militares tomaram o poder, dando início a um dos períodos que mais marcaram a história do país.

Com o golpe cívico-militar, inicia-se um período de perseguições e prisões que ficou conhecido como a primeira “operação de limpeza”. O Poder Executivo, principalmente a Presidência da República, tinha amplos poderes devido ao primeiro ato institucional que vigoraria até janeiro de 1966. O ato instaurava os inquéritos policial-militares (IPMs), suspendia por seis meses garantias de vitaliciedade e estabilidade dos detentores de cargos públicos e fixava as eleições indiretas para presidente da República. O Executivo também editou decretos e criaram estruturas necessárias ao trabalho de varredura contra os inimigos do atual governo. Movimentos sociais e indivíduos e associados, envolvidos de alguma forma ao governo deposto, eram os principais alvos da perseguição. Segundo Carla Simone Rodeghero (2007, p.85)³: “Um número significativo de pessoas foi atingido no Rio Grande do Sul por cassações, demissões, aposentadorias compulsórias, perda dos direitos políticos, enfim, por ações que as afastavam do mundo do trabalho e do cenário político”.

Josué Guimarães foi também foi alvo dessas perseguições. Devido ao seu envolvimento com o ex-presidente João Goulart, Josué Guimarães tornou-se alvo dos militares, ele tentou fugir e se refugiar na embaixada do Uruguai, mas não conseguiu.

³ Regime militar e oposição. In: BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau. *República*. Da revolução de 1930 à ditadura militar (1930-1985). Passo Fundo: Méritos, 2007.

Com a ajuda de seus amigos viajou para São Paulo, refugiando-se na cidade de Santos com a família. Vivendo na clandestinidade, assumiu o nome de Samuel Ortiz, trabalhou em inúmeras publicações diferentes e abriu uma livraria. Foi nesse período que houve a fase de escrever:

Quando do Golpe de 64, eu tinha brigado com o Darcy Ribeiro, por motivos administrativos, e eu tinha pedido demissão da Agência Nacional. Só fiquei 6 meses no cargo aguardando substituto [...] O Golpe me pegou como diretor da Agência, quando eu já não era mais. Se eu tivesse saído 6 meses antes, talvez a minha vida tivesse mudado. Foi aí que fiquei desempregado e comecei a vender montepios. Tive de ficar um tempo escondido, fugido. Houve então a fase de escrever. (GUIMARÃES, 1991, p. 77).

Em 1969, Josué Guimarães foi descoberto pelos órgãos de segurança, respondeu o inquérito em liberdade e retornou para Porto Alegre. Nesse mesmo ano, foi muito influenciado por sua esposa Nydia Guimarães a iniciar sua carreira literária. Com o pseudônimo de Jericó, foi premiado no II Concurso de Contos do Estado do Paraná com os contos “João do Rosário”, “Mãos Sujas de Terra” e “O Princípio do Fim”, que posteriormente fariam parte da coletânea de contos chamada *Os ladrões*, publicada em 1970. Aos 49 anos de idade, Josué Guimarães voltou-se para a produção literária.

Usando o pseudônimo de Phileas Fogg, Josué Guimarães retorna ao jornalismo em 1971 com a publicação da coluna “A volta ao mundo”, no Jornal *Zero Hora*. Na coluna, os relatos de viagens e entrevistas de Phileas Fogg não passavam de textos imaginados pelo escritor. Seu primeiro romance foi publicado em 1972, obra “*A ferro e fogo - tempo de solidão*”, o primeiro livro de uma trilogia inacabada que narra a saga da colonização alemã no Rio Grande do Sul entre 1824 e 1835, apresentando, além dos momentos de desgraça e glória, dados importantes sobre a Guerra da Cisplatina que definiu as fronteiras do Brasil com o Uruguai. *A ferro e fogo II - tempo de guerra* é publicado em 1975, porém o último volume, *A ferro e fogo III - tempo de angustia*, embora esquematizado e planejado, não pode ser concluído pelo autor.

No ano de 1973, é lançada a novela *Depois do último trem*, que através do realismo fantástico, narra a impotência da população da pequena cidade de Abarama perante uma realidade estabelecida pelo autoritarismo. No ano de 1974 vai trabalhar como correspondente internacional na África e Portugal para cobrir o pós-revolução dos Cravos, em solo lusitano lança o jornal *Chamite*. Em 1976, ainda em Portugal, são publicadas as obras *Tambores silenciosos*, a qual recebeu o Prêmio Erico Verissimo de Romance, *É tarde para saber* e o livro de crônicas jornalísticas *Lisboa Urgente*.

Após retornar ao Brasil, publica o romance *Dona Anja*, em 1978, hilariamente criticando o conservadorismo no país em tempos de legalização do divórcio. No mesmo ano publica *Enquanto a noite não chega* e *Pega para Kapput!*, este último escrito a quatro mãos junto de Moacyr Scliar, Luis Fernando Verissimo e Edgar Vasques. Seu segundo livro de contos *O cavalo cego*, é lançado em 1979.

No ano de 1980, Josué Guimarães lança *Camilo Mortágua*, que inicialmente seria uma autobiografia, mas termina por tornar-se um romance que narra a vida de um homem do poder em uma sociedade em transformação. O terceiro livro de contos, *O gato no escuro*, é publicado em 1982. No ano de seu falecimento, 1986, foi publicada sua única peça de teatro, intitulada *Um corpo estranho entre nós dois* e sua última novela *Amor de Perdição* que posteriormente foi publicada com o título, *Garibaldi e Manoela*. O livro censurado de depoimentos, *As muralhas de Jericó – memórias de viagem: União Soviética e China nos anos 50*, como mencionado anteriormente, foi publicado postumamente em 2001 pela L&PM e o Instituto Estadual do Livro com a edição de Maria Luíza Ritzel Remédios, coordenadora do Acervo Liteário Josué Guimarães na época.

Pensando em formar novos leitores, Josué Guimarães também publicou livros infantis: *A casa das quatro luas* (1979), *Era uma vez um reino encantado* (1980); *As incríveis histórias do tio Balduíno “A onça que perdeu as pintas”* (1981); *Xerloque da Silva em “O rapto da Dorotéia”* (1982); *Xerloque da Silva em “Os ladrões da meia-noite*, e *Meu primeiro dragão* (1983); *A história do agricultor que fazia milagres* e *O avião que não sabia voar* (1984) e *A última bruxa* (1987).

Para Josué Guimarães, escrever ia muito além de criar histórias: “Escrever é também um ato de amor, porque para ser bom tem que ter uma carga muito grande de afetividade, envolvimento” (GUIMARÃES, 1988, p. 5). E foi com grande entusiasmo e envolvimento que Josué apoiou a professora da Universidade de Passo Fundo, Tania Rösing, na organização de um evento que reuniria escritores e leitores de todo o país. Em agosto de 1981, foi criada a 1ª Jornada de Literatura Sul-Rio-Grandense, que contou com Mario Quintana, Armindo Trevisan Sérgio Caparelli, Moacyr Scliar, Antonio Carlos Resende, Carlos Nejar, Dionísio da Silva, Cyro Martins, além de aproximadamente 800 participantes. Dois anos depois, em 1983, realizou-se a 1ª Jornada Nacional de Literatura e também a 2ª Jornada de Literatura Sul-Rio-Grandense. A Jornada Nacional de Literatura teve a sua 16ª edição no ano de 2017, acompanhada da 8ª Jornadinha nacional de Literatura.

Josué Guimarães faleceu em 23 de março de 1986, aos 65 anos. Com mais de vinte

livros publicados, uma indiscutível carreira jornalística, e como um dos pioneiros de um grande projeto de formação de leitores no Brasil, o autor fica marcado como um dos mais importantes escritores do século XX no nosso país. Além disso, a literatura, para Josué Guimarães, foi também uma ferramenta de expressão e denúncia às repressões e aos problemas sociais que assolaram o país durante o período em que viveu, principalmente nos anos de chumbo.

Os anos de chumbo (1968-73) foi o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil. Esse período foi marcado pelo embate de grupos de esquerda em prol da luta armada e os mecanismos do Estado para combater qualquer resistência e tudo o que fosse considerado subversão. Com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), foram sendo implantados ou aprimorados outros meios contra o que o governo considerava subversão. O AI-5 reestabeleceu e ampliou os poderes do Presidente da República, suspendeu direitos políticos, promoveu cassações, suspendeu *habeas corpus* para crimes políticos, e tornou quase impossível qualquer tipo de crítica aberta ao regime, além de impor com extremo rigor a censura à imprensa. Qualquer ato que fosse suspeito de interferir nas imposições do governo se tornaria alvo de processos e julgamentos:

Não era necessário, todavia, pegar em armas ou criar uma organização com fins revolucionários para ser enquadrado na Lei de Segurança Nacional. Ações como a distribuição de panfletos, atuação de movimento estudantil ou sindical, discursos em Câmaras de Vereadores e na Assembleia Legislativa e sermões em Igreja podiam ser considerados crimes e dar origem a processos que seriam julgados pela Justiça Militar (RODEGHERO, 2007, p. 98).

Fazer críticas ao governo ou denunciar as atrocidades cometidas por ele, em um país dominado pela ditadura, era algo muito arriscado para ser feito; porém, ao exemplo de muitos outros escritores, Josué Guimarães não se calou. Mesmo já tendo sido perseguido, e mesmo com a repressão e a censura assolando o Brasil, ele usou da literatura para criticar e denunciar as injustiças e imposições que consumiam o país. Através do seu ponto de vista, o escritor conseguiu estabelecer uma relação entre a literatura e os problemas de sua época. Conforme afirma Volnyr Santos (1997, p. 136)⁴:

Deve-se acrescentar que a obra de Josué Guimarães, no seu conjunto, revela certas intenções para cuja apreensão há a necessidade de transpor o significado histórico, ou seja, compreender o momento que o autor converte o histórico

⁴ Josué Guimarães: uma visão crítica do mundo. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs / Edipucrs, 1997.

em discurso revelador [...] O escritor, inevitavelmente, exprime na sua obra a sua própria experiência, a sua peculiar cosmovisão, que não é, no entanto, a expressão global da vida e do momento histórico. É quando muito, parte de um processo de convivência que se completa na relação com todas as outras atividades humanas significativas que, no conjunto, constituem uma sociedade inteira.

A literatura de Josué Guimarães está muito ligada aos acontecimentos históricos de seu tempo, ela apresenta inúmeros fatos que envolveram o escritor durante a sua vida. Compreender a sua literatura é também compreender a cultura da sua época. A maioria das obras de Josué Guimarães foram escritas durante o momento mais repressivo da nossa história e, por isso, podemos encontrar nelas as características de sua época, as denúncias e a luta de um povo que sofria com a repressão, além da visão ideológica do escritor com relação a esses problemas. Todo esse idealismo presente na sua literatura começou a ser construído desde seus primeiros textos, suas narrativas curtas refletem sobre um longo período de repressão e a busca pela liberdade de expressão.

3.3 NO CONTO, O CONTADOR DE HISTÓRIAS

Durante muito tempo, a literatura no Rio Grande do sul foi vista como a representação das tradições gauchescas e confundia-se o rio-grandense com o gaúcho devido à cultura e ao tradicionalismo. Nos anos 60 houve uma atualização do conto rio-grandense devido a circunstâncias histórico-políticas, e novos escritores surgiram, deixando que a tradição seguisse permeando por suas narrativas curtas, mas abrindo horizontes para uma visão mais moderna, nacional e popular. Josué Guimarães fez parte dessa mudança, pois não se considerava um escritor regional, “sua linguagem não era gaúcha” (GUIMARÃES 1988 p.7). Desde o início de sua carreira literária, o autor dedicou-se a construir uma literatura combativa, que refletia não só os problemas sociais do país, a sua escrita buscava abranger toda a temática sul-americana, como afirma Rettenmaier (2011, p.28 - 29):

A literatura combativa do autor, porém, não se limita meramente a reflexo de uma tradição literária circunscrita aos limites de nossa nacionalidade. Como ele mesmo confessa, sua temática é sul-americana, embora suas histórias se estabeleçam no espaço regional sulista. O cenário local, dessa forma, não incorre em qualquer possibilidade de estreitamento. É o centro de uma importante constatação: os sul-americanos, distintos no idioma e em diversos aspectos culturais, permanecem ligados pelo parentesco de uma mesma mazela política, uma mesma ascendência dominadora.

Embora tenha trabalhado boa parte da vida junto a uma máquina de escrever em decorrência da profissão de jornalista, foi somente a partir de 1969, com a publicação de seus primeiros contos que Josué Guimarães iniciou a sua carreira como escritor literário. Mas antes mesmo de lançar o seu primeiro livro, o futuro escritor já havia contado histórias ao publicar dois contos, “Odete de Oliveira” e “A morte do caudilho”, na antologia *Nove do Sul*, lançada em 1962 pela Editora Difusão de Cultura, de Porto Alegre. A obra, uma das primeiras antologias de autores de autores gaúchos então contemporâneos, reúne os contos de nove escritores buscando despertar uma nova geração de contistas após “vinte anos de silêncio”. O grupo era formado por jornalistas, publicitários e universitários, além de Josué Guimarães, também participaram da obra Candido de Campos, Tania Jamardo Faillace, Sergio Lockyman, Lara Iemos, Ruy Ostermann, Sergio Ortiz Porto, Moacyr Scliar e Carlos Stein. Oito anos antes de publicar o seu primeiro livro, Josué Guimarães participa de uma obra responsável por uma nova fase de contistas no Rio Grande do Sul:

Apesar das fragilidades inevitáveis, numa obra como essa, não resta dúvida, porém, que ela assinalou o início de uma nova fase do conto gaúcho, já que, a partir daí, formou-se um grupo consistente de escritores voltados a esse gênero e se esboçaram tendências e linhas temáticas que viriam a caracterizar o atual panorama do conto no Rio Grande do Sul. (BITTENCOURT, 1999, p.54)

Os contos dos anos 60 e 70 no Rio Grande do Sul começaram a apresentar uma visão moderna e atualizada, demonstrando preocupações sociais não somente do estado, mas de todo o país, deste modo, as narrativas criticavam a atuação das classes dominantes e refletiam a partir o olhar dos oprimidos. Segundo Maria Luiza Ritzel Remédios (2000, p.532), Josué Guimarães

[...] surgiu na literatura brasileira com um desejo muito maior do que a necessidade de ser original e singular: desejo de comunicar-se com o outro e ajudar na transformação de seu país. Seu primeiro livro, *Os ladrões*, já apresentava a constatação de que o homem moderno vai se tornando cada vez mais fragilizado diante de um mundo que o oprime, e a noção de que as artes, em específico a literatura, tem o dever de ir à frente de sua época, transformá-la, e construir novos valores.

Também podemos perceber a intenção de transformar o país nas próprias palavras do autor:

Eu acho que uma das funções do escritor é viver a sua época, é compreender o seu povo, viver os seus problemas, e procurar transportar isso para o livro como um depoimento. Daqui a vinte, trinta, quarenta anos, quem sabe pode

servir de subsidio para saber como era esta época. (GUIMARÃES, 1984)⁵

É importante destacar que essa nova geração de contistas surgiu em um momento em que o Brasil passava por um momento de transformação através de uma nova ordem política. Os anos 60, marcados pela ditadura cívico-militar, presenciaram a censura de um regime autoritário e, ao mesmo tempo, as manifestações de repúdio ao cerceamento das liberdades individuais através dos artistas. A agitação cultural também envolvia os jovens escritores que almejavam por uma sociedade mais justa e livre, apesar das influências de escritores internacionais, buscavam suas próprias identidades:

Os contistas dessa fase que já está sendo chamada de pós-modernista, além de caracterizarem-se por essa postura de reflexão crítica, procuraram formas de expressão peculiares, visando a uma autenticidade fundada na cultura nacional. Apesar das influências europeias de autores como Regina Woolf, James Joyce e Kafka, e das hispano-americanas representadas sobretudo por Borges, Cortázar e García Marques, o conto brasileiro configurava mundos ficcionais atinentes à nova realidade nacional sob uma perspectiva crítica, e procurava fixar a sua própria identidade. (BITTENCOURT, 199, p.61).

