

Mônica Golfetto Rech

**NOTAS DO INACABADO, UMA LEITURA DO
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *A FERRO E FOGO*,
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 Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.

Passo Fundo
2012

CIP – Catalogação na Publicação

R296n Rech, Mônica Golfetto
Notas do inacabado, uma leitura do processo de criação de A
Ferro e Fogo, de Josué Guimarães / Mônica Golfetto Rech. – 2012.
103 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.

1. Análise linguística. 2. Guimarães, Josué. A Ferro e Fogo.
3. Literatura gaúcha - História e crítica. I. Rettenmaier, Miguel,
orientador. II. Título.

CDU: 869.0(816.5).09

Catálogo: Bibliotecária Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

Dedico este trabalho aos meus pais, exemplos de força e dedicação, bases da minha educação, que semearam e cuidaram, com atenção e carinho, do meu crescimento pessoal e profissional. Aos mestres que souberam ensinar e guiar a direção correta para que esse crescimento fosse possível e para que continue indeterminadamente. Àqueles que nos inspiram e nos fazem sempre querer continuar e melhorar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, que, mesmo nos momentos mais difíceis de nossa vida, não perdeu a fé, lutando e me ensinando a lutar. Com seu exemplo, percebi que dar valor ao fato de estar vivo a cada dia que passa é investir num futuro feliz. Obrigada por não desistir de mim e por acreditar em meu potencial.

À minha mãe, que sempre foi minha inspiração de mulher e meu exemplo de mãe. Sem seus carinhos, cuidados e seu incentivo nas horas mais difíceis, com certeza, eu não conseguiria. Gostaria de registrar que é sempre muito acalentador saber que posso contar com seu colo.

Ao meu irmão, por quem faço o meu melhor, para poder me tornar alguém para quem ele possa olhar com orgulho, querendo seguir meus passos.

Ao meu companheiro de todos os dias, que esteve ao meu lado nesses intermináveis anos envolvidos nesta pesquisa. Este trabalho, agora finalizado, permitirá que ocupemos, com as nossas horas de lazer, o espaço que a ele era destinado. Obrigada pela compreensão.

Ao Professor Dr. Miguel Rettenmaier, por ser mais do que um orientador, por ser um “quase” pai, um exemplo de amor à profissão, que conduz seus alunos e a ciência da profissão com excelência, garra, força, motivação, inspiração e muito conhecimento. Agradeço pela oportunidade de convívio, orientação, compreensão, amizade, confiança e por todos os ensinamentos transmitidos. Poucos são brilhantes e inspiradores, e esse é um diferencial seu que não vou deixar de seguir.

À Professora Dr^a. Fabiane Burlamarque, por todo auxílio prestado no decorrer deste estudo, pela amizade e pelo incentivo.

À Professora Dr^a. Tania M. K. Rösing, por ser um exemplo de profissional dedicada, que entende do ofício de pesquisador, que tem paixão pelo conhecimento e que permanentemente acompanha os passos de seus aprendizes. Agradeço pela orientação, pela amizade e pelo exemplo a ser seguido.

À Professora Dr^a. Maria da Glória Bordini, por ter aceitado participar da banca examinadora e por ter sido inspiradora, por meio de seus textos, durante todo o processo de desenvolvimento desta pesquisa.

À secretária do PPGL, Karine Castoldi, pelas informações prestadas, pelas conversas na sala de espera e pela dedicação empenhada na tarefa de nos auxiliar no dia a dia desse processo.

À família de Josué Guimarães, sua esposa Nydia (*in memoriam*) e sua filha Adriana Guimarães, por terem cedido o acervo do escritor à UPF, mais precisamente ao PPGL.

“Protogênia, cujo nome significa ‘a que nasceu primeiro’, é filha de Deucalião e de Pirra. Unindo-se a Zeus, teve dois filhos, Étlí e Opus.”

Dicionário de Mitologia Grega,
de Ruth Guimarães

RESUMO

As pesquisas realizadas com as obras e os prototextos do escritor e jornalista Josué Guimarães ainda são desproporcionais em relação à sua importância nas literaturas sul-rio-grandense e brasileira. Este trabalho apresenta um estudo sobre a obra de Josué Guimarães, com ênfase ao processo de construção da trilogia inacabada *A ferro e fogo*, inicialmente planejada pelo autor como uma narrativa sobre a imigração alemã e, principalmente, sobre os Muckers, nos incidentes que envolveram a localidade de São Leopoldo no final do século XIX. A obra, como um projeto não concluído, limitou-se a dois volumes, “Tempo de solidão” e “Tempo de guerra”. Buscou-se investigar o processo de criação literária de *A ferro e fogo*, a partir da interpretação dos prototextos resguardados no Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG), à luz dos pressupostos teóricos da crítica genética e da semiótica, em uma perspectiva que investigue as complexidades (ou descontinuidades) que incidem no processo de escrita literária. A crítica genética não se restringe ao estudo de manuscritos literários, levando em consideração um fato indiscutível: os tempos mudaram, a tecnologia está gerindo a escrita diretamente no suporte digital, e o objeto que deve ser tomado como matéria prima dos estudos e análises é, portanto, o processo de criação em si, e não o suporte em que ele se desenvolveu. Para avaliar o processo de criação, dele se aproximando, utiliza-se a teoria do hipertexto de Katherine Hayles, que investiga a presença de aspectos tecnológicos na escrita à mão. A teoria da semiótica de Charles S. Peirce, por sua vez, formata e agrega valores artísticos às imagens percebidas e retratadas nos fôlios. Já a teoria das descontinuidades da escrita literária, de Cláudia Amigo Pino, permite perceber sentido e significado por entre rasuras e nos contornos da marginália. No caso de Josué Guimarães, prevalece o manuscrito em seu dossiê, com todos os seus rascunhos e rasuras, detalhes de suas preferências e marcas de sua originalidade. É possível elucidar, assim, essas pistas que o autor deixa no decorrer de sua escrita e que envolvem todo um processo formador de enlaces definitivos que resultarão na obra final. Josué, com toda sua grandeza, contempla a todos que podem ter acesso ao seu dossiê com um material riquíssimo e inevitavelmente emocionante, pois se pode sentir e presenciar a sua genialidade tomando forma e resultando em uma obra considerada pronta, mas advinda de muitas transformações.

Palavras-chave: Josué Guimarães. *A ferro e fogo*. Crítica genética. Manuscritos. Acervo literário.

ABSTRACT

Research performed with the works and prototexts from writer and journalist Josué Guimarães are still disproportional concerning its importance in the literature of Rio Grande do Sul and Brazil. This work presents a study on the work of Josué Guimarães, focusing on the process of constructing the unfinished trilogy *A ferro e fogo*, initially planned by the author as a narrative about German immigration, and especially about the *Muckers* in the incidents involving the location of São Leopoldo in the late XIX century. As an unfinished project, the work was limited to two volumes, “Tempo de solidão” and “Tempo de guerra”. The process of literary creation of *A ferro e fogo* was investigated from the interpretation of the prototexts guarded in the Literary Collection of the author Acervo Literário de Josué Guimarães (ALJOG), in the light of the theoretical assumptions of genetic criticism and semiotics, in a perspective that investigates the complexities (or discontinuities) that affect the process of literary writing. Genetic criticism is not limited to the study of literary manuscripts, considering an indisputable aspect: times have changed, technology is managing writing directly in digital form, and the object that should be taken as raw material for studies and analysis is, therefore the creation process itself, and not the medium in which it has developed. To evaluate and get as close as possible to the creation process, the theory of the hypertext from Katherine Hayles is used, which investigates the presence of technological aspects in handwriting. In turn, the theory of semiotics from Charles S. Peirce formats and adds artistic values to the images perceived and portrayed in the folios. On the other hand, the theory of discontinuities of literary writing from Claudia Amigo Pino allows realizing the sense and meaning through erasures and outlines in marginalia. In the case of Josué Guimarães, the manuscript in his file prevails, with all his drafts and erasures, details of his preferences and marks of his originality. Thus, it is possible to clarify these clues that the author leaves in the course of his writing, involving an entire process of creating definitive bonds that will result in the final work. With all his greatness, Josué includes everyone who may access his file, with an extremely rich and inevitably exciting material, for it is possible to feel and witness his brightness taking shape and resulting in a work considered ready, however arising from many transformations.