Mesmo com algumas marcas do regionalismo gaúcho presente em suas narrativas como nos contos “A morte do caudilho” e “O cavalo cego”, Josué Guimarães também buscou fixar a sua identidade nas suas obras, seus contos apresentam temáticas variadas a partir de uma vertente social e realista.

A representação literária dessa vertente social varia de autor para autor. Ela pode ser essencialmente realista, ou seja, verossímil, semelhante ao mundo real, acentuando descrições que revelam detalhes ínfimos ou então grotescos, seguindo uma linha temporal definida e localizando as ações em espaços igualmente bem identificados. Pode ser também que ela mostre de uma forma cifrada ou metafórica, na qual a ligação com a realidade seja muito tênue, predominando ou a feição onírica e fantasiosa, ou o caráter alegórico do fantástico. (BITTENCOURT, 199, p.75).

Com personagens definidas com traços individuais, localização espacial particular e desenvolvimento cronológico e causal das ações, os contos de Josué Guimarães criam situações de significados profundos às relações sociais e ao ser humano. Sua narrativa realista tradicional, por vezes, paira pelo campo do insólito e do fantástico. Desde seu primeiro livro, o autor já aborda a crítica social com histórias que se desenvolvem em pequenos espaços do interior e da zona urbana apresentando os vícios, a violência, a

⁵ Entrevista para L&PM em 1984.

sexualidade, e o autoritarismo regido pela ordem e a moral através daqueles que são responsáveis pela lei. Alguns desses temas são observados em *Os ladrões* (1970).

O primeiro conto da obra, “O Cristo Mutilado” já demonstra a desumanidade dos centros urbanos em apreciação à morte. Um corpo metralhado no chão é apenas o objeto de curiosidade para a população, enquanto a polícia, revelando o clima de suspeitas irracionais, prende suspeitos indiscriminadamente, e usando do seu autoritarismo tenta obrigá-los a confessar o crime. A morte e os abusos de força não refletem somente as situações que envolvem a política e a polícia e os detentores do poder. Em “O beijo na boca”, podemos perceber essa abordagem a partir da experiência de uma criança. Vicente, um menino que brincava com ossinhos de rabada como se fossem os bois de sua fazenda é surpreendido por Deco, um valentão que o agarra e o maltrata, ameaçando dar um beijo na boca se ele não pedisse perdão. Sem ter como reagir, Vicente acaba se submetendo às imposições de Deco que vai embora sem antes destruir tudo o que havia construído durante brincadeira. Em uma forma de vingança, Vicente tenta dar um susto no seu rival e acaba matando-o involuntariamente.

Temas como traição, erotismo, sexualidade e prostituição também são recorrentes na narrativa curta do escritor. “A primeira noite” narra a frustrante tentativa de João em perder a virgindade em um prostíbulo, em meio a um ambiente sujo e mal cheiroso o jovem se depara com a mistura dos sentimentos de um menino e “tornar-se um homem”. Em “O pequeno recruta” temos as traições de Celeste com Agostinho, enquanto o marido, Cabo Dorneles, se preocupa com revolução. Nos microcosmos dos contos de Josué Guimarães, podemos perceber também o avesso da aparência daqueles que representam os valores morais e éticos da sociedade. No conto “Ronda noturna”, em que notamos artimanha do grupo detentor do poder local em seu aliciamento de votantes, temos a figura de um padre frequentador do bordel, um sargento que usa a sua ronda para dormir com mulheres da vila, Biloca, a filha do subprefeito, que aparentemente é vista pela comunidade como uma dama muito recatada, mantém relações sexuais com Doutor Salviano, um líder político pregador da moral. A desmoralização da lei aparece no conto quando o sargento Milcíades, em sua ronda noturna, surpreende o casal tendo relações em um jipe, e ao invés de prender o casal por atentado ao pudor, manda o Salivando embora e toma a mulher para si.

A repressão e o cerceamento da liberdade também são explorados por Josué Guimarães com o auxílio do fantástico. “Os ladrões” se passa em um edifício em construção, onde o vigia João passa a noite ouvindo os ruídos dos ratos e dos ladrões que

entram para roubar os materiais. Nada de fato é levado da obra, o que sugere que o roubo é um delírio do operário. Esse o delírio é uma representação simbólica da personagem, um vigia que todo dia é explorado e roubado por aqueles que sugam sua vida e que mesmo assim não deixa de cumprir com suas obrigações. O real e o imaginário também se mesclam em “O elevador”, a narrativa se centraliza na cabine e o conto assume uma abordagem fantástica aos olhos da personagem principal João que, em meio a sua fobia, vê figuras de homens transparentes e sem olhos entrando e saindo do elevador sem precisarem abrir a porta. O elevador, por sua vez sai rodando pela cidade deixando os estranhos ocupantes em botecos, farmácias e padarias. O síndico, um coronel reformado, controla e mantém a ordem do prédio a todo custo, a pesar de não perceber os estranhos ocupantes saindo e entrando do elevador.

Podemos observar, tanto nos contos fantásticos, quanto nos realistas, que Josué Guimarães demonstra uma preocupação inerente ao seu tempo, o autor retira o véu que cobre a falsidade das pessoas e espoe as feridas do seu tempo para que elas sejam, se não tratadas, observadas. Deste modo, o autor passa de um contador de histórias para um contador da História. Fica clara a sua abordagem ao tratar de temas sociais as quais o indivíduo está vulnerável aos autoritarismos e dominância dos que tomam a lei para si. Seus livros são uma fermenta de denúncia da repressão e da exposição da fragilidade humana. Mas publicar textos refletindo a realidade do seu tempo torna-se muito arriscado em tempos em que a censura de um regime ditatorial toma conta do país e quanto a repressão não tem quaisquer pudores quanto ao uso de vários tipos de violência. Josué Guimarães utilizou da literatura e dos seus artifícios para nos mostrar o que muitas vezes não podia estar à mostra.

Por outro lado, alguns textos presentes em seus manuscritos, mesmo finalizados, não foram publicados em livros ou coletâneas conhecidas, o que nos leva tentar compreender sua temática e os motivos pelos quais eles não foram publicados. Um exemplo disso é o conto estudado nesta dissertação, “A dramática história de uma dama”.

4 O JOGO DE DAMAS

Apresentar um texto não publicado em livro, ou independente de qual for o seu suporte, nos faz questionar o seu conteúdo e outras informações referentes a ele para tentarmos entender ou projetar o motivo pelo qual o escritor não conseguiu publicá-lo, ou optou por não trazer seu conteúdo à tona dentre suas principais obras. Neste capítulo, vamos apresentar o conto “A dramática história de uma dama”, o provável inédito de Josué Guimarães, analisando seus elementos paratextuais, o período em que ele foi escrito, em contraponto com a sua narrativa e as rasuras feitas pelo autor no decorrer de suas versões.

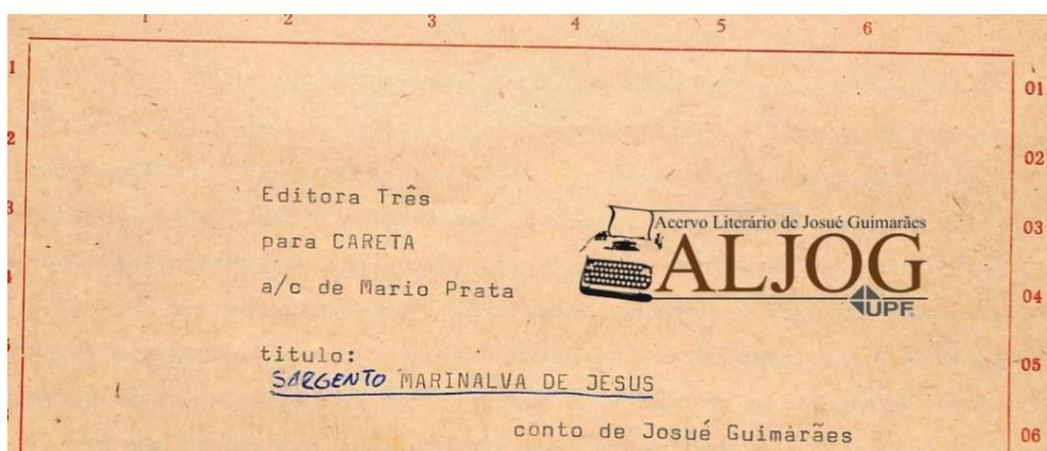
4.1 FORA DO LIVRO: A DAMA SEM “STATUS”

Nas pesquisas realizadas no ALJOG/UPF, buscamos encontrar relações entre o documento que está sendo estudado e os textos publicados por Josué Guimarães. Para tanto, o pesquisador precisa estar a par de todas as obras do autor para tentar unir o que às vezes parecem ser peças de um quebra-cabeça, como um esboço contendo o nome da personagem, uma carta contando sobre uma parte do texto, mapas desenhado pelo autor para poder se localizar dentro da narrativa, marcações em um livro de sua biblioteca destacando acontecimentos históricos, um comprovante de viagem que ateste que ele estava em determinado local em data específica, entre outras “pistas” que nos levem a organizar um dossiê que nos permita estudar a fundo o processo criativo do autor. Por outro lado, podemos encontrar documentos em que seus textos não se relacionam a nenhuma obra publicada, nos levando a crer que sejam inéditos. Todavia, afirmar o ineditismo de um texto escrito por Josué Guimarães requer alguns cuidados, pois, como se sabe, devido a sua carreira como jornalista, o autor também publicava textos em diversos periódicos e revistas que nos dias de hoje não existem mais e que seus exemplares são de difícil acesso.

A expressão “fora do livro” é usada para apresentar os datiloscritos de um conto que não tem relação com nenhuma obra publicada de Josué Guimarães, e não está publicado em nenhum livro do autor ou coletânea que ele participou. No acervo do autor, foram encontrados dez contos que são considerados como “prováveis inéditos”, pelo fato de não terem sido localizados em nenhum livro ou revista que o autor publicou até então. Dentre esses textos “A dramática história de uma dama” foi selecionado para ser

analisado e publicado nessa dissertação pelo fato de apresentar muitas marcações autógrafas feitas pelo escritor recorrente das edições feitas por ele no texto. Além dos datiloscritos do conto, foi localizado um recado de Josué Guimarães que faz referência a “A dramática história de uma dama” junto a outro conto que ele enviou para a Editora Três com o intuito de publicá-lo na revista *Careta*. O conto enviado se intitulava “Sargento Marinalva de Jesus” que posteriormente foi publicado na obra *O gato no escuro* em 1982 com o título “A doce luz verde”.

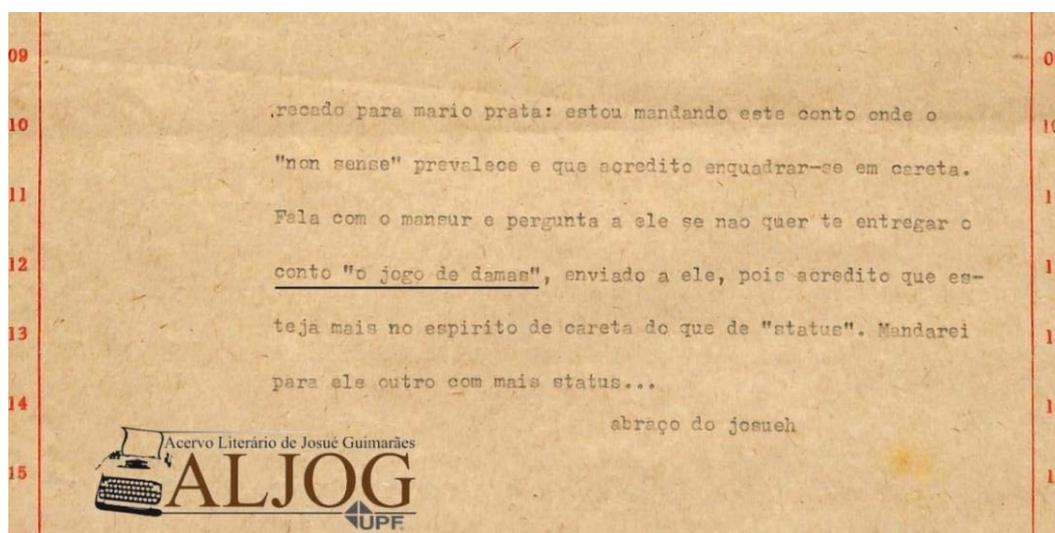
Figura 4 - Página 01 do conto “Sargento Marinalva de Jesus”



Fonte – ALJOG/UPF

No final do conto, “Sargento Marinalva de Jesus”, Josué Guimarães escreveu um recado para o escritor Mario Prata, na época editor da revista *Careta*.

Figura 5 - Recado para Mario Prata



Fonte – ALJOG/UPF

Pelo que se percebe, Josué Guimarães tentou publicar seu conto na *Status*, uma revista masculina da época que também publicava edições especiais de literatura e humor. Foi “[...] a primeira revista masculina do Brasil driblou a censura no tempo em que mulher pelada era questão de segurança nacional” (GONÇALO JUNIOR, sp. 2016)⁶. A revista também publicava contos e novelas de grandes escritores brasileiros:

Mas STATUS não tinha só mulher bonita. E muitas vezes desafiou a censura. Como, por exemplo, quando peitou os censores no segundo semestre de 1977 e publicou em capítulos, pela primeira vez sem cortes, o livro integral do Kama-Sutra, com suas posições sexuais. A repercussão na imprensa foi grande e levou à apreensão da primeira parte – editada com as páginas lacradas – em várias cidades do País. Mesmo assim, a editora não recuou. Política também era um tema importante e a revista se transformou numa tribuna para se pregar a abertura e a anistia dos presos políticos que tinham deixado o País. Por suas páginas, desfilaram com contos e novelas os maiores escritores brasileiros, como Jorge Amado, Osman Lins, João Ubaldo Ribeiro e Rubem Fonseca. (GONÇALO JUNIOR, sp. 2016).

Figura 6 - Edições especiais de literatura e humor da revista Status



Fonte – Site Cesar Casa de Leilões⁷

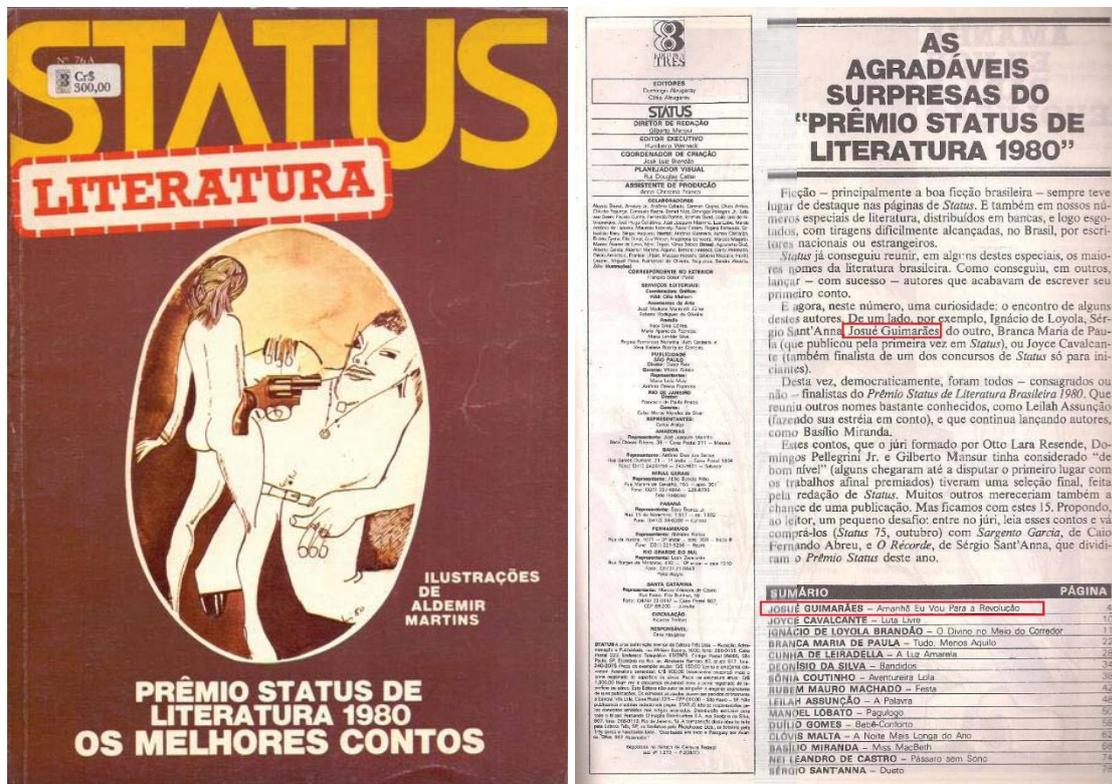
Na busca por informações sobre a publicação de Josué Guimarães na *Status* foi localizado um texto do autor publicado na revista em 1980. “Amanhã eu vou para a revolução” é o primeiro conto da edição especial que reúne os quinze finalistas do Prêmio

⁶ “As heroínas da resistência” - matéria online publicada pela revista ISTOÉ. Disponível em: https://istoe.com.br/134439_AS+HEROINAS+DA+RESISTENCIA/?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage

⁷ Disponível em: <https://www.cesarpapini.com.br/peca.asp?ID=5349973>

Status Literatura de 1980.

Figura 7 - Revista *Status Literatura* 1980



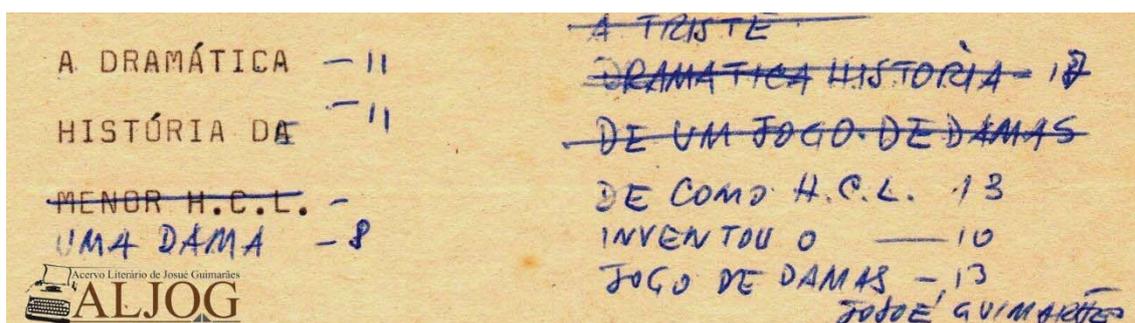
Fonte – Acervo pessoal do pesquisador

Após publicar “Amanhã eu vou para a revolução” Josué Guimarães encaminha outro conto para *Status*, “O jogo de damas”, acreditando que, devido ao seu conteúdo erótico e humorístico, pudesse ser publicado também. Mas o conto não foi aceito por Gilberto Mansur, editor da *Status* na época, e Josué Guimarães ao encaminhar “Sargento Marinalva de Jesus” a *Careta*, da mesma editora, solicita que Mario Prata pegue com o colega de editora “O jogo de damas” para ser avaliada como publicação para a revista *Careta*. Até então, não podemos afirmar que o conto de Josué Guimarães foi publicado em nenhuma das duas revistas, principalmente pela falta de datação nos documentos, o que torna a busca por informações muito mais ampla. Entretanto, o recado escrito por Josué Guimarães para Mario Prata nos traz informações que nos permite estipular uma data aproximada para o conto em questão. Sabe-se que a primeira proposta da revista *Status* teve início em 1974 deixou de circular no final dos anos 80 e teve sua segunda fase iniciada em 2011. Além disso, a última data presente no conto de Josué Guimarães é uma lembrança da personagem principal ocorrida em agosto de 1981, com isso fica quase

impossível afirmar que o conto foi escrito antes dessa data. Como já mencionado, o conto “A doce luz verde”, uma nova versão de “Sargento Marinalva de Jesus”, foi publicado em 1982 no livro *O gato no escuro*, nos permitindo afirmar que “O jogo de damas” foi escrito entre agosto de 1981 e final de 1982.

Outro dado importante da pesquisa são os títulos “O jogo de damas” e “A dramática história de uma dama”. Não temos como confirmar que os datiloscritos enviados para a Editora Três são os mesmos que estão resguardados no acervo do autor e são apresentados nesta pesquisa. É possível que Josué Guimarães tenha enviado uma versão final para a revista e que os datiloscritos tenham se perdido. A opção por um título diferente ao mencionado no recado para Mario Prata foi feita devido ao fato de os datiloscritos de Josué Guimarães que estão no ALJOG/UPF não apresentarem elementos suficientes para a sustentação do nome do conto que aparece no recado. Como no caso de “Sargento Marinalva de Jesus” que passou a se intitular “A doce luz verde”, sabemos que Josué Guimarães, ao não publicar seus textos, os editava, ocasionando também a troca de títulos para futuras publicações. Nos datiloscritos do provável inédito, não temos uma referência tão clara ao título “O jogo de damas”, e através das alterações feitas pelo autor na versão presente na segunda camada do texto optamos em apresentar o texto como “A dramática história de uma dama”.

Figura 8 - Prováveis títulos para o conto



Fonte - ALJOG/UPF

Conforme a figura 8 não fica claro o título “O jogo de damas” citado por Josué no recado a Mario Prata. Por outro lado, podemos perceber possíveis títulos elaborados pelo autor durante seu processo de revisão: a) os que foram riscados, “A dramática história da menor H.C.L.” que compõe a primeira camada do texto, e “A triste / dramática história de um jogo de damas”; b) os que foram preservados, “A dramática história de como H.C.L. inventou o jogo de damas” e “A dramática história de uma dama”. Deste modo, optamos

por utilizar o menor título preservado, pelo contexto da narrativa e pelo fato de Josué Guimarães evitar nomes extensos para os seus contos (ao exemplo dos que foram publicados nas suas três coletâneas de contos que não apresentavam mais que quatro palavras).

Quando nos aprofundamos na leitura do texto, nos deparamos não só com a história de uma mulher que vive de forma ousada para sua época, percebemos também elementos da nossa História que foram representados através das palavras de um escritor que pretendia expor as feridas da sociedade através do seu trabalho como escritor.

4.2 A HISTÓRIA DA DAMA

O conto “A dramática história de uma dama”, narra a história de H.C.L., mulher de 79 anos no leito de morte, que busca a paz relatando as suas memórias mais remotas. Como se fosse uma entrevista, quem escreve os relatos escuta tudo sentado em uma cadeira de braços, bebericando taças de chá. H.C.L. conta como descobriu o suposto “jogo de damas” e a repercussão desse jogo em sua vida. A narrativa se divide em uma breve introdução feita pelo relator e seis lembranças narradas por H.C.L.: dezembro de 1918; janeiro de 1919; fevereiro de 1920; junho de 1926; abril de 1927; e agosto de 1981.

Sua primeira lembrança é de quando ainda era menor de idade, em 1918, com dezesseis anos, H.C.L. retoma a conflituosa relação de seu pai, dono de uma oficina de reparos de relógios, com sua mãe, uma dona de casa que “[...] não se descuidava de suas tarefas domésticas entre as quais estava a de esperar todos os dias meu pai à porta de casa, as oito em ponto, para o início das brigas que se estenderiam até que fossem deitar” (GUIMARÃES, sd., p.2). Com o casamento do irmão mais velho de H.C.L. os pais começam a dormir em quartos separados, depois da meia-noite a jovem escutava o pai adentrado no quarto da mãe e ela, curiosa, espiava pelo buraco da fechadura presenciando as discussões e as brigas do casal. Quando a mãe não se “entregava” aos desejos do pai, o homem usava da força:

Eu ouvia o estalido de um bem aplicado tabefe e dali para a frente a coisa se desenrolava a contento. Se no dia seguinte ela amanhecia com um hematoma na face direita, no encontro amoroso seguinte meu pai tratava de emparelhar sua fisionomia, criando-lhe um hematoma na face esquerda. (GUIMARÃES, sd., p.3)

O ato sexual regido por violência, passou a ser denominado de “jogo de damas”

pela jovem H.C.L.. Com o tempo, outras experiências de jogo são presenciadas por ela.

Na segunda lembrança, em 1919, H.C.L. descobre que seu pai está traindo a mãe com a empregada, “entrando na porta errada em algumas noites”.

Descobri que meu pai começara a trair minha mãe quando me dei conta de que ele errava a porta e entrava no quarto da empregada, uma menina de pouco mais de vinte anos. E porque nas manhãs seguintes quem se apresentava com hematomas no rosto era ele e não ela. **A empregada era, ou tinha sido, mulher de soldado e depois de ficar sabendo do destino passivo dessas criaturas**, resolvera inverter a ordem dos fatores embora o produto continuasse sendo o mesmo, isto é, ardentíssimas noites de jogos de dama. (GUIMARÃES, sd, p.3, grifo nosso).

Como descrito, a empregada, com pouco mais de vinte anos era, ou tinha sido, mulher de soldado e depois de ficar sabendo do destino passivo dessas criaturas, tomou conta do jogo de damas. Deste modo, a empregada não aceitava as imposições do pai de H.C.L. pois quem aparecia com hematomas no rosto na manhã seguinte era ele. A mãe de H.C.L some de casa, provavelmente volta para o lar paterno, o pai vai definhando, enquanto H.C.L aproveita para se tornar independente. Com isso, a jovem começa a se interessar pelo “jogo de damas” muito praticado em sua casa. Sua primeira experiência acontece quando tinha entre dezesseis e dezessete anos, ainda menor de idade, e sua dupla de jogo também era um jovem inexperiente. H.C.L leva o jovem até um quarto, ordena que tire a roupa e, sem ter recebido nenhuma instrução sobre o jogo, pede que o ele lhe de um bom tapa no rosto “(devia ser assim que as coisas começavam)” (GUIMARÃES, sd., p.3). Seu rosto, marcado pela sua iniciação, era o comprovante de que ela era “uma mulher no mais amplo sentido da palavra” (GUIMARÃES, sd., p.4).

A terceira lembrança ocorre um ano recorrente a sua “iniciação” – fevereiro de 1920 – e H.C.L. narra que, entusiasmada com as partidas jogadas e após fazer um curso de “dama-sutra” com um mestre indiano, abre a casa de damas para os casais interessados no jogo. As regras eram as mesmas, quando a porta se fechava a primeira coisa a se ouvir era o estalido de um tapa bem dado. Os casais que frequentavam o local vinham de várias cidades, estados e até de outros países, e com o aumento na clientela iniciaram-se os jogos de dama a quatro, incluindo torneios anuais com até dez casais jogando ao mesmo tempo em um cômodo. Quando os casais começam a perder o interesse no jogo, H.C.L. se dá conta que as moças se casavam e tinham filhos, impossibilitando a prática do jogo. Não demorou muito para ela abrir uma creche no mesmo prédio da casa de jogos e tudo voltar aos tempos de ouro.

Seis anos após abrir a casa de damas, ocorre a quarta lembrança – junho de 1926

- H.C.L. abre o primeiro hotel para carruagens da história da cidade, um local requintado, com tabuleiros de mogno espelhos franceses, acompanhado da trilha sonora de Vicente Celestino. A casa de jogos é fechada sob acuação de prática de jogos ilícitos e de sodomia. Depois de fechada a casa de jogos, a personagem principal encontra o homem que ela considera o campeão nacional de jogos de dama.

A quinta lembrança é referente a abril de 1927. H.C.L. conhece um homem possuidor de um tabefe violento, capaz de inutilizar a adversária. O homem, de porte atlético, e mãos de lutador de boxe, toma conta do jogo e dita todas as regras do jogo, ordenando que H.C.L. fizesse tudo ao seu modo. Com isso, os dois passam a noite toda jogando ardentíssimas partidas de dama:

A partida se desenvolvia com lances pensados, passava para um ritmo mais veloz até chegar ao paroxismo de vinte a trinta jogadas a cada trinta segundos. Bem, acabamos juntos, desaparecendo do tabuleiro as pedras brancas e pretas, sem que houvesse vencedor ou vencido. (GUIMARÃES, sd., p.5).

Na última lembrança – agosto de 1981 – a mulher no leito de morte conta, envergonhada, de suas últimas partidas de jogo de dama. “A última vez aconteceu em 1950, lembro como se fosse hoje, quando sentei no colo daquele que viria a ser campeão mundial de futebol, o Obdúlio Varela” (GUIMARÃES, sd., p.5) . Além de Obdúlio, H.C.L. também joga com outros futebolistas uruguaiois responsáveis pela derrota do Brasil na copa do mundo de 50 que ficou conhecida como o famoso “Maracanaço”. Após contar suas lembranças e pedir que a pessoa que estava lhe escutando lesse o horóscopo do dia, H.C.L. pede licença para morrer e se despede dizendo: “– Morro como uma dama...” (GUIMARÃES, sd., p.7).

Além das três versões presentes nas diferentes camadas do texto, desde a origem do título, até as páginas finais do conto, existem vários tipos de rasuras e elementos que se tornam descontinuidades dentro de uma descontinuidade, alguns desses elementos trazem um discurso que, de certo modo, não seriam bem interpretados na época em que a narrativa foi criada. Por isso, esses discursos deixados de lado podem nos ajudar a entender o motivo pelo qual o conto não está presente em livro.

4.3 O DISCURSO DAS DESCONTINUIDADES

O conto de Josué Guimarães, traz em si elementos do discurso que podem nos ajudar a tentar esclarecer os motivos da sua não publicação em livro. Para isso, devemos

buscar entender quais são esses motivos e para isso devemos analisar todos os elementos do texto original pois o manuscrito possui um caráter único, nele podemos perceber a preocupação do autor com o caráter da obra. A gênese não dramatiza a construção, ela propicia uma visita aos bastidores, ao avesso do cenário em que a obra foi feita. Através disso podemos ouvir os murmúrios do texto, seus gritos e risos que muitas vezes podem ter sido abafados no processo de finalização da obra. Existe muito texto antes do texto e isso pode ser percebido nos discursos presentes nas descontinuidades.