Keywords: Josué Guimarães. *A ferro e fogo*. Genetic criticism. Manuscripts. Literary collection.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>O sal da terra</i> , antecedente de <i>A ferro e fogo</i>	36
Figura 2: Catarina Laurer Schneider, em “Tempo de solidão”	37
Figura 3: Jacobina, em “Tempo de guerra”	37
Figura 4: Prototexto de ideias momentâneas, seguido de esquema sobre Catarina	38
Figura 5: Guerra do Paraguai, datas para a trama	42
Figura 6: Originais de “Tempo de solidão”, a escrita em língua alemã [1].....	43
Figura 7: Originais de “Tempo de solidão”, a escrita em língua alemã [2].....	44
Figura 8: Prototexto de <i>Camilo Mortágua</i> . Exemplo de utilização da hipertextualidade e da semiótica	45
Figura 9: Detalhe dos registros à mão que demonstram as intervenções	48
Figura 10: Exemplo de diagramas preparatórios.....	52
Figura 11: Anotações à máquina feitas por Josué em folhas de registro	54
Figura 12: As peculiaridades da escrita de Josué Guimarães em uma das fichas de anotações.....	55
Figura 13: Anotações feitas em momentos diferentes por Josué num prototexto	56
Figura 14: Exemplo de qualissigno	58
Figura 15: Um exemplo da organização e do planejamento das personagens de <i>A ferro e fogo: tempo de angústia</i>	59
Figura 16: Exemplo de sinsigno. Detalhe de um prototexto da obra de Josué.....	60
Figura 17: Os destaques que Josué faz em seu material à mão.....	62
Figura 18: Esquema da trilogia que estava sendo organizada por Josué	64
Figura 19: Exemplo de índice na organização textual de Josué	65
Figura 20: Exemplo de símbolo na organização textual de Josué	66
Figura 21: Exemplo de signos gráficos na organização textual de Josué	68
Figura 22: Exemplo de signos icônicos na organização textual de Josué.....	69
Figura 23: Exemplo de signos linguísticos na organização textual de Josué	69
Figura 24: Exemplo de substituição	74
Figura 25: Exemplo de várias substituições num mesmo fólio	75
Figura 26: Exemplos de acréscimos à mão e à máquina	76
Figura 27: Exemplo de eliminação	77
Figura 28: Exemplo de classificação	78

Figura 29: Exemplo de classificação	79
Figura 30: Exemplo de hipertexto na escrita de Josué.....	88
Figura 31: Exemplo de hipertexto em nota	91
Figura 32: Exemplo de hipertexto em intertexto	92
Figura 33: Exemplo de intertexto hipertextual temático	93
Figura 34: Exemplo de intertexto hipertextual estilístico do dossiê	93
Figura 35: Exemplo de intertextualidade hipertextual implícita.....	94
Figura 36: Página inicial do site do ALJOG	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 <i>A FERRO E FOGO, A TRILOGIA INACABADA</i>	16
1.1 Josué Guimarães	17
1.2 Vidas <i>A ferro e fogo</i> : da solidão à guerra	19
1.3 <i>A ferro e fogo</i> , a angústia.....	31
2 JOSUÉ GUIMARÃES À MÃO E À MÁQUINA.....	34
3 A SEMIÓTICA DOS (PROTO)TEXTOS	50
3.1 A amplitude da noção de signo	50
3.2 Qualissigno	57
3.3 Sinsigno.....	59
3.4 Legissigno	60
3.5 Ícone, índice e símbolo.....	63
3.6 A mensagem estética	67
3.7 A dependência linguística e a autonomia cognitiva da imagem.....	70
4 AS DESCONTINUIDADES DA CRIAÇÃO LITERÁRIA.....	72
4.1 As descontinuidades de <i>A ferro e fogo</i>	73
4.2 As substituições	74
4.3 Os acréscimos	75
4.4 A eliminação	76
4.5 A classificação	77
5 A (HIPER)TEXTUALIDADE E A ESCRITA.....	81
5.1 Crítica genética e a era digital	81
5.2 A escrita hipertextual no manuscrito	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Dentre os mistérios mais interessantes dos estudos literários está, sem dúvida, o que reside na intimidade da sala de trabalho do escritor. Ali, nas quatro paredes de sua solidão criativa, desafiado a inventar um mundo, o autor põe-se no dilema de fazê-lo por meio das palavras. E isso implica um esforço complexo, que talvez invoque mais do que essa matéria prima, pois, para fazer literatura, o esforço criativo pede múltiplas referências, que saem do universo das letras e invadem o cosmos dos esquemas, dos desenhos, dos rabiscos, dos rascunhos e das setas. Página a página, nota a nota, escritores compõem histórias e, ainda, como Josué Guimarães, reescrevem a história, pela via crítica da ficção. Se a história oficial apresenta injustiças e, sobretudo, incoerências, a ficção, quanto mais a que se quer realista, precisa coerentemente sustentar-se. E, para tanto, esforços mostram-se nos escritos, nos rabiscos, nos diagramas cronologicamente elaborados.

Partindo de diferentes temas, Josué Guimarães procurou contar suas histórias, entrelaçando-as com as sul-rio-grandenses, de modo a mostrar os dilemas e as dificuldades de se existir, como indivíduo e sujeito, em um fluxo histórico arrebatador, às vezes desumano, às vezes cruel. De alguma maneira, o ser humano, desconsiderado como cerne da história, no texto de Josué Guimarães, reassume a centralidade dos próprios conflitos, quando se expõem as mazelas de uma realidade frequentemente “sem tábua de salvação” (GONZAGA, 2006, p. 37).

Nesse compasso entre a ficção e a realidade, encontra-se *A ferro e fogo*, obra concebida em três etapas. Considerando seu objetivo principal, que era reescrever o episódio dos *Muckers*, Josué Guimarães percebeu a necessidade de narrar a imigração alemã no Rio Grande do Sul, desde o seu início, o que resultou nas obras “Tempo de solidão” e “Tempo de guerra”, as quais antecipariam o não concluído volume “Tempo de angústia”. Este teria como foco, precisamente, o episódio em questão, conhecido como um dos mais violentos momentos da história sul-rio-grandense.

Em vista da não finalização da trilogia, interrompida, ironicamente, no volume destinado a narrar o episódio que conferiria sentido a toda a narrativa precedente, busca-se tratar do inacabado em *A ferro e fogo*, com ênfase aos vestígios textuais que permitem, de alguma maneira, perceber o que se projetava para “Tempo de angústia”. Assim, em certa medida, este trabalho tratará do que não chegou aos leitores, o que, em potência, ainda se encontra sem atualização nos prototextos que

serviriam de base para que o escritor concluísse sua obra. Os documentos analisados encontram-se no Acervo Literário Josué Guimarães (ALJOG), na Universidade de Passo Fundo (UPF).

Este trabalho, que consiste em um estudo analítico de uma obra e de seus manuscritos literários em uma pesquisa descritiva, utiliza como base teórica a crítica genética. No foco da questão, encontra-se a escrita como processo e a reelaboração crítica pela interpretação do pesquisador e do leitor. A opção pela crítica genética como aparato teórico visa a compreender a escrita literária, seus movimentos e sua finalidade. Nessa mesma perspectiva, encontra-se a busca pela teoria semiótica, na tentativa de visualizar o manuscrito não somente como texto escrito, mas também como imagem e, assim sendo, encontrar formas de analisá-lo no conjunto dos fólios separados no dossiê. Essa tarefa destina-se à manipulação de hipóteses formatadas mediante a reunião de evidências encontradas nos documentos, para a percepção do processo de criação de *A ferro e fogo*.

A crítica genética procede, com aprofundamento, à busca pelo estabelecimento de relações, sempre abertas, entre o fenômeno registrado e preservado pelo manuscrito literário e a obra que finalizaria a criação, refletindo, assim, sobre o próprio ato da escrita literária. Nesse sentido, a crítica genética estende suas análises, também, sob o ângulo da semiótica, produzindo um novo olhar diante do texto original. Da mesma forma, como leitura, visa à interpretação de tudo que se encontra nas bases do processo criativo do autor, estabelecido em múltiplos códigos, verbais e visuais, como reconstituição de um hipertexto, nas presumíveis projeções feitas na mente do autor, e como restabelecimento de todas as textualidades, as quais, dinamicamente, orbitam em torno do descontínuo e não linear processo criativo das obras já publicadas, no caso específico desta pesquisa, *A ferro e fogo*, de Josué Guimarães.