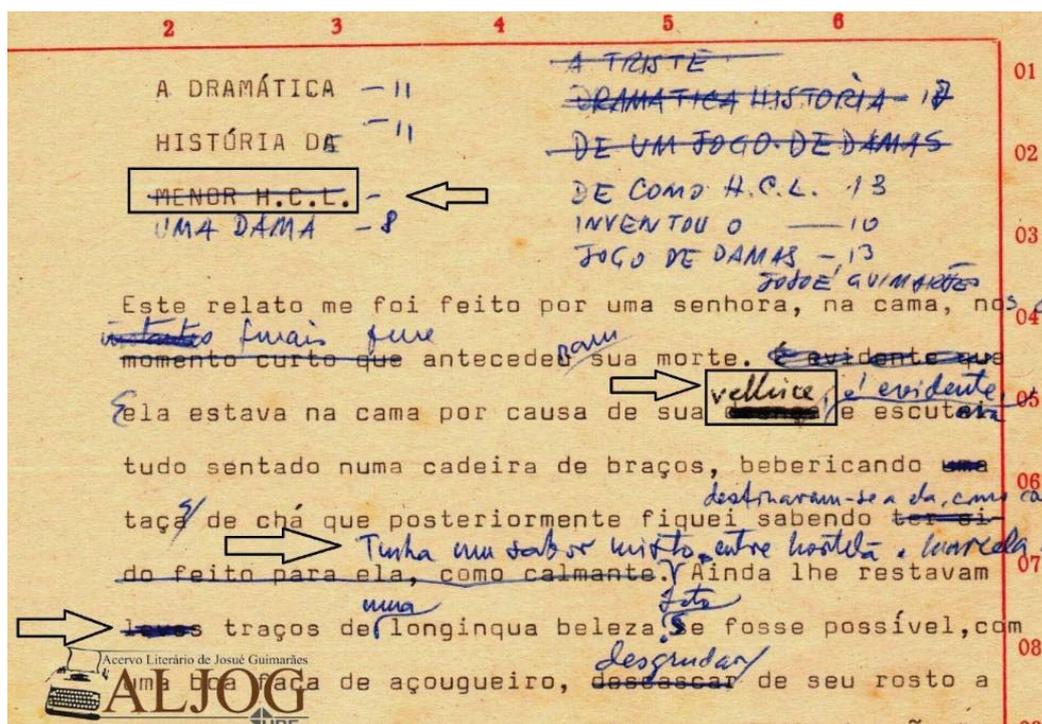
Michel Foucault (1996), em *A ordem do discurso*, desvenda a relação entre a prática discursiva e os poderes que a permeiam, trazendo inquietações diante o que é o discurso em sua realidade material pronunciada ou escrita. O autor trata dos perigos que o discurso pode trazer, além do poder que ele tem ou é capaz de nos dar. Esses poderes, de certo modo, podem servir para trazer à tona tanto uma genialidade quanto uma desordem conforme os recursos discursivos venham ser articulados:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 1996 p.8-9)

Assim, podemos selecionar elementos do nosso discurso, controlá-los e até excluí-los conforme for necessário. Foucault (1996) ainda destaca que dentre os procedimentos de exclusão a *interdição* é o mais familiar, pois não se pode falar tudo em qualquer circunstância, existem tabus, rituais de circunstâncias e direitos privilegiados ou exclusivos de quem fala, e que assuntos como sexualidade e política são onde os buracos negros mais se multiplicam.

Na primeira página de “A dramática história de uma dama”, já podemos perceber alguns elementos que foram deixados de lado e rasurados pelo escritor no seu processo de revisão. Algumas dessas rasuras são nada mais que descontinuidades decorrentes de uma revisão da obra, porém, em um conto que trata de sexo e imposição masculina, em que a personagem principal é uma mulher que opta por tudo isso, apresentar já no título, que ela é menor de idade, pode ser arriscado e ofensivo para a sociedade de então. Durante sua revisão, Josué Guimarães rasura tal informação e põe como opção a palavra “dama” que além de representar uma mulher nobre e adulta, faz referência ao tema principal da narrativa, o “jogo de damas”.

Figura 9 - Primeira página de “A dramática história de uma dama”

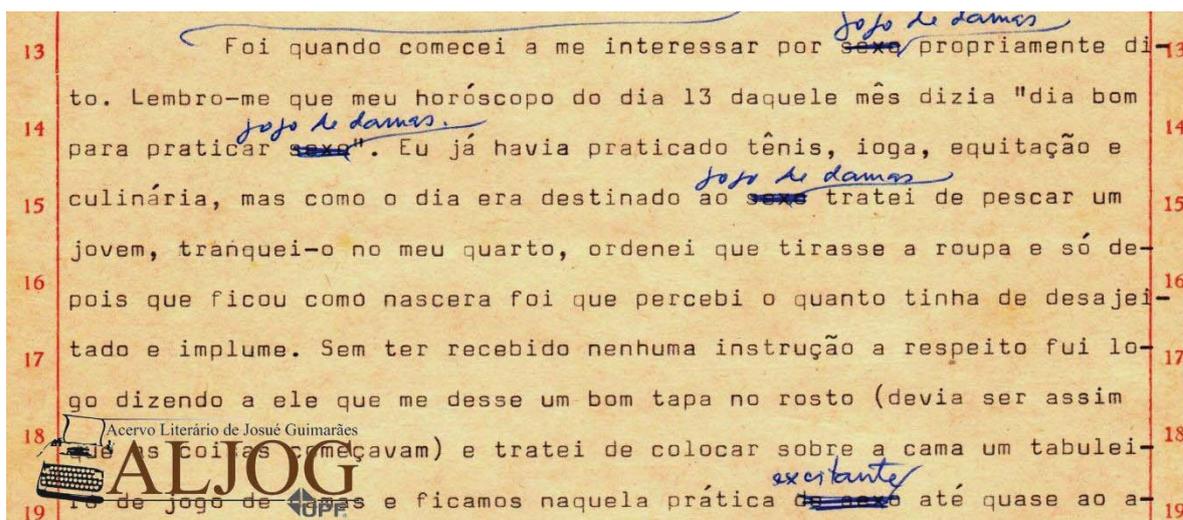


Fonte - ALJOG/UPF

Podemos perceber na figura 9, além das outras ideias para o título já apresentadas, um trabalho de revisão feito pelo autor em tempos distintos, comprovado através das rasuras de substituição que foram feitas com cores diferentes de caneta. É importante destacar que Josué Guimarães não fazia muitos esboços e rascunhos de suas obras, e isso fica perceptível quando ele deixa em seus manuscritos todas as opções de títulos possíveis para o conto. Como não temos nenhum outro documento de edição de “A dramática história de uma dama”, nem esboços e notas, podemos considerar que o texto apresentase em três versões: a primeira está na camada datiloscrita, seguida por uma segunda camada, a versão de revisão e ajustes feita manualmente com caneta de cor azul, e a terceira camada, uma versão com os ajustes finais feita manualmente com caneta de cor preta. Estas três camadas demonstram os momentos de escrita e de (re)leitura do autor em tempos distintos. Através de suas (re)leituras, novas ideias surgiram fazendo com que o autor modificasse seu texto para ficar mais “aceitável” para apresentar ao leitor.

Em outras rasuras de substituição também existem elementos que podem ferir a sociedade do discurso daquela época e que são substituídos por alegorias que permitem que o texto não perca a sua essência crítica.

Figura 10 - Rasuras de substituição na página 3



Fonte - ALJOG/UPF

Na figura 10, recorte da página 3 do conto, Josué Guimarães faz uma das mais importantes modificações do seu texto, o autor rasura os a palavra “sexo” e as substitui pela expressão “jogo de damas” e excitante, e tudo aquilo que seria referido como ato sexual no conto parra a ser tratado como o jogo de tabuleiro. Dentre os elementos discursivos que envolvem o texto, o escritor opta por descontinuar um dos principais termos e transforma-lo em alegoria através de outros elementos do discurso como uma maneira de “burlar” um discurso que pudesse ser ofensivo.

Tentar explicar os motivos pelas descontinuidades existirem é muito difícil quando se tem somente o manuscrito em si. É importante conhecer a vida do autor e o período em que ele estava inserido, e os problemas sociais da época para que isso nos ajude a esclarecer melhor essa descontinuação de uma obra, pois conforme Claudia Amigo Pino e Roberto Zular:

São explicações ainda insuficientes para entender as instituições nas quais surgem essas mudanças, porém não podemos deixar de reconhecer que o crítico procura, a partir da delimitação de um recorte, estabelecer descontinuidades e tentar entender o contexto no qual elas surgem (2007, p.130).

Deste modo, ao invés de trabalhar com caminhos hipotéticos, o pesquisador pode, também, seguir um novo caminho tentando interpretar a enunciabilidade das descontinuidades ou tentar encontrar as inter-relações entre os enunciados e a época em que a obra foi planejada. Além do ato sexual que é tema principal do conto, descoberto por H.C.L. quando ainda era menor de idade, a narrativa apresenta a relação entre duas,

ou mais pessoas, de um modo peculiar, iniciando-se a partir de uma agressão feita pelo homem. O jogo sempre se inicia com o homem dando um tapa no rosto da companheira, expondo aquilo que quase nunca é relatado: a vontade do homem imposta na mulher, mesmo ela não consentindo com a relação. Deste modo, temos a vivência de uma jovem que presencia as agressões do pai contra a mãe, e por sua inocência começa tratar essa imposição masculina e as brigas do dia a dia dos pais como algo normal na relação conjugal a ponto de levar isso para a vida toda como algo normal, um simples jogo.

O conto não tem data específica, mas sabe-se que “A dramática história de uma dama” foi produzido na década de 80, um período em que a censura e o autoritarismo militar ainda predominavam no país. O provável motivo para o conto não ter sido publicado tanto em livro quanto nas revistas, que conseguiam, de certa forma, burlar a censura, pode ser resultado de elementos específicos do texto como o conteúdo sexual explícito no conto, a protagonista da narrativa ter suas primeiras experiências sexuais sendo menor de idade, as agressões que ocorrem antes do “jogo de damas”, o fato de Josué Guimarães descrever os soldados como criaturas passivas às agressões, H.C.L. se envolver prazerosamente com os responsáveis pela derrota do Brasil na copa de 1950, entre outros pontos da narrativa que escancaram as fragilidades da nossa sociedade em tempos distintos, mas que seguiam sendo ofuscadas pela censura imposta no país. A publicação do conto poderia acarretar problemas não só para o autor, como também para a editora que publicasse um texto com tamanho desrespeito ao que se impõe como moral e bons costumes.

Trazer à tona um texto desta grandiosidade, requer muitos cuidados durante a sua publicação e divulgação. Para que “A dramática história de uma dama” fosse apresentado optamos por uma edição crítica e genética de seus datiloscritos, buscando apresentar todos os elementos presentes no documento a partir de seus fac-símiles, de uma reprodução diplomática, e a edição princeps do conto a partir da análise das três versões apresentadas nas camadas do texto.

5 EDIÇÃO DE “A DRAMÁTICA HISTÓRIA DE UMA DAMA”

A edição crítica e genética do conto “A dramática história de uma dama” será disponibilizada de forma impressa por meio desta dissertação e em meio digital em formato PDF com o intuito de ser hospedada junto a uma hiperedição deste e demais textos de Josué Guimarães no site do ALJOG/UPF em projeto futuro. Estes datiloscritos e demais manuscritos do autor trazem registros diferentes daqueles que eram produzidos pelos copistas medievais e que antes eram analisados para que fosse encontrando seu arquétipo. Com a evolução dos recursos científicos dos estudos filológicos no decorrer do século XXI, o manuscrito moderno passa ser visto de outro modo:

O manuscrito moderno traz registros de diferentes fases do trabalho que conduzem a escrita da ideia inicial de seu projeto à publicação. Os atos de escrever e de ler evidenciam ações dos agentes sociais e culturais que atuam na materialidade do texto. A crítica textual genética e a crítica genética ocupam-se do estudo e da edição do manuscrito moderno. As distintas abordagens críticas, conforme nas tradições textuais, trazem as orientações que delineiam o fazer filológico. (SANTOS, 2018, p. 497)

As evoluções tecnológicas permitem novos recursos aos métodos filológico e assim, o pesquisador deve usar de todos os recursos disponíveis para estudar e estabelecer o texto. Todos aqueles documentos que eram cuidadosamente analisados em seu suporte original de papel, podem ser transformados em fotos ou imagens digitalizadas e passam a ser analisados a partir de um computador, preservando o documento original de deteriorações, e permitindo que não só a leitura, mas a apresentação do texto e sua transcrição tenham um outro modelo de apresentação.

Para muito além dos benefícios advindos da tecnologia informática no que tange à leitura, a forma de apresentar textos preparados filologicamente também vem mudando significativamente. As transcrições passaram a ser feitas diretamente da imagem digital para os editores de texto, e as edições de textos, muitas vezes, já são apresentadas fora do modelo estático exigido pelo texto em papel. (LOSE; TELLES, 2017 p.287)

A lupa que antes aumentava o tamanho da letra escrita no documento, sede lugar para o zoom dos programas de computador. Selecionar um recorte específico do documento, fazer marcações com setas ou círculos indicando o elemento específico que se está apresentando são facilidades que surgem a partir dos benefícios da tecnologia. As transcrições e a fixação do texto ganham novos suportes, e o que antes era disponível

apenas no papel, para um determinado número de pessoas, hoje alcança um número incontável de pessoas através dos sites, e links da internet.

É cada vez mais comum o filólogo utilizar, com certa intimidade, os recursos comuns disponíveis nos editores de texto, para organizações alfabéticas (através da ferramenta de classificação de texto em ordem crescente ou decrescente); para localização e substituição de trechos específicos (através da ferramenta de localização/substituição). Desta forma, parece evidente que a escolha do meio a ser utilizado esteja diretamente ligada ao tipo de edição que se há de propor. E este tipo de edição, por sua vez, está subordinada ao material com o qual se pretende trabalhar. (LOSE; TELLES, 2017 p.288).

Ao delimitar o material que se quer trabalhar, surgem outras propostas de edição que se encaixam perfeitamente com as ferramentas da modernidade e com a ideia de disponibilizar o texto não publicado em livro de forma mais significativa para o leitor.

Do exercício da crítica textual, apresentam-se diferentes propostas de edição, conforme os materiais disponíveis para estudo e intenção do pesquisador, a saber: **edição fac-similada** (traz uma imagem aproximada das características que o documento/monumento apresenta); **edição diplomática** (disponibiliza o texto e suas modificações em outros caracteres, por meio de uma transcrição linearizada, diplomática ou mista); **edição interpretativa** (fixa o texto de cada testemunho, construindo um aparato de notas e variantes com relação à mediação do editor que corrige erros ou atualiza a ortografia); **edição sinóptico-crítica** (coloca os testemunhos lado a lado para cotejá-los, trazendo notas e comentários que visam esclarecer os textos em seus múltiplos aspectos); **edição crítica** (coteja os textos para a fixação de um texto crítico e traz um aparato de notas e variantes); **edição crítico-genética ou crítica em perspectiva genética** (combina os métodos da edição crítica e da edição genética, sendo relevantes o produto e o processo); **edição genética** (busca transcrever todos os documentos que compõem o dossiê genético, identificando os níveis e os momentos genéticos, e apresentando um aparato genético); **edição histórico-crítica** (situa-se entre a edição crítica e a genética, na qual o manuscrito é abordado na pluralidade de suas significações, em perspectiva crítica e hermenêutica); **edição eletrônica/digital** (coloca em rede: textos, paratextos, imagens, aparatos, etc.). (SANTOS, 2018, p. 50, grifo nosso)

A edição proposta neste trabalho leva em consideração o processo de escrita de Josué Guimarães, a partir das versões presentes nas três camadas de texto, as rasuras e demais movimentos de escrita feitos pelo escritor nos datiloscritos, trazendo a fixação do texto e suas variantes, a partir dos fac-símiles e da transcrição diplomática, possibilitando o estudo crítico e genético do conto. O produto desta edição busca apresentar uma edição princeps de “A dramática história de uma dama”, propondo um texto ideal para leitura, a partir das últimas alterações feitas pelo autor nos documentos, apresentando notas explicativas que poderão ser transformadas em hiperlinks para uma futura edição digital.

É importante destacar que este é o primeiro trabalho feito no ALJOG/UPF que

apresenta esse tipo de edição, sendo um grande passo para futuras edições dos textos de Josué Guimarães. A partir disso, buscou-se definir critérios que serão utilizados neste e nos próximos trabalhos do acervo.

5.1 CRITÉRIOS UTILIZADOS NA EDIÇÃO

Os critérios adotados na edição, bem como os símbolos utilizados na transcrição diplomática são baseados no estudo de Lose (2004) e Barreiros (2013), com adaptações de acordo com o trabalho realizado nos datiloscritos de Josué Guimarães. Com o intuito de fazer uma futura hiperedição dos contos de Josué Guimarães, deve-se destacar que os símbolos < > utilizado para indicar segmentos riscados foram substituídos por { } pois:

As edições digitais, editoradas em código de marcação, não permitem aplicar os símbolos < >, comumente utilizados para indicar segmentos riscados, ilegíveis, etc. Isso acontece porque, na escrita da programação, esses sinais correspondem a um código básico para inserir comandos [...] (BARREIROS 2013, p. 279)

Outro fator a ser destacado nesta edição, é o uso de cores nos símbolos utilizados. Como os datiloscritos de Josué Guimarães apresentam muitas interferências autógrafas feitas pelo autor, optou-se por destacar cada movimento de escrita de uma cor diferente, tornando a sua identificação, mais clara. Deste modo, adotamos seguintes critérios:

- a) o fac-símile completo de cada página vem seguido da sua transcrição diplomática;
- b) a fonte utilizada é Times New Roman 11, justificada;
- c) as linhas são numeradas de 5 em 5 à margem esquerda;
- d) é respeitada, dentro do possível, a disposição dos textos na página;
- e) as palavras que não cabem na mesma linha, por questões de formatação, são acrescentadas abaixo, alinhadas à direita da página com espaçamento simples e não são consideradas na contagem das linhas;
- f) a grafia original dos textos é conservada na íntegra, mesmo nos casos em que fica claro o equívoco ou ato falho do autor;
- g) para a transcrição dos movimentos de escrita do autor são utilizados os seguintes símbolos e cores:

- { } rasura de supressão (riscado)
- {†} seguimento ilegível
- [] acréscimos
- { } /\ substituição por sobreposição, na relação {substituído} /substituto\
- { } [↑] rasura com substituição na entrelinha superior
- { } [↓] rasura com substituição na entrelinha inferior
- [↑] acréscimo na entrelinha superior
- [↓] acréscimo na entrelinha inferior
- [→] acréscimo na margem direita
- [←] acréscimo na margem esquerda
- [{ }] acréscimo rasurado
- [↑{ }] acréscimo rasurado na entrelinha superior
- [*] acréscimo com cor de caneta distinta
- [~] rasura de deslocamento - união de parágrafos

- h) a fonte utilizada na edição princeps é Times New Roman 12, justificada;
- i) a edição princeps presente nesta dissertação buscou apresentar um texto editado a partir das três versões presentes nas camadas de texto do conto. Foram consideradas as últimas alterações feitas pelo autor, presentes na segunda e terceira camada dos datiloscritos, de modo a proporcionar um texto ideal para a leitura. Também foram inseridas notas de rodapé com informações relevante sobre termos e personagens citados.
- j) com base nas variantes presentes nas camadas do datiloscritos do autor, definimos como **A**: a primeira camada, composta pela versão datiloscrita; **B** a segunda camada, composta pela versão datiloscrita levando em conta as alterações feitas à mão com caneta azul; **C**: a terceira camada, composta pelas duas versões anteriores, levando em consideração as alterações feitas à mão com caneta preta. Deste modo, foi estabelecido o seguinte estema:

A
|
B
|
C

	A DRAMÁTICA [- 11]	[[A TRISTE]]
	HISTÓRIA D{A}/E\ [- 11]	[[DRAMÁTICA HISTÓRIA]] [- 17]
	{MENOR H.C.L} [-]	[[DE UM JOGO DE DAMAS]]
	[UMA DAMA -8]	[DE COMO H.C.L. -13]
05-		[INVENTOU O – 10]
		[JOGODE DAMAS – 13]

[Josué Guimarães]

Este relato me foi feito por uma senhora, na cama, nos [→ dias]

[↑ {instantes}] {momento curto que} [↑ finais que] antecede {u} /ram\ a sua morte. {É evidente que}

10 - {e} /E\ la estava na cama por causa de sua {doença} [↑ *velhice, é evidente] e escut{ei}/ava\ tudo sentado numa cadeira de braços, bebericando {uma} taça[s] de chá que posteriormente fiquei sabendo [↑ destinavam-se a ela, como calmante.] {ter si-} {do feito para ela, como calmante} [↑ Tinha um sabor misto entre hortelã e macela.] Ainda lhe restavam {leves} traços de [uma] longínqua beleza. [↑ Isto] {S} [s]e fosse possível, com

15 - uma boa faca de açougueiro, {descascar} [↑ desgrudar] de seu rosto a pesada camada de rugas que o tempo e a dissipação há-viam fabricado. Mas a infeliz tinha uma memória de camelo e eu, coincidentemente, tinha uma disponibilidade de tempo só comparável a um tecnocrata encarregado

20 - de elaborar {um} projeto{s} {destinado} {a} /de\ implant{a}/ção\ {um} [↑ de] novos modelo [↑ s] econômico [↑ s] no País. Não foi preciso lápis e papel, pois eu acabara de concluir um curso chamado de "Truman{n} Capo{tt}/t\ e" destinado a transformar o cérebro das pessoas num autêntico computador, como, aliás, foi

25 - feito por ele ao {pegar} [↑ captar] a história conhecida como "A sangue frio", {repetida} [↑ anunciada] nos jornais com crase no "a". Eu a ouvia durante três a quatro horas, chegava em casa e passava tudo para o papel, {usando máquina de} {escrever} reproduzindo não apenas pontos e vírgulas co-

30 - mo suspiros, [↑ flatos] e arrotos[.] {da infeliz} Claro, a história da menor H.C.L. daria um romance se eu tivesse saco para tanto e se o pseudônimo de Cassandra Rios já não estivesse sendo usado por outra pessoa, com êxito. Mas

reduzi tudo ao {tamanho de um conto} [↑{máximo}] [↑ mínimo para evitar leitura dinâmica],
e assim me livro

35 - de uma história cuja personagem central morrerá [↑ de prazer] pela
segunda [,] vez ao saber [,] {d} /n\ o além {,} que teria sido publi-
cada por uma revista de circulação nacional.

{JOSUÉ GUIMARÃES}

[↑Primeira lembrança -] [~] Dezembro de 1918 - Eu tinha dezesseis anos, era véspera de
40 - Natal e toda a família se entregava a tarefa habitual de preparar o
pinheirinho, cobrindo-o de flocos de algodão imitando neve. Uma coi-
sa, aliás, que nunca entendi [↑neste país tropical]. Meu pai era dono de uma oficina de re-
paros de relógios e minha mãe não se descuidava de suas tarefas domés-
ticas entre as quais estava a de esperar [↑todos os dias] meu pai à porta de casa, às
45 - oito em ponto, para o início das brigas que se estenderiam até que {am}
{bos} fossem {para cama} [↑deitar]. Era uma fase [↑, estou certa,] em que [↑um forte] amor
ainda os unia, pois

embora já dormindo em camas separadas, o quarto era o mesmo. Só mais
tarde, com o casamento do meu irmão mais velho, foi que passaram a vi-
ver em quartos separados, além das camas. Mas brigavam sempre {juntos} [↑ unidos].

50 - Isso era bom para mim, muito preguiçosa à época, pois economizava e-
nergia durante o café da noite. Como eles passavam o tempo todo {jogan} [↑atirando]
{do} coisas um contra o outro, bastava eu levantar a mão quando queria
um pedaço de queijo, por exemplo, para apanhar um que passava no mo-
mento, {pelo ar} [↑a meia altura]. {E assim} [↑Era assim] com fatias de pão, bolas de manteiga
e, às ve-
55 - zes, {o} café-com-leite ainda {mais} [↑ bem] quente.

[~] Mas os dois se amavam, [↑acredite.] Isso eu percebia quando papai saía
de seu quarto, depois da meia-noite, indo para o quarto de mamãe. Mui-
to curiosa, eu corria {e colocava o ouvido na madeira da porta escutando} [↑ espiar pelo buraco da
fechadura.]
{tudo. Como eles eram antigos, não adiantava espiar pelo buraco da fe-}

60 - {chadura que [↑pois] faziam as coisas no escuro. Mas} {a} /A\ prendi muito, [↑ também,] no senti-
do auditivo, naquelas noites. Ela o recebia sempre da mesma maneira:

“Pensas, por acaso, que [↑vais ganhar esta partida de damas, {†} ?] sou alguma dessas prostitutas
de beira de cais?

Figura 13 - Fac-símile página 03

FOLHA DE S. PAULO - 3 -

NOME: _____ MATÉRIA: _____ LAUDA: _____

1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Acervo Literário de Josué Guimarães
ALJOG
UPF

01 Eu ouvia o estalido de um bem aplicado tabefe e dali para a frente a 01
02 coisa se desenrolava a contento. Se no dia seguinte ela amanhecia com 02
03 um hematoma na face direita, no encontro amoroso seguinte meu pai tra- 03
04 tava de emparelhar sua fisionomia, criando-lhe um hematoma na face es- 04
05 querda. Isso dava-lhe um ar romântico que não só o tempo se encarre- 05
06 gava de curar como também as aplicações de bifés de carne crua amoro- 06
07 samente providenciadas por meu pai antes de mandá-los passar na frigi- 07
08 deira. *mas continuaram a jogar as damas todas as noites, numa época de*
09 *intenso calor. Por isso mesmo se fizeram umas. Começara a se*
10 *Sofrimento de uma - Janeiro de 1919 - Descobri que meu pai estava traído minha*
11 *errar de porta e outras em quanto se*
12 *empregada, uma menina de pouco mais de vinte anos.*
13 *algumas noites. E porque nas manhãs seguintes quem se apresentava com*
14 hematomas no rosto era ele e não ela. A empregada era ou tinha sido 14
15 mulher de soldado e depois de ficar sabendo do destino passivo dessas 15
16 criaturas, resolvera inverter a ordem dos fatores embora o produto 16
17 continuasse sendo o mesmo, isto é, ardentíssimas noites de *Jojo de damas* 17
18 pai foi definhando, minha mãe juntou suas coisas e um dia sumiu - deve 18
19 ter voltado para o lar paterno desfeito em 1910 - enquanto eu aprovei *Com o tabuleiro, pedras e tudo.*
20 *a separação*
21 tei para crescer e me tornar independente. 21
22 *Jojo de damas*
23 Foi quando comecei a me interessar por ~~sexo~~ propriamente di- 23
24 to. Lembro-me que meu horóscopo do dia 13 daquele mês dizia "dia bom 24
25 para praticar ~~sexo~~". Eu já havia praticado tênis, ioga, equitação e 25
26 culinária, mas como o dia era destinado ao ~~sexo~~ *Jojo de damas* tratei de pescar um 26
27 jovem, tranquei-o no meu quarto, ordenei que tirasse a roupa e só de- 27
28 pois que ficou como nascera foi que percebi o quanto tinha de desajei- 28
29 tado e implume. Sem ter recebido nenhuma instrução a respeito fui lo- 29
30 go dizendo a ele que me desse um bom tapa no rosto (devia ser assim 30
31 que as coisas começavam) e tratei de colocar sobre a cama um tabulei- 31
32 ro de jogo de damas e ficamos naquela prática *excitante* até quase ao a- 32
33 noitecer. Ele acabou cinco vezes, sendo que da última vez me comeu 33
34 *Todas as*
35 *cinco* peças de uma só jogada. *O homem* Ele agradeceu a oportunidade, foi embora 35

RECOMENDAÇÕES: - 1) Escrever à máquina, em 3 espaços, bem em frente ao número das linhas e sem transpor os limites do retângulo. 2) Preencher os claros do cabeçalho da lauda e acrescentar um X (pe) à última delas, após a numeração. 3) Principliar os parágrafos a 5 espaços da margem esquerda e concluir todos-eles, sempre que possível, na mesma lauda em que foram iniciados. 4) Evitar frase de mais de 5 linhas. 5) Em cada lauda, no mínimo 2 e no máximo 4 parágrafos, e no mínimo 1 e no máximo 2 intertítulos. 6) Corrigir a matéria antes de entregá-la. 7) A máxima clareza nas emendas.

Mod. FSP - 114 - 300 000 - 7/77

- Eu ouvia o estalido de um bem aplicado tabefe e dali para a frente a coisa se desenrolava a contento. Se no dia seguinte ela amanhecia com
- 65 - um hematoma na face direita, no encontro amoroso seguinte meu pai tratava de emparelhar sua fisionomia, criando-lhe um hematoma na face esquerda. Isso dava-lhe um ar romântico que não só o tempo se encarregava de curar, como também as aplicações de bifés de carne crua amorosamente providenciadas por meu pai antes de manda-los passar na frigi-
- 70 - deira. [↑Mas continuavam] [↑ {seu jogo de}] [↑a jogar damas todas as noites, numa época de] [↓intenso calor. Por isso mesmo jogavam damas.] [←Segunda lembrança] - Janeiro de 1919 - Descobri que meu pai {estava} [↑começara a] trai{ndo}/r\ minha mãe quando me dei conta de que ele estava entrando em porta errada em [↑errava a porta e entrava no quarto da] {algumas noites} [↑empregada, uma menina de pouco mais de vinte anos.] E porque nas manhãs seguintes quem se apresentava com
- 75 - hematomas no rosto era ele e não ela, A empregada era, ou tinha sido mulher de soldado e depois de ficar sabendo do destino passivo dessas criaturas resolvera inverter a ordem dos fatores embora o produto continuasse sendo o mesmo, isto é, ardentíssimas noites de {amor} [↑jogos de dama]. Meu pai foi definhando, minha mãe juntou suas coisas e um dia sumiu [↑com o tabuleiro de damas e tudo.] - deve
- 80 - ter voltado para o lar paterno desfeito em 1910 - enquanto eu aproveitei [↑a separação] pra crescer e me tornar independente. [~] Foi quando comecei a me interessar por jogo de damas, propriamente dito. Lembro-me que meu horóscopo do dia 13 daquele mês dizia "dia bom para praticar {sexo} [↑jogo de damas]". Eu já havia praticado tênis, ioga, equitação e
- 85 - culinária, mas como o dia era destinado ao {sexo} [↑jogo de damas], tratei de pescar um jovem, tranquei-o no meu quarto, ordenei que tirasse a roupa e só depois que ficou como nascera foi que percebi o quanto tinha de desajeitado e implume. Sem ter recebido nenhuma instrução a respeito fui logo dizendo a ele que me desse um bom tapa no rosto (devia ser assim
- 90 - que as coisas começavam) e tratei de colocar sobre a cama um tabuleiro de jogo de damas e ficamos naquela pratica {do sexo} [↑excitante] até quase ao anoitecer. Ele acabou cinco vezes, sendo que da última vez me comeu {cinco} [↑todas as] peças de uma só jogada. {Ele} [↑O jovem] agradeceu a oportunidade, foi embora

Figura 14 - Fac-símile página 04

FOLHA DE S. PAULO - 4 -

NOME: _____ MATÉRIA: Acervo Literário de Josué Guimarães

1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890

1 2 3 4 5 6

ALJOG UPF

01 e me deixou no rosto a marca de minha iniciação. Eu era, a partir da- 01
 02 quele momento, uma mulher no mais amplo sentido da palavra. 02

03 Torneios locais - Fevereiro de 1920 - Entusiasmada com outras partidas, termi- 03
 04 nei abrindo uma casa de damas. Fiz um curso de Dama-sutra com um mes- 04
 05 tre indiano ^{de pele marrom-flacida} e, de início, instalei um tabuleiro em cada quarto. O casal 05
 06 entrava, eu fechava a porta por fora e me afastava assim que ouvia o 06
 07 estalar da primeira e decisiva bofetada. A coisa evoluiu. Chegavam 07
 08 interessados de outras cidades, ^{e até de outros países.} estados. Descobri que instalando mais 08
 09 de um tabuleiro em cada peça o interesse aumentava. Creio ter sido a 09
 10 inventora do jogo de damas a quatro, sem contar dois torneios anuais 10
 11 em que oito a dez casais jogavam simultaneamente numa mesma ^{sala.} peça. 11

12 Um dia descobri que, por comodidade ou economia, casais pas- 12
 13 saram a jogar contra casais. Era assim: eles se despiam ao entrar no 13
 14 quarto - era uma regra da casa - o rapaz sentava numa cadeira e a mo- 14
 15 ça sentava em seu colo. Os adversários faziam o mesmo. Após a troca 15
 16 habitual de tabefes eles iniciavam o jogo com partidas que chegavam a 16
 17 durar duas horas, levando às vezes quinze minutos de intervalo entre 17
 18 uma jogada e outra. Era um tempo para pensar. 18

19 Aos poucos fui percebendo que o jogo não apresentava mais as 19
 20 mesmas atrações iniciais. Eu fechava a porta por fora e eles por cen- 20
 21 tro. Quando saíam, o tabuleiro se mostrava intocado e o tapete amarf-
 22 nhado. Comecei a notar que as clientes, depois do quarto ou quinto mês,
 23 perdiam o interesse, desaparecendo. Creio que no intervalo dos jogos
 24 ^{as moças} ~~elas~~ casavam, tinham filhos e se tornava difícil frequentar as sessões
 25 do jogo de dama. Foi quando tive uma idéia: abri uma creche ^{no mesmo prédio} e a casa
 26 voltou aos tempos de ouro. Mas eu não era feliz.