Por isso, o ponto de partida deste estudo consiste em uma tentativa de interpretação do(s) caminho(s) percorrido(s) pelo autor durante o processo de criação de *A ferro e fogo*, na ordem das discontinuidades, que é própria ao ato da escrita criativa. Nessa perspectiva, a discontinuidade máxima, a de uma obra não levada adiante por alguma razão, será considerada. A crítica genética busca compreender esse trajeto, agora centralizado no ato de leitura do intérprete, revelando não só aspectos relacionados com a obra, mas também com o seu criador. Cada autor tem seu particular modo de criar, e a análise dos documentos é

um convite à tentativa de projetar o seu universo criativo, para, dessa forma, compreender as funções operacionais complexas nas suas anotações como instrumento de trabalho. Em síntese, os elementos que antecedem a publicação de uma obra literária podem revelar, à luz da leitura do pesquisador, as nuances do ato da escrita literária.

A pesquisa até hoje realizada sobre as obras e os prototextos do escritor e jornalista Josué Guimarães ainda é desproporcional em relação à sua relevância na literatura, principalmente na sul-rio-grandense. A importância de um autor, contudo, não é a única razão a justificar a pesquisa de seus prototextos. Por esses materiais, pode ser interpretada a própria natureza do ato de escrita literária, ampliando, dinamicamente, a produção de várias textualidades, em múltiplos códigos. No caso de *A ferro e fogo*, a construção da trilogia foi projetada nos manuscritos do autor com detalhes minuciosamente escolhidos e estudados por ele e que servirão de base para a análise do processo criativo dessa obra incompleta. O trabalho, ora intitulado *Notas do inacabado, uma leitura da escrita literária em A ferro e fogo, de Josué Guimarães*, é composto, além desta parte introdutória, por mais quatro capítulos.

Em “Josué Guimarães à mão e à máquina”, procura-se estabelecer uma organização do dossiê do autor relacionado aos manuscritos literários, à obra publicada e ao processo de criação de *A ferro e fogo*. A importância de se interpretar uma via possível do processo criativo remete a elementos que superam a mera tentativa de reconstrução do efetivo caminho entre o manuscrito e a obra publicada. Nesse sentido, este capítulo apresentará o processo de criação de *A ferro e fogo* dotado de questões que lhe são paralelas, abordadas e percebidas para o entendimento do contexto em que a obra foi produzida e pelo qual foi conduzida. As interpretações realizadas pelo pesquisador, quando tem em mãos um material genuíno, podem trazer à tona características antes não apreendidas pelo leitor de *A ferro e fogo*, e tais questões esclarecedoras fazem do produto final uma verdadeira arquitetura textual. Nessa parte, o texto literário será associado a todos os demais textos, esboços, notas, datiloscritos e anotações feitas à mão, que, de alguma forma, o compõem em suas relações internas, nos traços de sua coerência, assim como nas externas, nos traços de sua imanência. Com o auxílio de Jean-Louis Lebrave e de Cláudia Amigo Pino e Roberto Zular, introduz-se a pesquisa de análise dos movimentos escriturais.

O capítulo seguinte, “A semiótica dos (proto)textos”, analisa os desdobramentos, bem como os *links* encontrados nos fólios, podendo ser interpretados pelo prisma da semiótica. Trata-se da exposição de alguns elementos necessários para uma primeira abordagem, introdutória. O caráter informacional da análise depende do conhecimento da área de interesse, ou seja, da crítica genética. Por isso, essa exposição é considerada experimental, servindo para a divulgação das possibilidades de aplicação da semiótica *peirceana* nos manuscritos de Josué Guimarães.

Para que a análise dos recortes pudesse ser realizada, a busca por recursos interdisciplinares, como teorias sobre visualidade e imagem no texto escrito, enquadraram a complexidade da interpretação de todo e qualquer vestígio deixado pelo autor no processo criativo. A pesquisa semiótica, utilizando os prototextos como fonte, traz consigo significativa carga semântica, pois o primeiro passo se dá ao tentar capturar, por meio das pistas deixadas pelo autor, traços que componham fragmentos do seu pensamento e/ou da sua mentalização/projeção em relação a sua obra. O projeto da obra é, inicialmente, criado no plano mental. Durante o processo criativo, é possível que o autor visualize, cognitivamente, suas personagens e o cenário e, depois, transcreva tais elementos para o papel, deixando rastros de seu gesto criador em todo o desenvolvimento do texto, de modo a fazer o signo completar o sentido de outro signo, ao conectar-se com ele. Foram empregadas, para tanto, as teorias de Charles S. Peirce, Martine Joly e as mais atuais contribuições de Cecília Almeida Salles, Jean-Louis Lebrave e Lúcia Santaella, que colaboram para um olhar multidisciplinar no qual a escrita está associada aos registros que se encontram além do verbal.

Na sequência, o capítulo intitulado “A (hiper)textualidade e a escritura” analisa a não linearidade da escritura, sua natureza hipertextual, com base, principalmente, nos pressupostos de Lebrave e em algumas considerações de Katherine Hayles. É importante destacar que, antes da informática, já existiam elementos que possibilitavam a compreensão não linear de leitura mesmo no impresso, como os sumários, as referências bibliográficas e as notas de rodapé. Sem dúvida, com o hipertexto eletrônico, na atualidade, é flagrante a existência de um processo que foge à ordenação linear, o qual se associa à escrita, em papéis que confundem autores e leitores em uma associada posição de ordenadores em meio à multiplicidade textual. Ao se tratar de manuscritos literários, especificamente dos

manuscritos de Josué Guimarães, pode-se perceber que a escrita hipertextual é identificada com facilidade nos fólios do processo de construção de suas obras. O autor utiliza a escrita caligráfica, que o permite fazer *links*, rasuras, cálculos, desenhos, empregando, portanto, os recursos hoje definidos e analisados como hipertextuais e intersemióticos. Sua escrita pode se converter em um romance formalmente linear, quando impresso, parágrafo a parágrafo, página a página, mas não é contínua no que se refere ao processo criativo. De alguma forma, isso aponta para o fato de que a escrita, como a leitura, é um ato hipertextual. No que tange à obra *A ferro e fogo*, em especial à sua última parte, observa-se mais um elemento relacionado ao hipertexto: a obra definitiva dos prototextos, ou seja, a obra que veio a público, posteriormente atualizada ou não. Nessa perspectiva, “Tempo de angústia”, volume virtualmente contido nos esboços e notas, mas que não logrou se atualizar, pode ser ao menos “imaginada” pelas interpretações do leitor. Assim, nessa parte, a escrita está associada ao hipertexto.

Por fim, o último capítulo, intitulado “As discontinuidades da criação literária”, propõe que a leitura seja realizada de forma ainda mais complexa. Para tanto, utilizam-se os estudos da semiótica e do hipertexto, paralelamente à análise das marcas textuais deixadas pelo autor na identificação e categorização dessas rasuras, a fim de perceber as discontinuidades existentes na escritura, classificá-las e interpretá-las.

As considerações finais apontam para um forte sentido de projeção ao que não houve, ao que não foi escrito, mas que surge nos prototextos de Josué Guimarães à obra *A ferro e fogo* como sombras, como quase objetos, promessas ou projetos não levados adiante por força do fim da vida, não pelo fim das ideias. *Notas do inacabado* se fecha como trabalho, tratando do que há de inconcluso não apenas em uma obra inacabada, como também para o que há sempre de aberto em todo ato de escrita e de leitura. Se não existiu “Tempo de angústia”, sempre existirão leitores e leituras para a obra de Josué Guimarães.