27 Primeiro hotel Junho de 1926 - Abri o primeiro hotel para carruagens da his- 27
 28 tória da cidade. Construção feita segundo projeto meu. Havia uma co- 28
 29 cheira na entrada onde os tálburis se abrigavam e as salas de jogos 29
 30 dispunham de tabuleiros de mogno, pequena piscina de água morna ^{com enfusos vivos} es- 30

RECOMENDAÇÕES: - 1) Escrever à máquina, em 3 espaços, bem em frente ao número das linhas e sem transpor os limites do retângulo. 2) Preencher os claros do cabeçalho da lauda e acrescentar um X (pe) à última delas, após a numeração. 3) Princípiar os parágrafos a 5 espaços da margem esquerda e concluir todos eles, sempre que possível, na mesma lauda em que foram iniciados. 4) Evitar frase de mais de 5 linhas. 5) Em cada lauda, no mínimo 2 e no máximo 4 parágrafos, e no mínimo 1 e no máximo 2 intertítulos. 6) Corrigir a matéria antes de entregá-la. 7) A máxima clareza nas emendas.

Mod. FSP - 114 - 300 000 - 7/77

e me deixou no rosto a marca de minha iniciação. Eu era, a partir da-

95 - aquele momento, uma mulher no mais amplo sentido da palavra.

[←Terceira lembrança] - Fevereiro de 1920 - Entusiasmada com outras partidas, terminei abrindo uma casa de damas. Fiz um curso de {c}/D\ama-sutra com um mestre indiano, [↑de pele marrom-glacê], e, de início, instalei um tabuleiro em cada quarto. O casal entrava, eu fechava a porta por fora e me afastava assim que ouvia o

100 - estalar da primeira e decisiva bofetada. A coisa evoluiu {,} /e\ {c} /C\hegavam

interessados de outras cidades {,} /e\ estados. [↑e até do estrangeiro.] Descobri que instalando
mais

de um tabuleiro em cada peça o interesse aumentava. Creio ter sido a inventora do jogo de damas a quatro, sem contar dois torneios anuais em que oito a dez casais jogavam simultaneamente numa mesma {peça}[↑ sala.]

105 - [~] Um dia descobri que, por comodidade ou economia, casais passaram a jogar contra casais. Era assim: eles se despiam ao entrar no quarto - era uma regra da casa - o rapaz sentava numa cadeira e a moça sentava em seu colo. Os adversários faziam o mesmo. Após a troca habitual de tabefes eles iniciavam o jogo com partidas que chegavam a

110 - durar duas horas, levando as vezes quinze minutos de intervalo entre uma jogada e outra. Era um tempo para pensar.

[~] Aos poucos fui percebendo que o jogo não apresentava mais as mesmas atrações iniciais. Eu fechava a porta por fora e eles por centro. Quando saíam, o tabuleiro se mostrava intocado e o tapete amarfado.

115 - Comecei a notar que as clientes, depois do quarto ou quinto mês perdiam o interesse, desaparecendo. Creio que no intervalo dos jogos {elas} [↑as moças] casavam, tinham filhos e se tornava difícil frequentar as sessões do jogo de dama. Foi quando tive uma ideia: abri uma creche [↑no mesmo prédio] e a casa voltou aos tempos de ouro. Mas eu não era feliz.

120 - [← Quarta lembrança] - Junho de 1926 - Abri o primeiro hotel para carruagens da história da cidade. Construção feita segundo projeto meu. Havia uma cocheira na entrada onde os tálburis se abrigavam e as salas de jogos dispunham de tabuleiros de mogno, pequena piscina de água morna [↑com enguias vivas], es-

Figura 15 - Fac-símile página 05

NOME: _____ MATÉRIA: _____ LAUDA: _____

1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890

1 2 3 4 5 6

01 pelhos franceses de cristal facetado, ^{cobrindo a parede inteira,} música de vitrola RCA com corda 01

02 para meia hora e discos 78 dos primeiros sucessos de Vicente Celesti- 02

03 no. Com a "Tosca" as partidas de dama chegavam a durar a corda toda da 03

04 vitrola. Com "Aída" os parceiros chegavam a esquecer o jogo só para es- 04

05 cutar aquele vozeirão. Uma lástima foi que quando ele gravou "Patati- 05

06 va", "Matei", "O Ébrio" e "Coração Materno", a minha/já tinha sido fe- 06

07 chada sob acusação de jogos ilícitos e prática de sodomia que só depois 07

08 fiquei sabendo tratar-se de uma modalidade de jogo de damas praticado 08

09 ao tempo em que Sodoma e Gomorra ^{na época de Sparta} ~~ainda faziam parte do Mapa Mundi.~~ 09

10 Foi ^{nessa data} quando conheci o campeão nacional de jogos de dama. 10

11 Dante Leut. Abril de 1927 - Era um sujeito de compleição taurina ^{elkar do Alagid Nunes,} cerca 11

12 de trinta anos, manoplas de ^{Jose Loure} ~~jogador de boxe~~ e possuidor de um tabefe 12

13 tão violento que praticamente inutilizava o adversário ao mexer a pri- 13

14 meira pedra. Quando ele me convidou para uma partida ^{pensei} ~~aquele~~ que estava se 14

15 brincando, mas noblesse oblige. Tirei a roupa com certa dificuldade, ^{resolvia pro jeitinho} 15

16 como a querer adiar o primeiro lance, enquanto à socapa fazia massa- 16

17 gens na face esquerda de maneira a agüentar o ~~primeiro~~ empuxe. Ele sa- 17

18 cou a roupa como um verdadeiro campeão e lá fiquei eu embasbacada dian- 18

19 te daquele tipo extraordinário. A casa era minha, o tabuleiro fazia 19

20 parte dos móveis e utensílios, mas diante daquele sujeito fui levada 20

21 a confessar que ^{trocava tudo para poker} ~~não estava mais interessada em jogar damas com ele.~~ De 21

22 maneira enérgica ele apontou a mesa com o dedo indicador da mão direi- 22

23 ta, com o da esquerda e ^{ainda} ~~com outras coisas~~. Cêus! Tire a primeira ^{separada de} ~~separada de~~ 23

24 - Sento aqui - consegui balbuciar, ^{morta de medo.} 24

25 - Não ^{meu} ~~separada~~. Eu sento aqui e você no meu colo. 25

26 Olhei para o colo dele e ^{percebi} ~~que~~ que não havia lugar. 26

27 - Mas... ^{essa coisa...} 27

28 - Eu dou um jeito. ^{Onde cabe um, cabem dois.} 28

29 - Mas vamos jogar com ^{quem?} ~~quais parceiros?~~ Eu fico de um lado, 29

30 você do outro... 30

Acervo Literário de Josué Guimarães

ALJOG
UPF

RECOMENDAÇÕES: - 1) Escrever à máquina, em linhas, sem ultrapassar os limites do retângulo. 2) Preencher os espaços da cabeça da lauda e acrescentar um espaço à última delas, após a última linha. 3) Principliar os parágrafos a 5 espaços da margem esquerda e concluir todos eles, sempre que possível, na mesma lauda em que foram iniciados. 4) Evitar frase de mais de 5 linhas. 5) Em cada lauda, no mínimo 2 e no máximo 4 parágrafos, e no mínimo 1 e no máximo 2 intertítulos. 6) Corrigir a matéria antes de entregá-la. 7) A máxima clareza nas emendas.

Mod. FSP - 114 - 300 000 - 7/77

- pelhos franceses de cristal facetado [[↑],cobrindo a parede inteira,] música de vitrola RCA com
corda
- 125 - para meia hora e discos 78 dos primeiros sucessos de Vicente Celestino. Com a "Tosca" as partidas de dama chegavam a durar a corda toda da vitrola. Com "Aída" os parceiros chegavam a esquecer o jogo só para escutar aquele vozeirão. Uma lastima foi que quando ele gravou "Patativa", "Matei", "O Ébrio" e "Coração Materno", a minha [[↑]casa] já tinha sido fechada sob acusação de jogos ilícitos e prática de sodomia que só depois
- 130 - fiquei sabendo tratar-se de uma modalidade de jogo de damas praticado ao tempo em que Sodoma e Gomorra [[↑]não mais disputavam as olimpíadas em Sparta.]
{ainda faziam parte do Mapa Mundi}
- Foi {quando} [[↑]nessa data] que conheci o campeão, nacional de jogos de dama.
[← Quinta lembrança -] Abril de 1927 - Era um sujeito de compleição taurina, [[↑]olhar de Alacid Nunes,] cerca
- 135 - de trinta anos, manoplas de {jogador de boxe} [[↑] Joe Louis] e possuidor de um tabefe tão violento que praticamente inutilizava {o} /a\ adversári{o} /a\ ao mexer a primeira pedra. Quando ele me convidou para uma partida {achei} [[↑]pensei] que estive {a} /esse\ brincando, mas noblesse ob[r]/*\lige. Tirei a roupa com certa dificuldade, [[↑]pecinha por pecinha,]
- como a querer adiar o primeiro lance, enquanto a socapa fazia massa-
- 140 - gens na face esquerda de maneira a ag{u}/ü\entar {primeiro}o empuxe. Ele ascou a roupa como um verdadeiro campeão e lá fiquei eu embasbacada diante daquele tipo extraordinário. A casa era minha, o tabuleiro fazia parte dos moveis e utensílios, mas diante daquele sujeito fui levada a confessar que {que não estava mais interessada em} [[↑]trocava tudo para poder] jogar damas com ele. De
- 145 - maneira enérgica ele apontou a mesa com o dedo indicador da mão direita, com o da esquerda e [[↑]ainda] com outra{s} coisa{s}. [Céus! Tive a primeira sensação de] [[↓]desmaio.]
- Sento aqui - consegui balbuciar, [morta de medo.]
- Não {senhora} [[↑]mesmo]. Eu sento aqui e você no meu colo.
Olhei para o colo dele e {vi} [[↑]percebi] que não havia lugar.
- 150 - - Mas... [essa coisa...]
- Eu dou um jeito. [Onde cabe um, cabe dois.]
- Mas vamos {jogar com quais parceiros} [[↑]quem?] [[↑]{Se}] {e} /E\ u fico de um lado[,] {e} você do outro...

Figura 16 - Fac-símile página 06

1 2 3 4 5 6

01 - Não. Esta partida vai ^{disputada} ser ~~a meu modo~~ diferente. Ficamos ^{Reunidos} do mesmo la- 01
do e você ^{vai} procura sentar aqui com vagar e jeito.

02 Meu Deus, foi o início ^{de} partida mais sensacional que ^{eu} já 02
03 havia ^{participado} assistido em toda a minha vida profissional. Quero ^{dizer} dizer, profis- 03
04 sional do jogo de damas. Alguns minutos depois eu me esforçava para jo- 04
05 gar com as pretas, que eram minhas e estavam do outro lado. Levantava 05
06 o corpo até que minha mão chegasse lá e retornava, aguardando a vez ^{Era um tal de sentar e levantar que não ajudava mais.} 06
dele, que jogava com as brancas, do nosso lado. A partida se desenvol- 06
07 via ^{com} lances pensados, passava para um ritmo mais veloz até chegar 07
08 ao paroxismo de vinte a trinta jogadas a cada trinta segundos. Bem, 08
09 acabamos juntos, desaparecendo do tabuleiro as pedras brancas e ~~as~~ pre- 09
10 tas, sem que houvesse vencedor ou vencido. Mas estávamos liquidados, 10
11 literalmente. ^{Para matar a sede cada um de nós tomava boas doses de vinho. O}
^{Porto Adriano Ramo Pinto com Lemada.} Uma hora depois começamos nova partida. Outra depois de 11
12 duas horas. Mais duas até meia noite. Outra já de madrugada. ^{Mas é} estranho ^{e fno} 12
13 o tabuleiro só foi usado ^{para fazer a partida.} na primeira vez. 13

14 Senta Lemda - Agosto de 1981 - Por favor, não conte para mais ninguém que 14
15 a ^{minha} ^{sua} ^{última} ^{partida} ^{de} damas aconteceu ^{em} no dia 21 de abril de 1927, ^{com} 15
16 Dia de Tiradentes. ^{Depois daquele memorável torneio de abertura da temporada,} ^{Se lá para cá,} dispensamos todo e qualquer tabulei- 16
17 ro, mas em compensação puimos uns duzentos tapetes, alguns deles per- 17
18 sas. Bem, não digo de lá para cá. A última vez aconteceu em 1950, lem- 18
19 bro ^{me} como se fosse hoje, quando sentei no colo daquele que viria a ser 19
20 campeão mundial de futebol, o Obdúlio Varela. Mas ele ^{Também} desapareceu da- 20
minha vida para sempre. ^{Depois foi a vez de Gighia e de Madruga.} Por favor, leia o que diz aí o meu horóscopo. 20
Sim, é verdade. ^{Horóscopo não falha. Estou sob influência de Vênus, mas sou r3.} Se o senhor me der licença, vou morrer.

...

H.C.L. cruzou as mãos no peito, tendo o cuidado, antes, de 18
ajudar com a ponta dos dedos ^{que não morriam} suas ~~as~~ pálpebras ~~fechadas~~. Os lábios 19
murchos se moveram, fez um esgar de quem teria preferido sorrir, já 19
que estava em paz com suas memórias, e disse, quase imperceptível: 20

RECOMENDAÇÕES: - 1) Escrever à máquina, em 3 espaços, bem em frente ao número das linhas e sem transpor os limites do retângulo. 2) Preencher os espaços do cabeçalho da lauda e acrescentar um X (pe) à última delas, após a numeração. 3) Principliar os parágrafos a 5 espaços da margem esquerda e concluir todos eles, sempre que possível, na mesma lauda em que foram iniciados. 4) Evitar frase de mais de 5 linhas. 5) Evitar a máxima entre parágrafos. 6) Corrigir a matéria antes de entregá-la.