1 A FERRO E FOGO, A TRILOGIA INACABADA

No conturbado mundo dos anos 1970, em que se encontrava o escritor Josué Guimarães, muita coisa acontecia ao mesmo tempo. O contexto sociocultural encaminhava-se para a crise do petróleo e também do governo de Geisel, e Josué Guimarães, político, crítico, iniciando uma caminhada literária em meio a contos e romances, colocava à disposição dos leitores uma obra voltada à crítica, à denúncia. O Brasil pós-68 situava-se em um lento distensionamento da repressão política, o que não impedia que perdurasse o regime da força contra tudo o que se acusava como “subversivo”. Em 1975, Vladimir Herzog é encontrado morto numa cela do DOI-Codi em São Paulo, supostamente vítima de tortura. Durante toda a década, a perseguição contra os “inimigos da ordem” fazia-se, ainda, com a sutileza das pressões políticas que impediam mesmo a colocação profissional dos que, de alguma forma, se insurgiam contra o governo. Muitos dos adversários da ditadura permaneciam fora do País; outros, como Josué Guimarães, recém-descobertos pelas tropas de segurança, persistiam perigosamente, conscientes da importância de seu papel. Para o até então jornalista Josué, a luta contra o árbitro desloca-se do texto em jornal para o texto literário. Dedicado ao conto nos primeiros passos de sua vida como escritor, ele tinha em mente uma trilogia que envolveria a imigração alemã no Rio Grande do Sul, até o episódio dos *Muckers*.

A ferro e fogo, um projeto arrojado para a época, narra uma história de homens e mulheres que tinham a sobrevivência como o objetivo maior de suas vidas. Os fatos concebidos pelo autor trazem em si uma característica peculiar: os acontecimentos realizam-se independentemente da vontade das personagens, ou seja, sua ação e seu condicionamento ficam submetidos a fatos externos, que não podem ser controlados. Por isso, a sensação mais evidente do leitor durante a leitura de *A ferro e fogo* é a angústia. O escritor consegue imputar a quem lê sua produção sentimentos similares aos experimentados pelas personagens no seu processo de fixação nas terras sulinas.

A ferro e fogo situa uma história fictícia dentro de uma história real, recurso que proporciona ao leitor a ideia de estar vivenciando momentos cruciais, em que as ações das personagens são a essência dos conflitos. Essa obra, ao menos nas duas partes que foram publicadas, mostra os caminhos estreitos por onde passa a vida entre a guerra e a solidão, tendo como inspiração o sofrimento de um povo desiludido, por deparar-se com promessas não cumpridas em terras hostis.

1.1 Josué Guimarães

A escolha por Josué Guimarães como autor para protagonizar este estudo justifica-se pelo encantamento que sua obra provoca ao leitor. Além disso, poder estar diante de um acervo onde descansam as memórias de cada uma das criações do escritor e deparar-se com objetos inéditos é, sem dúvida, uma experiência singular.

Os registros originais do escritor encontram-se, atualmente, em Passo Fundo, RS, sob a guarda da UPF, no ALJOG, que é coordenado pelo Prof. Dr. Miguel Rettenmaier e pela Prof^a. Dr^a. Tania M. K. Rösing. O material, que até 2007 estava aos cuidados da PUCRS, sob a coordenação da Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Ritzel Remédios, reúne mais de 8.000 itens, agrupados segundo as normas do *Manual de Organização do Acervo Literário de Erico Verissimo*, produzido pela Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Bordini, então coordenadora do Centro de Memória Literária da referida universidade. Os itens são colecionados e catalogados por classes, subdivididas de acordo com o suporte físico do item: 01 - Originais; 02 - Correspondência; 03 - Publicações na Imprensa; 04 - Esboços e Notas; 05 - Ilustrações; 06 - Documentos Audiovisuais; 07 - Memorabilia; 08 - Comprovante de Edições; 09 - Comprovantes de Crítica; 10 - Comprovantes de Adaptações; 11 - Objetos de Arte; 12 - História Editorial; 14 - Vida; 15 - Obra. Além disso, os materiais são numerados e registrados em um *software* específico, o qual apresenta dados como localização do item, data, proveniência, descrição etc.

Localizado na Biblioteca Central da instituição, no Campus I, o acervo ocupa um espaço de cerca de 42 m², especialmente adaptado para receber os materiais e dividido em dois ambientes. No ambiente de entrada, estão expostos, em vitrinas, alguns itens, tais como objetos pessoais, máquinas de escrever do autor, originais, exemplares de sua correspondência particular etc. No ambiente restrito a pesquisadores e bolsistas, está resguardado o restante do espólio e procede-se ao trabalho de organizar e catalogar os materiais do acervo, bem como ao desenvolvimento de pesquisas sobre a obra e a vida de Josué Guimarães.

Em 07 de janeiro de 1921, na cidade de São Jerônimo, RS, nasce Josué, que viveria 65 anos. Em 1930, a família muda-se para Porto Alegre. Em 1934, ele inicia o curso secundário no Ginásio Cruzeiro do Sul, onde funda o Grêmio Literário Humberto de Campos. Escreve de cinco a seis artigos por número no jornal do colégio e é o autor das peças teatrais encenadas a cada fim de ano. Em 1939,

formado no Ginásio, faz o pré-médico, mas, após as primeiras aulas de anatomia, resolve abandonar o curso. No Rio de Janeiro, inicia a carreira de jornalista. Retorna ao Rio Grande do Sul, onde ingressa no rádio-teatro da Rádio Farroupilha. Aos 19 anos, casa-se com Zilda Marques, com quem tem quatro filhos, Marília, Elaine, Jaime e Sônia.

Têm início, em 1944, suas atividades no *Diário de Notícias*, onde exerce as funções de jornalista, repórter, secretário, diretor, colunista, cronista, editorialista, ilustrador, diagramador, analista político e correspondente nacional, até 1948, quando se torna repórter exclusivo da revista *O Cruzeiro*. Durante esse período, bem como ao longo de toda a sua vida, Josué Guimarães escreve sobre a política. Sua criatividade, agregada à habilidade da escrita e a uma visão crítica e arguta, permite-lhe fazer do seu trabalho algo que transita entre a denúncia séria e as tiradas de humor.

Essas experiências o transformam em uma pessoa comprometida com o social e preocupada com a sua terra, levando, assim, a que se torne vereador de Porto Alegre. Nessa posição, assume a vice-presidência da Câmara e apresenta diversos projetos.

Em 1954, no jornal *A Folha da Tarde*, começa a escrever uma coluna assinada com o pseudônimo de D. Camilo. No decorrer de suas caminhadas, permite-se, ainda, a alguma escrita literária, produzindo alguns poucos contos, embora suas crônicas fossem, de toda a forma, textos nos quais o estilo e a construção, inegavelmente, correspondiam aos atributos do literário.

De 1961 a 1964, ocupa-se da direção-geral da Agência Nacional, hoje Empresa Brasileira de Notícias, no governo de João Goulart. Em 1964, depois dos acontecimentos de março, passa a viver clandestinamente, sob o pseudônimo de Samuel Ortiz, em Santos, SP. Em 1969, é descoberto e retorna a Porto Alegre, respondendo a inquérito em liberdade. Nesse mesmo ano, recebe prêmio no II Concurso de Contos do Estado do Paraná.

O ano de 1970 marca sua verdadeira estreia como escritor, quando publica seu primeiro livro de contos, intitulado *Os ladrões*. Esse é o início de uma caminhada literária que se constitui de 25 títulos, romances, livros de contos, literatura infantil e teatro.

Seu primeiro romance, *A ferro e fogo: tempo de solidão*, uma das obras que iriam compor a trilogia *A ferro e fogo*, destina-se a contar a história da imigração

alemã no sul do país e permeia a análise deste trabalho. A década de 1970, sob os anos de chumbo, é o período de produção literária de Josué, o qual escreve livros que passam a integrar a pequena lista de obras consagradas pela crítica e, principalmente, pelo público gaúcho, embora algumas, como *Os tambores silenciosos*, tenham atingido grande repercussão até mesmo no centro do Brasil. No dia 23 de março de 1986, falece Josué Guimarães.

1.2 Vidas *A ferro e fogo*: da solidão à guerra

Em *A ferro e fogo: tempo de solidão (T.S.)* e *A ferro e fogo: tempo de guerra (T.G.)*, o autor dá ênfase ao choque cultural, econômico e étnico que decorre dos anseios dos primeiros imigrantes alemães ao ocuparem o Rio Grande do Sul. As características de uma sociedade injusta e de uma história em crise revelam-se nos dois volumes da obra, em que emergem fatos de ordem política, que vão consolidar, mediante toda sorte de dificuldade, a presença do imigrante como elemento integrante de uma nova ordem social no Brasil e no referido estado.