Mod. FSP - 114 - 300 000 - 7/77

Arquivo Literário de José Guimarães

 ALJOG
UPF

- Não. Esta partida {ser diferente} [↑vai ser disputada a meu modo]. Fica{mos}/remos\ do mesmo
la-
- 155 - do e você {procura} [↑vai] sentar aqui com vagar e jeito.
Meu Deus, foi o início d{e}/a\ partida mais sensacional que [↑eu] já
Havia {assistido} [↑participado] em toda a minha vida profissional. Quer{o} dizer, profis-
sional do jogo de damas. Alguns minutos depois eu me esforçava para jo-
gar com as pretas, que eram minhas e estavam do outro lado. Levantava
160 - o corpo até que minha mão chegasse lá e retornava, aguardando a vez
dele, que jogava com as brancas, do nosso lado. [↑Era um tal de senta e levanta que não] [↑{acabava}]
[↑parava mais.] A partida se desenvol-
via {dos} [↑{em}] [↑com] lances pensados, passava para um ritmo mais veloz até chegar
ao paroxismo de vinte a trinta jogadas a cada trinta segundos. Bem,
acabamos juntos, desaparecendo do tabuleiro as pedras brancas e {as} pre-
165 - tas, sem que houvesse vencedor ou vencido. Mas estávamos liquidados,
literalmente. [→ Para matar a sede cada um de nós tomava boas doses de vinho do]
[↓Porto Adriano Ramos Pinto com gemada]
[~] Uma hora depois recomeçamos nova partida[.] {o}/O\utra depois de
duas horas[.] {m}/M\ais duas até meia noite[.] {o}/O\utra já de madrugada [↑Mas o] {E}/e\stranho
[→ é que]
- 170 - o tabuleiro só foi usado [,↑para dizer a verdade,] na primeira vez
[← Sexta Lembrança -]Agosto de 1981 - Por favor, não conte para mais ninguém que
a[s] minha[s] {última} [↑mais monumentais] partida[s] de damas acontece{u}/ram\ {no dia 21 de
abril de 1927,} [↑em época remota.]
{Dia de Tiradentes. De lá para cá} [↑Depois daquele memorável torneio de abertura da temporada,]
dispensamos todo e qualquer tabulei-
ro, mas em compensação puímos uns duzentos tapetes, alguns deles per-
175 - sas. {Bem, não digo de lá para cá.} A última vez aconteceu em 1950, lem-
bro[↑ -me] como se fosse hoje, quando sentei no colo daquele que viria a ser
campeão mundial de futebol, o Obdulio Varela. Mas ele [↑também] desapareceu da
minha vida para sempre. [↑Depois foi a vez de Gigghia e de Máspoli.] Por favor, leia o que diz ai
o meu horóscopo.
Sim, e verdade. [↑Horóscopo não falha. Estou sob influência de Vênus, mais uma vez.] Se o senhor
me der licença, vou morrer.
- 180 - - H.C.L. cruzou as mãos no peito, tendo o cuidado, antes de
ajudar com a ponta dos dedos {que} suas pálpebras [↑que não morriam] fecha{ssem}/r/. Os lábios
murchos se moveram, fez um esgar de quem teria preferido sorrir, já
que estava em paz com suas memórias, e disse, quase imperceptível:

Figura 17 - *Fac-símile* página 07

01 - Morro como uma dama...

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Acervo Literário de Josué Guimarães
ALJOG
UPF

RECOMENDAÇÕES: - 1) Escrever à máquina, em 3 espaços, bem em frente ao número das linhas e sem transpor os limites do retângulo. 2) Preencher os claros do cabeçalho da lauda e acrescentar um X (pe) à última delas, após a numeração. 3) Princípiar os parágrafos a 5 espaços da margem esquerda e concluir todos eles, sempre que possível, na mesma lauda em que foram iniciados. 4) Evitar frase de mais de 5 linhas. 5) Em cada lauda, no mínimo 2 e no máximo 4 parágrafos, e no mínimo 1 e no máximo 2 intertítulos. 6) Corrigir a matéria antes de entregá-la. 7) A máxima clareza nas emendas.

Mod. FSP - 114 - 300 000 - 7/77

Fonte - ALJOG/UPF

- Morro como uma dama...

5.3 EDIÇÃO PRINCEPS

A DRAMÁTICA HISTÓRIA DE UMA DAMA

Josué Guimarães

Este relato me foi feito por uma senhora, na cama, nos dias finais que antecederam a sua morte. Ela estava na cama por causa de sua velhice, é evidente, e escutava tudo sentado numa cadeira de braços, bebericando taças de chá que posteriormente fiquei sabendo destinavam-se a ela, como calmante. Tinha um sabor misto entre hortelã e macela. Ainda lhe restavam traços de uma longínqua beleza. Isto se fosse possível, com uma boa faca de açougueiro, desgrudar de seu rosto a pesada camada de rugas que o tempo e a dissipação haviam fabricado. Mas a infeliz tinha uma memória de camelo e eu, coincidentemente, tinha uma disponibilidade de tempo só comparável a um tecnocrata encarregado de elaborar projetos de implantação de novos modelos econômicos no país. Não foi preciso lápis e papel, pois eu acabara de concluir um curso chamado de "Truman Capote"⁸ destinado a transformar o cérebro das pessoas num autêntico computador, como, aliás, foi feito por ele ao captar a história conhecida como "A sangue frio", anunciada nos jornais com crase no "a". Eu a ouvia durante três a quatro horas, chegava em casa e passava tudo para o papel, reproduzindo não apenas pontos e vírgulas como suspiros, flatos e arrotos. Claro, a história da menor H.C.L. daria um romance se eu tivesse saco para tanto e se o pseudônimo de Cassandra Rios⁹ já não estivesse sendo usado por outra pessoa, com êxito. Mas reduzi tudo ao mínimo para evitar leitura dinâmica, e assim me livro de uma história cuja personagem central morrerá de prazer pela segunda, vez ao saber, no além, que teria sido publicada por uma revista de circulação nacional.

Primeira lembrança - Dezembro de 1918 - Eu tinha dezesseis anos, era véspera de Natal e toda a família se entregava a tarefa habitual de preparar o pinheirinho, cobrindo-o de

⁸ **Truman Capote** (Nova Orleans, 30 de setembro de 1924 — Los Angeles, 25 de agosto de 1984) foi um escritor, roteirista e dramaturgo norte-americano, escritor de vários contos, romances e peças teatrais, reconhecidas como clássicos literários, como a novela "Bonequinha de Luxo" (1958). Foi o pioneiro do jornalismo literário com "A Sangue Frio" (1966), classificado por ele como um romance de não-ficção.

⁹ **Cassandra Rios**, pseudônimo de Odete Rios (São Paulo, 1932 — São Paulo, 8 de março de 2002), foi uma escritora brasileira de ficção, mistério e principalmente homossexualidade feminina e erotismo, sendo uma das primeiras escritoras a tratar do tema.

flocos de algodão imitando neve. Uma coisa, aliás, que nunca entendi neste país tropical. Meu pai era dono de uma oficina de reparos de relógios e minha mãe não se descuidava de suas tarefas domésticas entre as quais estava a de esperar todos os dias meu pai à porta de casa, às oito em ponto, para o início das brigas que se estenderiam até que fossem deitar. Era uma fase, estou certa, em que um forte amor ainda os unia, pois embora pois já dormindo em camas separadas, o quarto era o mesmo. Só mais tarde, com o casamento do meu irmão mais velho, foi que passaram a viver em quartos separados, além das camas. Mas brigavam sempre unidos. Isso era bom para mim, muito preguiçosa à época, pois economizava energia durante o café da noite. Como eles passavam o tempo todo atirando coisas um contra o outro, bastava eu levantar a mão quando queria um pedaço de queijo, por exemplo, para apanhar um que passava no momento, a meia altura. Era assim com fatias de pão, bolas de manteiga e, às vezes, café-com-leite ainda bem quente. Mas os dois se amavam, acredite. Isso eu percebia quando papai saía de seu quarto, depois da meia-noite, indo para o quarto de mamãe. Muito curiosa, eu corria espiar pelo buraco da fechadura. Aprendi muito, também, no sentido auditivo, naquelas noites. Ela o recebia sempre da mesma maneira: “Pensas, por acaso que vais ganhar esta partida de damas assim?”. Eu ouvia o estalido de um bem aplicado tabefe e dali para a frente a coisa se desenrolava a contento. Se no dia seguinte ela amanhecia com um hematoma na face direita, no encontro amoroso seguinte meu pai tratava de emparelhar sua fisionomia, criando-lhe um hematoma na face esquerda. Isso dava-lhe um ar romântico que não só o tempo se encarregava de curar, como também as aplicações de bifés de carne crua amorosamente providenciadas por meu pai antes de mandá-los passar na frigideira. Mas continuavam a jogar damas todas as noites, numa época de intenso calor. Por isso mesmo jogavam damas.

Segunda lembrança - Janeiro de 1919 - Descobri que meu pai começara a trair minha mãe quando me dei conta de que ele errava a porta e entrava no quarto da empregada, uma menina de pouco mais de vinte anos. E porque nas manhãs seguintes quem se apresentava com hematomas no rosto era ele e não ela. A empregada era, ou tinha sido, mulher de soldado e depois de ficar sabendo do destino passivo dessas criaturas, resolvera inverter a ordem dos fatores embora o produto continuasse sendo o mesmo, isto é, ardentíssimas noites de jogos de dama. Meu pai foi definhando, minha mãe juntou suas coisas e um dia sumiu com o tabuleiro de damas e tudo - deve ter voltado para o lar paterno desfeito em 1910 - enquanto eu aproveitei a separação pra crescer e me tornar independente. Foi quando comecei a me interessar por jogo de damas, propriamente dito. Lembro-me que meu horóscopo do dia 13 daquele mês dizia "dia bom para praticar jogo de damas". Eu já havia praticado tênis, ioga,

equitação e culinária, mas como o dia era destinado ao jogo de damas, tratei de pescar um jovem, tranquei-o no meu quarto, ordenei que tirasse a roupa e só depois que ficou como nascera foi que percebi o quanto tinha de desajeitado e implume. Sem ter recebido nenhuma instrução a respeito fui logo dizendo a ele que me desse um bom tapa no rosto (devia ser assim que as coisas começavam) e tratei de colocar sobre a cama um tabuleiro de jogo de damas e ficamos naquela prática excitante até quase ao anoitecer. Ele acabou cinco vezes, sendo que da última vez me comeu todas as peças de uma só jogada. O jovem agradeceu a oportunidade, foi embora e me deixou no rosto a marca de minha iniciação. Eu era, a partir daquele momento, uma mulher no mais amplo sentido da palavra.

Terceira lembrança - Fevereiro de 1920 - Entusiasmada com outras partidas, terminei abrindo uma casa de damas. Fiz um curso de dama-sutra com um mestre indiano, de pele marrom-glacê e, de início, instalei um tabuleiro em cada quarto. O casal entrava, eu fechava a porta por fora e me afastava assim que ouvia o estalar da primeira e decisiva bofetada. A coisa evoluiu. Chegavam interessados de outras cidades, estados e até do estrangeiro. Descobri que instalando mais de um tabuleiro em cada peça o interesse aumentava. Creio ter sido a inventora do jogo de damas a quatro, sem contar dois torneios anuais em que oito a dez casais jogavam simultaneamente numa mesma sala. Um dia descobri que, por comodidade ou economia, casais passaram a jogar contra casais. Era assim: eles se despiam ao entrar no quarto - era uma regra da casa - o rapaz sentava numa cadeira e a moça sentava em seu colo. Os adversários faziam o mesmo. Após a troca habitual de tabefes eles iniciavam o jogo com partidas que chegavam a durar duas horas, levando às vezes quinze minutos de intervalo entre uma jogada e outra. Era um tempo para pensar. Aos poucos fui percebendo que o jogo não apresentava mais as mesmas atrações iniciais. Eu fechava a porta por fora e eles por dentro. Quando saiam, o tabuleiro se mostrava intocado e o tapete amarfanhado. Comecei a notar que as clientes, depois do quarto ou quinto mês perdiam o interesse, desaparecendo. Creio que no intervalo dos jogos as moças casavam, tinham filhos e se tornava difícil frequentar as sessões do jogo de dama. Foi quando tive uma ideia: abri uma creche no mesmo prédio e a casa voltou aos tempos de ouro. Mas eu não era feliz.

Quarta lembrança - Junho de 1926 - Abri o primeiro hotel para carruagens da história da cidade. Construção feita segundo projeto meu. Havia uma cocheira na entrada onde os tífburis se abrigavam e as salas de jogos dispunham de tabuleiros de mogno, pequena piscina de água morna com enguias vivas, espelhos franceses de cristal facetado cobrindo a parede inteira, música de vitrola RCA com corda para meia hora e discos 78 dos primeiros sucessos

de Vicente Celestino¹⁰. Com a "Tosca" as partidas de dama chegavam a durar a corda toda da vitrola. Com "Aída" os parceiros chegavam a esquecer o jogo só para escutar aquele vozeirão. Uma lastima foi que quando ele gravou "Patativa", "Matei", "O Ébrio" e "Coração Materno", a minha casa já tinha sido fechada sob acusação de jogos ilícitos e prática de sodomia que só depois fiquei sabendo tratar-se de uma modalidade de jogo de damas praticado ao tempo em que Sodoma e Gomorra não mais disputavam as olimpíadas em Esparta.

Foi nessa data que conheci o campeão, nacional de jogos de dama.

Quinta lembrança - Abril de 1927 - Era um sujeito de compleição taurina, olhar de Alacid Nunes¹¹, de trinta anos, manoplas de Joe Louis¹² e possuidor de um tabefe tão violento que praticamente inutilizava a adversaria ao mexer a primeira pedra. Quando ele me convidou para uma partida pensei que estivesse brincando, mas *noblesse oblige*¹³. Tirei a roupa com certa dificuldade, pecinha por pecinha, como a querer adiar o primeiro lance, enquanto à socapa fazia massagens na face esquerda de maneira a aguentar o empuxe. Ele sacou a roupa como um verdadeiro campeão e lá fiquei eu embasbacada diante daquele tipo extraordinário. A casa era minha, o tabuleiro fazia parte dos moveis e utensílios, mas diante daquele sujeito fui levada a confessar que trocava tudo para poder jogar damas com ele. De maneira enérgica ele apontou a mesa com o dedo indicador da mão direita, com o da esquerda e ainda com outra coisa, céus! Tive a primeira sensação de desmaio.

– Sento aqui - consegui balbuciar, morta de medo.

– Não mesmo. Eu sento aqui e você no meu colo.

Olhei para o colo dele e percebi que não havia lugar.

– Mas essa coisa...

– Eu dou um jeito. Onde cabe um, cabem dois.

– Mas vamos jogar com quem? Eu fico de um lado, você do outro...

¹⁰ **Antônio Vicente Filipe Celestino** (Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1894— São Paulo, 23 de agosto de 1968), mais conhecido como Vicente Celestino, foi um cantor brasileiro famoso na primeira metade do século XX.

¹¹ **Alacid da Silva Nunes** (Belém, 25 de novembro de 1924 - Soure, 5 de setembro de 2015) foi um militar e político brasileiro que governou o estado do Pará por duas vezes. Faleceu de um infarto fulminante em Soure, próximo à cidade de Belém.

¹² **Joseph Louis Barrow** (maio 13, 1914 – abril 12, 1981) foi um pugilista norte-americano. Considerado um dos maiores pugilistas de todos os tempos, Louis manteve o título dos pesos pesados durante doze anos, defendendo-o em 26 lutas.

¹³ *noblesse oblige* - Expressão francesa para nobreza obriga: o fato de pertencer a uma família de prestígio ou ter nome honrado obriga a proceder de uma forma adequada, à altura do nome que se tem.

– Não. Esta partida vai ser disputada a meu modo. Ficamos do mesmo lado e você vai sentar aqui com vagar e jeito.

Meu Deus, foi o início da partida mais sensacional que eu já havia participado em toda a minha vida profissional. Quero dizer, profissional do jogo de damas. Alguns minutos depois eu me esforçava para jogar com as pretas, que eram minhas e estavam do outro lado. Levantava o corpo até que minha mão chegasse lá e retornava, aguardando a vez dele, que jogava com as brancas, do nosso lado. Era um tal de senta e levanta que não parava mais. A partida se desenvolvia com lances pensados, passava para um ritmo mais veloz até chegar ao paroxismo de vinte a trinta jogadas a cada trinta segundos. Bem, acabamos juntos, desaparecendo do tabuleiro as pedras brancas e pretas, sem que houvesse vencedor ou vencido. Mas estávamos liquidados, literalmente. Para matar a sede cada um de nós tomava boas doses de *Vinho do Porto Adriano Ramos Pinto* com gemada. Uma hora depois recomeçamos nova partida. Outra depois de duas horas. Mais duas até meia noite. Outra já de madrugada. Mas o estranho é que o tabuleiro só foi usado, para dizer a verdade, na primeira vez.

Sexta Lembrança - Agosto de 1981 - Por favor, não conte para mais ninguém que as minhas mais monumentais partidas de damas aconteceram em época remota. Depois daquele memorável torneio de abertura da temporada, dispensamos todo e qualquer tabuleiro, mas em compensação puímos uns duzentos tapetes, alguns deles persas. A última vez aconteceu em 1950, lembro-me como se fosse hoje, quando sentei no colo daquele que viria a ser campeão mundial de futebol, o Obdulio Varela¹⁴. Mas ele também desapareceu da minha vida para sempre. Depois foi a vez de Gigghia¹⁵ e de Máspoli¹⁶. Por favor, leia o que diz aí o meu horóscopo. Sim, e verdade. Horóscopo não falha. Estou sob influência de Vênus, mais uma vez. Se o senhor me der licença, vou morrer.

...

H.C.L. cruzou as mãos no peito, tendo o cuidado, antes de ajudar com a ponta dos dedos suas pálpebras, que não morriam, fechar. Os lábios murchos se moveram, fez um esgar de quem teria preferido sorrir, já que estava em paz com suas memórias, e disse, quase

¹⁴ **Obdulio Jacinto Muiños Varela** (Montevideo , 20 de setembro de 1917 — Montevidéo, 2 de agosto de 1996) foi um futebolista, volante da seleção do Uruguai em 1950. Considerado um dos maiores nomes da história do futebol uruguaio

¹⁵ **Alcides Edgardo Ghiggia** (Montevidéo, 22 de dezembro de 1926 — Montevidéo, 16 de julho de 2015) foi um futebolista ponta direita da seleção do Uruguai em 1950.

¹⁶ **Roque Gastón Máspoli** (Montevidéo, 12 de outubro de 1917 — Montevidéo, 22 de fevereiro de 2004) Goleiro da seleção do Uruguai em 1950.

imperceptível:

- Morro como uma dama...

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho em acervo literário exige do pesquisador um olhar atento não só para os documentos em que se está trabalhando, mas em tudo aquilo que o escritor deixou resguardado e que possa trazer à tona uma pequena informação, que ao ser investigada pode mudar todo o rumo do trabalho. Textos que não foram publicados, os movimentos de leitura e as rasuras em seus manuscritos, uma marcação no canto da página de um livro, uma carta ou um recado escrito para outra pessoa no final de um conto, entre outras pistas que surgem no decorrer das pesquisas são como mapas que podem nos levar a um baú repleto de tesouros que só escritor tinha acesso. Durante a pesquisa no ALJOG/UPF, seguimos as pistas deixadas por Josué Guimarães e conseguimos descobrir aquilo que poderia ter ficado encoberto pelas nuvens do tempo. Um conto que antes parecia ser um provável inédito, que por anos ficou engavetado pelo autor, ganha vida através do estudo crítico e genético revelando não só o seu contexto, mas um tempo, um ideal e uma história.

A partir da Filologia e da Crítica Textual, reconstituímos o conto “A dramática história de uma dama” através de suas versões e interpretamos os textos contidos nelas, considerando as suas variantes para apresentarmos o que pode ser considerado um texto ideal a partir das escolhas feitas pelo autor no processo de revisão. Foram analisadas as suas marcas e movimentos de (re)leitura e escrita para reconhecer a sociedade em que o autor estava inserido no momento de produção do texto. Unindo os estudos filológicos à Crítica Genética, foi possível compreender o processo de criação artística do autor e estudar os eventuais e hipotéticos caminhos percorridos por Josué Guimarães para chegar à finalização da obra. Com isso, foi possível fazer a fixação do provável inédito em livro, apresentando os *fac-símiles* dos datiloscritos, uma transcrição diplomática para estudos críticos e uma edição princeps com o texto ideal a partir das versões presentes nas diferentes camadas de texto do conto.

Além dos datiloscritos, analisou-se o recado do escritor para a o editor da revista *Careta*, que possibilitou encontrar mais informações referentes à obra como um possível título “O jogo de damas”, que não está especificado nos datiloscritos do conto, a intenção de Josué Guimarães em publicar o conto na revista *Status*, e definição delimitação de tempo em que o conto foi escrito. É possível afirmar através da narrativa do conto, e do recado escrito por Josué Guimarães que “A dramática história de uma dama”, com seu conteúdo erótico e humorístico, foi escrito justamente para ser publicado na *Status*, o que não ocorreu e fez com que o escritor buscasse a publicação em outra revista, deixando a

incógnita sobre a publicação do conto.

Josué Guimarães foi um destacado jornalista, político, escritor e formador de leitores. Seu legado abrange importantes obras que narram a história do nosso país através da lente daqueles que não tinham direito à palavra. Criando universos incomuns, de modo a pensar o mundo e transformar a sua época, o escritor foi capaz de fazer uma interpretação dos anos mais turbulentos no país através de uma visão crítica da realidade. O olhar de Josué Guimarães está muito à frente de sua época, denúncias sociais presentes nas suas obras mostram o quanto o escritor buscava intervir nos problemas sociais através da palavra. O autor deixa claro a sua luta contra as imposições de uma época regida pelo autoritarismo e pelos problemas sociais. O propósito crítico que acompanha Josué Guimarães mostra que a realidade pode ser reconstruída a partir da literatura e que ao mesmo tempo não deixa de refletir os problemas sociais que nos afetam. O escritor nos apresenta a História de forma reveladora fazendo relações entre o homem e a sociedade, denunciando as injustiças, as repressões e o autoritarismo que assombraram, e ainda assombram, o nosso país.

Muitos fatores podem fazer com que um autor rasure palavras, frases, parágrafos inteiros ou até mesmo deixe um texto completo de lado. Com esse trabalho, percebeu-se uma preocupação do escritor em sua obra ficcional em indicar certos fatores sociais questionando o seu valor e denunciando os seus desajustes. Um desses desajustes está no fato de uma adolescente presenciar a imposição paterna, vendo todos os dias o pai obrigar a mãe a cumprir com os seus desejos usando da força bruta e pensar que isso é algo normal e prazeroso a ponto de levar isso para a vida toda como um “jogo de prazer”. Josué Guimarães usa da inocência da jovem H.C.L. para denunciar ou mesmo desvelar o mito da família tradicional, a correção ética do patriarcado, a corrupção moral que existe em todo processo de dominação que, de várias maneiras, se sustenta em violências físicas, psicológicas, simbólicas. O ato sexual deslocado à agressão fulmina a célula fundamental do tecido social, a família, no que se pode irradiar de uma espécie de metástase de abusos que se transforma em hábito ou em segredo aos padrões de conduta. Ao mesmo tempo, podemos perceber a intenção do autor em ironizar outros temas polêmicos que feriam a sociedade do discurso de sua época como o destino passivo dos soldados perante suas esposas, o sexo como algo prazeroso para a mulher, e até mesmo o envolvimento da personagem principal do conto com três jogadores de futebol da seleção uruguaia logo após eles serem responsáveis por uma das maiores vergonhas para o futebol brasileiro.

Contudo, o texto escrito por Josué Guimarães não chegou a ser publicado. Alguns

fatores que se tornaram descontínuos através das rasuras nos levam a crer que o escritor, primeiramente editou o texto para que ele não ferisse o discurso que permeava a época em que ele estava inserido rasurando algumas palavras como “a menor” e transformando outras em alegoria como “sexo” que se torna o “jogo de damas”. Porém, mesmo editando e substituindo algumas partes do texto, o autor opta por não publicá-lo em livro de sua autoria, fazendo com que ele torne-se uma descontinuidade também. Fatores como o período que o texto foi escrito, ou até mesmo uma autocensura podem ser a resposta para essa não publicação. Sempre a frente do seu tempo, o autor certamente sabia que um texto carregado de denúncias e termos que ferem a moral e os bons costumes da família e de sua época não passaria em branco aos olhos de quem vigiava tudo.

Quando lemos um conto ou um livro de Josué Guimarães, vestimos suas lentes e podemos perceber o olhar do autor em uma época distinta da nossa, mas que possui características muito semelhantes a que vivemos hoje, e isso nos traz a indagação de que a História sempre se repete ou se ela realmente nunca muda. “A dramática história de uma dama” é uma produção literária intencionalmente construída como forma de resistência: pela palavra escrita, Josué Guimarães pretendeu interferir na vida. Trazer à tona esse provável inédito, apresentando seu texto e suas versões, analisando sua narrativa, e o motivo pelo qual o autor fez cada alteração vai muito além de um ser uma pesquisa acadêmica, quando revivemos o texto, não estamos revivendo apenas a sua história e preservando uma memória, estamos usando as mesmas armas que o autor usou para seguir lutando em uma batalha que é interminável.

REFERÊNCIAS

A JORNADA DE JOSUÉ. Direção: Deisi Fanfa. Roteiro: Miguel Rettenmaier. Produção: Jornada de Literatura; UPFTV; ALJOG/UPF. Música: Gerson Werlang. Passo Fundo RS: UPF, 2011. DVD (90min.).

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica. Telê Porto Ancona Lopez, coordenadora. Paris: Assosiation Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes er africaine du XXe scièle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v.6).

ASTURIAS, Miguel Angél. **Mulata de tal**: edición crítica. Arturo Arias, coordenador. 1ª edición. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guaremalá; São José: Alca XX, 2000. (Colección Archivos: 1ª ed. 48).

BARREIROS, Patrício Nunes. **O pasquineiro da roça**: edição dos panfletos de Eulálio Motta. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 666 p. 2013.

BIASI, Pierre-Marc de. **A crítica genética**. In: BERGEZ, Daniel et al. Métodos críticos para a análise literária. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIASI, Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Tradução Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

BLECUA, Alberto. **Manual da crítica textual**. Madrid: Editora Castalia, S.A, 1990.

BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau. **República**. Da revolução de 1930 à ditadura militar (1930-1985). Passo Fundo: Méritos, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. **Criação Literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Col. Leitura e Crítica)

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GUIMARÃES, Josué. **O cavalo cego**. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

GUIMARÃES, Josué. **O gato no escuro**. Porto Alegre: L&PM, 1982.

GUIMARÃES, Josué. **Os ladrões**. Rio de Janeiro: Forum, 1970.

GUIMARÃES, Josué. O homem e a obra: as traições de 1964. [Entrevista concedida a] Ivan Pinheiro Machado, Jó Saldanha, Jorge Polydoro, José Antônio Pinheiro Machado,

José Onofre e Paulo de Almeida Lima. Revista Oitenta, Porto Alegre, volume 6, março de 1982. In: RÖSING, Tania M. K.; AGUIAR Vera T. de (Org.). **Jornadas Literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores**. Passo Fundo: Gráfica e Editora da Universidade de Passo Fundo. 1991.

GUIMARÃES, Josué. Entrevista. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães**. Porto Alegre: IEL, 1988. (Autores Gaúchos, IEL,15).

HAY, Louis. **A literatura sai dos arquivos**. In: _____ SOUSA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (org.). Arquivos Literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.65 – 82

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

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Josué Guimarães: escrever é um ato de amor**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2006. (Autores Gaúchos).

JOSUÉ Guimarães – Entrevista [Entrevista concedida a] José Antônio Pinheiro Machado. **Editora L&PM**. Porto Alegre, Duração: 9min 8secs, 1984. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=45. Acesso em: 29/09/2019

GONÇALO JUNIOR. As heroínas da resistência: Como a primeira revista masculina do Brasil driblou a censura no tempo em que mulher pelada era questão de segurança nacional. In. **Revista ISTOÉ**, Edição Nº 11/12, publicada em 25/04/11 - 16h41 - Atualizado em 21/01/16 - 10h36. Disponível em: https://istoe.com.br/134439_AS+HEROINAS+DA+RESISTENCIA/?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage. Acesso em 30/09/20 as 20h.

MAROBIN, Luis. **A literatura no Rio Grande do Sul: aspectos temáticos e estéticos**. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1985.

LEBRAVE, Jean-Louis. **O Manuscrito será o futuro do texto**. In: _____ SOUSA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (orgs.). Arquivos Literários. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 83 – 92. 2003.

LOSE, Alícia Duhá. **Arthur de Salles: esboços e rascunhos**. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004. 277 p.

LOSE Alícia Duhá; TELLES, Célia Marques. Qual edição e o que editar. In. **A Cor das Letras: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana**, v. 18, n. 2; 2017, Feira de Santana: Departamento de Letras e Artes da UEFS, 357p.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa 1, fômas em prosa, conto, novela, romance**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PINO, Claudia Amigo. ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução**

crítica à crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). **Josué Guimarães: o autor e sua ficção**. Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs / Edipucrs, 1997.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. **Lisboa Urgente: um olhar estrangeiro sobre Portugal**. In: Actas do II Encontro Português de Literatura Brasileira. Porto Alegre: Faculdade de Letras, 2000.

RETTENMAIER, Miguel. **A cegueira das utopias e os desencantos da memória: uma leitura da esperança nas narrativas de Josué Guimarães e de Ernesto Sabato**. Passo Fundo: UPF Editora, 2011.

RETTENMAIER, Miguel. **Leitura, memória e acervo literário: Disciplina PPGL/UPF**. 07 mar. 2019, 27 jun. 2019. Notas de Aula.

RETTENMAIER, Miguel. **Pesquisa literária e acervo: a maldição dos manuscritos**. In: Desenredo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras/ Universidade de Passo Fundo – Vol. 4, n. 2, (2008) – Passo Fundo: Ed. da Universidade de Passo Fundo, p.137 – 145. 2005.

RETTENMAIER, Miguel; SAMARTIM, Roberto; FEIJÓ, Elias J. T. **Bases de dados relacionais para estudo da literatura: um projeto para o Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG/UPF)**. In: _____ SILVA, Rogerio B. da; MARINHO, Pablo G. F. (orgs.). **Múltiplas interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas**. Belo Horizonte: Scriptum, p.111 – 129. 2018.

ROMANELLI, Sérgio (editor). **Compêndio de Crítica Genética: América Latina**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

RÖSING, Tania M. K.; AGUIAR Vera T. de (Org.). **Jornadas Literárias: o prazer do diálogo entre autores e leitores**. Passo Fundo: Gráfica e Editora da Universidade de Passo Fundo, 1991.

SANTOS, Rosa Borges dos. **Ações do filólogo editor: teoria e prática**. In: Cadernos do XX CNLF. v. 20, n. 5. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2016. p. 44-62

SANTOS, Rosa Borges. **Estudos crítico-filológicos: teorias e práticas editoriais**. In: Cadernos do CNLF, VOL. 22, N. 03. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2018. p. 494-503

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. **Linha reta e linha curva: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SPINA, Segismundo. **Introdução à edótica: crítica textual**. São Paulo. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

STATUS LITERATURA, nº 76 A. **Prêmio Status de literatura 1980 - os melhores contos**. São Paulo. Editora três, 80 p. 1980.

ZILBERMAN, Regina. **Roteiro de uma literatura singular**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

ZULAR, Roberto. **A Pluralidade da escrita**. In: (Org.). Criação em processo: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.