A trilogia não completada situa a ação dos fatos no século 19, entremeados à Guerra da Cisplatina, à Guerra do Paraguai e à Revolução Farroupilha, eventos que Josué adaptou como sendo parte da vida de algumas personagens, tornando-as, assim, alicerce do relato ficcional. A dura realidade dos imigrantes alemães, na saga da colonização, é particularizada na luta pela sobrevivência da família Schneider e na sua trajetória, de certo modo, heroica, sob as condições históricas sul-riograndenses.

Uma das maiores denúncias empreendidas por meio de *A ferro e fogo* é de que a história institucionalizada do Rio Grande não seria a mesma, se os fatos fossem narrados como realmente aconteceram. O autor investiga a saga da colonização alemã, trazendo para o seu romance um relato histórico-ficcional que envolve o dia a dia da família Schneider, a fim de confrontar a realidade com os fatos narrados na história. Para retratar todos esses fatos, a obra singulariza o imigrante pela etnia a que pertence, construindo-o como sujeito que partiu de sua terra com o sonho de começar uma vida nova num mundo novo, trazendo seus maiores bens por companhia: a identidade, a família, o conceito de trabalho, a religião e a língua, aspectos que são reproduzidos por Josué Guimarães ao longo de toda a sua escrita.

O primeiro volume da trilogia corresponde ao primeiro romance escrito por Josué Guimarães, que já era conhecido por seus contos e trabalhos jornalísticos. O autor buscou na história sul-rio-grandense a inspiração para a trama, dada a riqueza de materiais e de situações a serem abordadas. Em depoimento no livro *Josué Guimarães: escrever é um ato de amor*, ele afirma:

Se examinarmos a história do Rio Grande, vamos notar que é uma história de riqueza excepcional para qualquer criação literária. É uma história que atrai qualquer romancista. Histórias de grandes amores, de grandes lutas, de grandes violências. História de uma gente que teve por missão marcar fronteiras. Isto é muito importante para a criação de um espírito nacional, brasileiro, de uma interpretação histórica, sociológica. Vivemos anos aqui, lutando para saber onde era a fronteira do Brasil – em Santa Catarina, depois Rio da Prata. Depois com a Cisplatina começamos a definir essas fronteiras. E tudo isso com grandes histórias. Se bem que a “história”, ela é, no fundo, bastante artificial. Por trás da história, nas entrelinhas da história, podemos encontrar outras coisas, muito mais interessantes, muito mais vivas, em que os combates não foram tão “combates”. Há muitos “heroísmos” por aí, motivados por interesses pessoais de riqueza, de domínio. (IEL, 2006, p. 16-17)

Percebe-se que Josué, além de representar por palavras uma etnia que faz papel de sujeito na história sul-rio-grandense, passa a expor uma vida possível e experienciada nesse processo formativo da sociedade, na qual se inclui, e na cultura de origem relacionada com a do contexto da obra. Assim, ele utiliza o texto narrativo ficcional para expor acontecimentos históricos reais, e dessa relação surge a denúncia, o relato pleno da realidade de pessoas desassistidas pela história. Nesse sentido, cada vida é demonstrada sob o peso de uma memória coletiva de dores. Cada uma traz em si a marca de um todo de mazelas.

A família Schneider, formada por Daniel Abrahão Lauer Schneider, sua esposa Catarina e seus filhos Philipp, nascido ainda na Alemanha, e Carlota, Mateus, João Jorge e Jacob, nascidos na província do Rio Grande, Brasil, protagoniza a história representativa do processo de colonização do Rio Grande do Sul erguido pelos imigrantes alemães, a história de *A ferro e fogo*. Sua trajetória imita o drama da luta pela defesa da vida, pela fixação no espaço e pelo progresso econômico na nova terra. E assim toma forma um doloroso espetáculo, que lemos como espectadores arrebatados pela força de um discurso capaz de diluir as fronteiras entre o real e o ficcional: o que nos chega é o “possível”.

Essa família, que espelha, também, o tipo de grupo humano com que a sociedade da província passaria a conviver a partir da imigração alemã, apresenta-se unida no trabalho e na religião. Os filhos realizam casamentos circunscritos aos

grupos dos quais fazem parte, porém continuam ligados às atividades econômicas da família de origem, formando um coletivo pautado por uma forte noção de identidade. Esse apego tem, além de motivos sentimentais, ensejos de sobrevivência e de progresso financeiro, e acaba, por vezes, agregando várias gerações da família.

Daniel Abrahão era seleiro em Hamburgo, mas as necessidades impostas aos primeiros imigrantes que chegaram à antiga Feitoria do Linho Cânhamo, passada a colônia alemã de São Leopoldo, trazidos pelo bergantim “Protetor”, em julho de 1824, exigem-lhe de imediato que se faça um persistente lenhador a abrir caminho entre as árvores, um carpinteiro a erguer sua primeira casa e uma resignada toupeira (T.S., p. 8) a cavar a terra. É um dos poucos do grupo de imigrantes que sabem ler. Catarina, sua esposa, é a filha mais velha de Cristiano e de Maria Isabel Klumpp, de Lüdese-Hanover. Uma mulher de força na personalidade e no enfrentamento do cotidiano, com preocupação voltada à construção do futuro da família e, por conseguinte, da comunidade germânica de que faz parte; é dela que emergem os maiores sentidos da narrativa, que se faz de dor, de luta, de perseverança, de trabalho.

O espírito do marido, um tanto alheio à realidade que os cerca, leva-o a sonhar com a multiplicação dos pães pelas mãos de Jesus, que depois seriam as do imperador, pão igual ao da Europa, de que ele tanto sente falta. Já Catarina reage como alguém que encaminha a vida prática com os pés bem colados ao chão: “Daniel Abrahão, isso não é de gente de miolo bom; melhor será baixar a cabeça, esforçar-se com os braços, pois é disso que se tira o pão e não com sonhos” (T.S., p. 11).

O marido reconhece a força de Catarina, analisando, até, que seria o caso de uma neta receber, como homenagem, o seu nome, nome de uma mulher “que tinha tido o seu valor, nunca temera os bugres e nem as feras, atravessara o oceano sem uma queixa, soubera decidir as coisas na hora” (T.S., p. 26). Daniel Abrahão pensa isso quando já estão instalados na Estância Jerebatuba, no Chuí, para onde se mudam, deixando São Leopoldo para trás, sem conhecerem, porém, as razões verdadeiras de estarem na Banda Oriental. Essas são definidas pelo compatriota Gründling, um alemão comerciante que mora em Porto Alegre e que precisa de uma família para fazer o papel de depositária das armas que ele contrabandeia.

A mulher, por seu espírito destemido, aceitara a proposta do patrício Gründling de ir para o centro da colônia abrir seu próprio empório e se lançara rumo ao desconhecido, para, com a força do trabalho, construir o sustento na nova terra e progredir. Como resultado da atitude positiva de Catarina, sua família estava numa estância, “terra a perder de vista, gado que começava a ser arrebanhado, teto seguro a ser melhorado, charque para todos os dias” (T.S., p. 26). Pela terra trabalhada e pelas construções feitas, mesmo diante de todas as ameaças que se iniciam com a passagem de tropas dos exércitos castelhano e brasileiro, ela não pensa em deixar o que é dos seus. Na primeira incursão de inimigos, na fronteira, a providência de defesa de todos depende dela:

Empurrou o marido atônito para os lados do poço, ordenou ao índio que fosse deitar-se debaixo da carroça, escorraçou com gestos os escravos que começavam a aparecer, cada um que entrasse e fosse deitar novamente, apertava os lábios com o polegar e o indicador, dando a entender que ninguém falasse nada (T.S., p. 35).

E luta como uma fera quando é arrancada pelos soldados da porta de entrada de sua casa, tentando proteger os filhos Philipp e Carlota.

Diante de qualquer situação, é sempre ela quem pensa no que fazer. Quando, por exemplo, as tropas militares estão nas cercanias da estância por ocasião do ataque de Lavalleja, na Guerra da Cisplatina, o marido – já há tempos morando no poço, refúgio por ela determinado para ele se esconder dos soldados, tanto castelhanos como brasileiros, que continuamente atacam o local – não a ajuda a planejar uma forma de todos se defenderem.

Só ela a pensar, Catarina, que o marido já desaparecera poço abaixo e de lá gritava histérico para a mulher, a tampa, a tampa na boca do poço, que sobre a tampa botassem lenha, toda a lenha que existisse por ali. Naquele momento Catarina pediu a Deus que não permitisse que Philipp saísse ao pai, nem Mateus. (T.S., p. 85).

A família vive em um desordenamento, criado pela ameaça constante de sofrimento e de morte, e que provoca o fracasso do indivíduo Daniel Abrahão, seja no meio familiar, seja na sociedade. Diante desse fracasso, fortalece-se a mulher. Por essa passagem, pode-se observar a sugestão de que Catarina não é uma mulher que despreza a ajuda do marido, mas sim uma mulher astuta, corajosa, que enfrenta tudo o que a vida lhe apresenta de ruim. Além disso, o que ela faz é prender “com unhas e dentes a sua inteira solidão” (T.S., p. 86).

Já o marido tende para uma postura menos prática no enfrentamento do cotidiano. Refugia-se nos sonhos e, como se não bastasse, logo que chega à nova terra chora com frequência por saudades do seu país de origem e de tudo que lhe diz respeito: “Quando cantavam as velhas e marciais canções da Alemanha, chupando das canecas o resto da cerveja, Schneider sentia na boca o gosto ardido das lágrimas” (T.S., p. 12). Assim, preso em seu mundo, Daniel Abrahão é uma representação de uma tendência e de um jeito de ser depressivo, cabisbaixo, fechado em si mesmo ou, posteriormente, voltado para uma religiosidade exacerbada. Está nesse homem, de algum modo, em potencial, o isolamento de toda uma comunidade em torno de uma figura messiânica, Jacobina Mentz Maurer. Essa imagem, que é realista e que adquire ares de alegoria no romance, é potencializada e magnificada pela permanência do personagem no poço, o qual vira caverna, morada subterrânea. Estando lá, dissocia-se do mundo externo. Num intervalo dos movimentos das tropas, já passados vários meses desde que está “enterrado” no poço, Catarina ordena que ele suba. Sua aparência é a de um bicho: unhas compridas, uma enorme cabeleira e barba chegando ao peito. Exercita o caminhar, janta com a família, vê os dois filhos, o que lhe causa grande emoção, chegando a chorar, mas volta para a sua toca. Desde então, sai apenas por alguns momentos, preferindo fazer isso durante o dia, assegurado pela atenção do filho Philipp no alto da figueira, pronto a avisar quando alguém se aproxima. Dorme sempre no buraco. Com o tempo de permanência debaixo da terra, a vida fora dali deixa de ser interessante. Ajudar Catarina no trabalho, no enfrentamento dos ataques de soldados, na criação dos filhos, nada disso lhe desperta preocupação. Chega, até mesmo, um tempo em que aperfeiçoa

[...] a toca de maneira a passar nela o resto da vida. Gostava da sua solidão, muito mais do que das vezes em que era chamado a sair do poço, nas breves e inesperadas ausências de soldados. [...]. Acostumara-se à escuridão. Ela era a mãe dos seus devaneios. A luz do dia feria os seus olhos congestionados e sensíveis, mesmo ao cair da tarde, quando não havia mais sol no céu. Numa fumaça onde quase não conseguia sentar-se, ganhava uma sensação de segurança que lhe escapava quando sobre a terra. O horizonte livre e infinito representava para ele um constante perigo. O céu aberto, as nuvens e o próprio vento, podia ser uma leve brisa, passaram a ser uma permanente ameaça. A amplidão era a sua cadeia. Liberdade, para Schneider, deveria ter, para ser completa, uma tampa rústica de tábuas; sobre ela, ainda, pedras e lenha (T.S., p. 96).

A esposa insiste em que saia, quando não há soldados por perto, se não ficará aleijado; ele, a cada dia, mergulha mais profundamente em sua melancolia.

Diante das negativas, resta a Catarina “dar de ombros; o marido era maior, sabia ler e escrever, conhecia a Bíblia e tudo o que Deus tivera a intenção de dizer aos homens” (T.S., p. 97).

Daniel Abrahão, mergulhado num processo de alheamento, existindo em si e para si, toma a religião como o maior sentido de vida. Esse processo tem continuidade em São Leopoldo, onde, de volta do Chuí, a família se fixa e se torna comerciante, e ele passa a exercer sua profissão de seleiro, como fazia na Alemanha. Apesar do envolvimento com o trabalho, não consegue mais morar fora de uma toca. Assim que se instalam na casa recebida, trata logo de cavar um poço e nele se acomodar. Permanecendo quase completamente isolado da sociedade, toma a Bíblia como a única orientação para si; o restante que o cerca não lhe causa qualquer impressão. O mergulho na religião, com o passar do tempo, só se aprofunda, e o fanatismo é a sua medida. Ao chegar à velhice, a entrega é total. Como também se encontra doente, Catarina resolve levá-lo “até a casa de um tal João Jorge Maurer, um homem que tem feito muitas curas com as suas ervas, fica logo depois de Hamburgerberg, ao pé do morro Ferrabrás” (T.G., p. 177-178).

Daniel Abrahão encontra em Jacobina Maurer, esposa do curandeiro, sua maior interlocutora na fé incondicional a Deus. Em sua companhia, com fervor, lê a Bíblia, onde, como afirma, estão o inferno e o céu. Trata-se da representação do início de uma vivência religiosa apontada como fanática pelos desafetos mesmo de origem alemã e pelos poderosos de então. Jacobina prega usando passagens bíblicas, envolve os frequentadores dos cultos com discursos ameaçadores, como o fez certa noite, ao afirmar

[...] que dos céus se abriria um clarão de luz e de fogo e que a maldição divina atingiria os pecadores e os remissos, que sete anjos, montados em sete cavalos de nuvens, baixariam sobre a terra para com suas espadas vingarem as ofensas que contra Deus eram praticadas pelos ímpios (T.G., p. 261).

Na oficina, por exemplo, Daniel repete os gestos na fabricação dos produtos e faz o esforço exigido, mas somente para o cumprimento de tarefas. Absorto, fica indiferente ao que lhe vai ao redor. Dali não vem realização alguma para a sua vida. Só se sente operante e atribui sentido ao que se refere à Bíblia. Diz: “– Tudo o que acontece sobre a face da terra, debaixo dela ou nos céus, tudo está aqui neste livro” (T.S., p. 133). Nesse envolvimento espiritual com um mundo distanciado do concreto, vai ficando cada vez mais soturno. Até conversar com gente morta, à

noite, na sua caverna, revela a Catarina que faz. Com esse comportamento, pouco ajuda a esposa a tomar conta dos negócios, apenas fabrica seus serigotes, suas carroças.

Quando ela se ausenta do empório, em São Leopoldo, para buscar produtos entre os colonos, ou mercadorias manufaturadas em Porto Alegre, quem assume todas as responsabilidades é Jacobus, cuja dedicação e experiência no comércio fazem Catarina escolhê-lo como gerente e sócio no empório que abre no Portão. Concentrada no trabalho e na família, ela conclui, a certa altura, que o marido “nunca mais ficaria bom, era a cruz que deveria carregar” (T.S., p. 160).

Os filhos, bem cedo, cumprem tarefas necessárias ao sustento familiar. Menino pequeno, na estância, Philipp subia nos galhos da figueira que ficava perto da casa e cuidava a aproximação de estranhos. Assim, do alto de sua gávea, via os homens que chegavam com os carregamentos de Gründling; depois, os soldados castelhanos e os soldados brasileiros, avisando prontamente os que ficavam lá embaixo, que logo iniciavam uma correria para se proteger de perigos que poderiam ocorrer. Em São Leopoldo, ainda criança, subia numa banqueta atrás do balcão do empório para ajudar os caixeiros.

Os historiadores registram que a educação era prioridade dentro das famílias imigrantes, de modo que os pais procuravam sempre um meio de fazer que os filhos aprendessem a ler e a escrever, mesmo na ausência de escola formal. O texto de leitura era a Bíblia. Em *A ferro e fogo*, essa evidência é representada por meio do personagem Philipp. Na colônia, há o professor João Tiefenbach, mestre-escola que viera de Sockenfeld-Holstein. Como o menino já está com dez anos, sem ter sido ainda alfabetizado, sua mãe o inclui nas aulas do professor. Afinal, ele precisa aprender a calcular e a ter uma boa caligrafia para fazer os registros nos cadernos de escrituração mercantil. Há, portanto, objetivos bem práticos e imediatos a orientar a educação de Philipp.

Carlos Frederico Jacob Nicolau Cronhardt Gründling, ou simplesmente Gründling, como o autor o torna conhecido na história, é, até boa parte da narração, um homem sem família constituída. Agente secreto da imperatriz Leopoldina, sua principal preocupação consiste em ganhar mais dinheiro e divertir-se, a ponto de o lucro, o acúmulo de riquezas, a satisfação plena de seus desejos materiais e corporais serem os elementos prioritários na sua existência. Na sua percepção, o mundo existiria e se organizaria em razão do dinheiro. Nascido em Ohlweiller-

Simmern, viria a ser um rico negociante alemão fixado em Porto Alegre. Seu progresso econômico liga-se, em grande parte, ao trabalho de muitos dos seus compatriotas recém-chegados da Alemanha, os primeiros grupos de imigrantes formados pelo major Jorge Antônio Schaeffer, com o qual mantém uma sólida amizade e faz sociedade nos negócios de contrabando de seu país de origem para cá. Gründling os envolve nos contrabandos, como faz com a família Schneider, com Mayer e com outros homens que ajudam no transporte das armas, da mesma forma que contrata outros para atuarem nos empórios. O papel desse personagem representa o que a história registrou sobre a exploração que os colonos sofriam dos próprios compatriotas já instalados na província.

O romance sugere que os imigrantes se iludiram, pois se veem na terra estranha, ainda sem recursos adequados para instalação e sobrevivência, morando em habitações precárias, à espera do recebimento dos produtos e do pagamento que o governo prometera a cada um no contrato de imigração. Encontram-se nessa situação porque acreditaram em propostas advindas de grupos da mesma etnia, com intenções que a ficção exemplifica por meio da personagem Gründling, e foram enganados e desiludidos.

A passagem dos dias lhes traz ainda mais dificuldades e mostra que estão relegados ao abandono e à violência. Gründling fixa-se em Porto Alegre. Sendo um alemão rico, compra uma grande casa, a chamada “casa cor-de-rosa”, na Rua da Igreja. Essa rua é de existência real e, na época em que aconteceu a história, como se mantém ainda hoje, era uma das principais do centro da cidade. O alemão harmoniza a residência com belos móveis e muitos objetos de decoração, quase todos vindos do exterior, trazidos por seu amigo Schaeffer. Ali recebe amigos importantes, como o próprio major e autoridades da província. Serve-lhes bebidas importadas, magníficos banquetes e contrata mulheres para diversão. Com isso, preserva as amizades necessárias aos seus negócios e ao exercício do poder.

De uma realidade com muito dinheiro e ostentação, exploração de gente de sua etnia, bebedeiras, mulheres, Gründling passa a uma vida mais regrada, com o interesse centrado apenas numa mulher e com responsabilidades de pai. Isso acontece depois que conhece Sofia, uma menina ainda, germânica, que estava frágil e abandonada em consequência de haver sido explorada por homens estranhos, depois que sua família fora destruída violentamente. Sofia fora largada na Rua do Passo, no centro de São Leopoldo, por um homem índio ou castelhano, com a

aparência daqueles caudilhos errantes que se envolvem em guerrilha de fazendeiro ou de posseiro, conforme a descrição de João Dieffenbach, que vira a menina sendo deixada no povoado.

Devia ter, no máximo, dezesseis anos. O cabelo de um amarelo leitoso, terminando em duas tranças esfiapadas, pele desmaiada, dois grandes olhos azuis espantados, seios miúdos que desapareciam sob o vestido de lã que mais parecia um trapo, um balandrau sem cor e sem tempo (T.S., p. 71).

Sofia havia vindo de São Borja, local para onde sua família fora levada dos Sete Povos das Missões. Nesse ponto, encontra-se a representação do grupo de colonos germânicos, enviado à região missioneira, numa tentativa do governo de também fazer a ocupação e a colonização daquele espaço da província. Isso ocorreu na mesma época do início da imigração para São Leopoldo, quando 67 pessoas germânicas foram encaminhadas para São João das Missões. Contudo, lá viveram o abandono por parte das autoridades governamentais e fizeram uma rebelião, levando à dispersão do grupo. Logo, essa foi uma experiência de colonização de um espaço que não deu certo.

Da família Spannenberger, Julius e Cristina eram os pais de Sofia, vindos do Grão-Ducado de Hesse. O pai fora degolado e a mãe desaparecera. Ela havia ficado, desde então, entregue às mãos de homens diferentes, todos selvagens, que a exploraram desde bem menina, e até mesmo entre os índios vivera. Já em São Leopoldo, é ouvida e cuidada pelo doutor Hillebrand, que conta a história a Gründling, que a leva para morar com ele na casa cor-de-rosa da Rua da Igreja.

O solteirão encontra o amor em Sofia, com quem se casa e tem filhos. Apesar da pouca idade e da história de vida marcada por perdas e sofrimentos, ela se impõe no relacionamento e em momento algum se submete à forma de pensar do marido, conforme várias passagens da narrativa sugerem: mesmo ele não aprovando, sai às ruas para passear, na companhia da escrava Mariana; decide iniciar o relacionamento homem-mulher depois de estar morando na casa há algum tempo; quando o padre está tomando os seus dados para realizar o casamento e Gründling tenta apagar a sua origem, dizendo-lhe que não importava o sobrenome de solteira e que registrasse que os pais eram desconhecidos, ela interrompe a conversa e dita todas as informações ao sacerdote; estando grávida de cinco ou seis meses, não se intimida com os dogmas da Igreja católica, pela qual vai se casar, e conta ao padre o fato, perguntando-lhe se há algum problema quanto a isso.

Reafirmando essa independência moral, Sofia ainda recebe aulas de alfabetização de Felipina Grub. “Uma moça deve saber ler” (T.S., p. 93), diz Gründling, que havia providenciado as aulas. Todo o ensinamento é em alemão, como se fez entre os colonos imigrantes por longo tempo. E assim, a casa cor-de-rosa, antes de um solteirão que recebia, noite após noite, damas vindas das casinhas da ladeira de São Jorge, modifica-se com a presença, ao mesmo tempo suave e forte, de Sofia. Ali se constitui mais uma família germânica de ricos, com marido, mulher e serviçais escravos. O primeiro filho do casal chama-se Jorge Antônio, em homenagem ao amigo Schaeffer, agente de imigração com quem Gründling tem sociedade no trabalho de comerciante. O segundo recebe o nome de Albino, nome do avô paterno.

“Sinto-me tão branca, tão sem cor”. (T.S., p. 193), diz Sofia ao marido, descrevendo os sintomas de uma doença que não foi possível ao médico Hillebrand curar. Palidez, fraqueza, cansaço, sangue fraco, hemorragias. Até que um dia o doutor dá a notícia: “– Herr Gründling, lamento muito, sua esposa morreu há quase meia hora” (T.S., p. 233). É com as marcas dessa perda que Gründling chega à velhice, sem mais achar graça nas mulheres que antes o divertiam e incluindo-se na Guerra do Paraguai, de onde retornaria e não quereria mais cuidar dos negócios, saindo de Porto Alegre para morar em São Leopoldo.

O major Jorge Antônio Schaeffer conseguira recrutar os colonos que fundaram São Leopoldo. Não há referência à sua família. Segundo o romance, no Brasil andaria sozinho. Gründling apresenta-o como sendo o braço direito do governo brasileiro na realização do projeto de ocupar e colonizar as terras do sul do país. Sua relação com a imperatriz era antiga, como destaca o romance: “A mando da imperatriz fundou a colônia de Frankenthal, na Bahia, e uma outra, lá mesmo, em que homenageou a senhora da casa dos Habsburgo” (T.S., p. 13). Fora importante, também, em outras partes do mundo, como nas ilhas do Havaí, onde comandara soldados e rebeldes, e, depois, em Sitcha, nas ilhas Sandwich. Ainda, fora tenente de ordens do rei Kameaméa, cuidara de um negócio de russos e americanos. Passou a ser pago pela Coroa Brasileira como agente secreto da imperatriz para trazer dos Estados germânicos colonos e soldados para servirem ao Brasil.

Na narrativa de Josué Guimarães, muitas outras famílias germânicas aqui se formaram com os filhos dos pais que emigraram. Todos os casamentos se realizaram com jovens da mesma etnia, não acontecendo casamentos mistos.

Nessas constituições familiares em território brasileiro perpassa, igualmente, uma história de privações e sofrimentos, em razão, sobretudo, da saída dos jovens maridos para as guerras. Emanuel, funcionário dos Schneider, por exemplo, deixa a esposa Juliana nas vésperas do nascimento da filha Maria Luísa, e vai para a Revolução Farroupilha na tropa de Von Salisch, do lado dos rebeldes. Quando retorna, recebe a notícia de que a filha havia nascido morta. Da mesma forma, Philipp Schneider vai à Revolução Farroupilha ainda menino, com dezesseis anos; quando volta, já é homem de barba. No intervalo entre essa guerra e a do Paraguai, para a qual também fora, forma a sua família com Augusta Krumbeek, com quem tem cinco filhos. Carlota Schneider casa-se com um rapaz da mesma etnia, Joaquim Kurtz; Jacob casa-se com Sofia Maria, filha de Pedro Martens.

Outra característica das famílias de etnia alemã representadas na narrativa, que se formaram no Rio Grande do Sul, era o casamento com alguém que realizava o mesmo tipo de trabalho. No caso das personagens em destaque, trata-se do comércio. O lugar dos alemães no comércio da província, incluindo importação e exportação, alargava-se e ganhava relevância, constituindo até mesmo formas de organização, como a associação, que contava com 37 alemães – ao todo eram quase 150 sócios (T.G., p. 232). O filho de Gründling cita os seguintes sobrenomes de sócios alemães: Heizen, Ebert, Schilling, Haag, Haensel, Ter Bruggen, Bier, Daudt, Fraeb, Petersen, Issler, Wallau.

Augusta Krumbeek é filha de comerciante e Philipp, filho da família referencial no comércio criado pelos alemães de São Leopoldo, os Schneider. O pai da esposa de Jacob comercializa peles selvagens. Também Jorge Antônio, filho do outro grande comerciante da narrativa, Gründling, casa-se com uma moça alemã, Clara Hausmann, filha de Pedro Hausmann, dono de uma farmácia em Porto Alegre.

Gründling, que, durante a Revolução Farroupilha, opera no sentido de se acertar com os governantes e seus manipulados comensais e manter seu negócio comercial, na Guerra do Paraguai é um combatente, o major Cronhardt Gründling, do Serviço de Intendência, membro dos Voluntários da Pátria. Deixa os filhos João Jorge e Albino em Porto Alegre. Aquele já tinha mulher e filhos; este é homossexual e acaba morto por Augusto, de quem muito gosta. A tragédia se completaria com o suicídio de Augusto na casa de Albino. Os Voluntários da Pátria incluem várias personagens masculinas, dentre as quais está uma das principais, Gründling.

Com todos os que se alistaram, formou-se, já nos campos de batalha, uma brigada de infantaria, comandada pelo coronel João Manoel Menna Barreto. Trata-se do grupo mais importante formado no estado para defender os interesses do Brasil junto aos aliados Argentina e Uruguai. A atuação dos combatentes ainda hoje é lembrada no centro de Porto Alegre, no nome de uma importante rua, a Voluntários na Pátria. Gründling retorna da Guerra do Paraguai já com setenta anos. Uma vez que seu filho gerencia os negócios em Porto Alegre, resolve morar em São Leopoldo, terra que julga ser sua também.

Há, em *A ferro e fogo*, a trajetória completa das famílias imigrantes, tanto das que já chegaram formadas à província, quanto das que nela se criaram. Há nascimentos, crescimentos, envelhecimentos e mortes. Há a educação formal dos filhos e a sua entrada para o mundo do trabalho, o mundo construído pelos pais. Há a preservação da língua alemã e a dificuldade de aprender a língua portuguesa e de se comunicar com os brasileiros. Há a vivência das religiões protestante e católica. Enfim, há todo um processo narrado, partindo do interior de cada família e de cada uma com as demais famílias da mesma etnia.

O romance sugere que a fé dos imigrantes é inabalável, a julgar pelo exemplo de Catarina, a qual, sempre a se orientar na vida pela razão, nunca deixa de citar a vontade de Deus nas dificuldades que enfrenta. A prova maior dessa crença aparece no final de seus dias, quando fica muito doente e não procura o médico Hillebrand para cuidar de sua saúde, pois está convencida de que a fé resolveria tudo, conforme as palavras de Daniel Abrahão. O marido a leva para a casa de Jacobina, onde é assistida. Os remédios de João Jorge, a leitura da Bíblia de Daniel Abrahão e as orações de Jacobina, tudo ao mesmo tempo, mais as orações dos presentes, que esta pede que façam, destinam-se a manter Catarina viva. Nesse momento, chega seu filho Philipp, dez anos depois de ter ido para a Guerra do Paraguai, e ao vê-lo ela pronuncia uma frase religiosa de impacto: “– Eu sabia que Deus não podia me abandonar” (T.G., p. 265). Com esse desfecho, marcado pela morte de Catarina, finda-se a segunda parte, em que se percebe que tudo se organiza ao redor da fé e que o próximo volume começaria abordando as diferenças culturais e, principalmente, religiosas entre os povos. Josué Guimarães preparou o território dos alemães em seu romance para o confronto com os *Muckers*.

1.3 A ferro e fogo, a angústia

A terceira parte da obra seria dedicada ao fenômeno dos *Muckers*, ocorrido no final do século XIX, na localidade onde é agora o município de Sapiranga, RS. Sob as orientações de uma referência realista, Josué Guimarães buscava registrar na trilogia o ponto final de um fato histórico, ao qual importavam os acontecimentos antecedentes. Na realidade, o próprio autor não escondeu que o elemento que o motivou a contar a saga da colonização alemã no Rio Grande do Sul era, justamente, o embate violento ocorrido entre o poder institucional oficial e os membros da comunidade liderada por Jacobina Mentz Maurer e João Maurer. De alguma forma, os volumes anteriores de *A ferro e fogo* eram termos de um projeto que se preparava para a última parte, a qual somente poderia ser narrada após serem devidamente apresentadas as primeiras causas do fenômeno dos *Muckers*.

Os *Muckers* (“fanáticos”, em alemão) protagonizaram um dos mais dramáticos incidentes da história gaúcha, sobretudo em se tratando da formação étnica e cultural que se estabelecera em solo gaúcho no final do século XIX, e ainda, especificamente, em se considerando que o solo brasileiro era um espaço de esperança às famílias europeias que aqui desembarcaram em busca de uma vida melhor.

A Revolta dos *Muckers* aconteceu no final do século XIX, entre os anos 1868 e 1874. A região Sul fora bastante ocupada por alemães, que começaram a chegar ao Brasil em 1824, instalando-se em São Leopoldo e em Porto Alegre. Os *Muckers* habitavam numa região chamada Padre Eterno, que ficava próxima ao vilarejo Fazenda Leão e Campo Bom, entre Ferrabraz e Hamburgerberg (QUADROS, 2006).

Na época em questão, os imigrantes passavam por grandes dificuldades. Como revelado em *A ferro e fogo* pela via na narrativa ficcional, as pessoas que se encontravam em Padre Eterno e tiravam seu sustento da agricultura estavam descontentes com a falta de assistência oferecida pelo governo. Viam-se numa situação diferente da que os primeiros imigrantes alemães gozaram, pois estes haviam prosperado economicamente e viviam em uma colônia que tinha o seu próprio jornal (QUADROS, 2006).

O desamparo dos colonos de Padre Eterno implicava o abandono no que se refere às mais essenciais necessidades médicas. Em casos de doença, na ordem desse contexto de abandono, o auxílio se assegurava na precariedade dos cuidados de um curandeiro, em Padre Eterno, o famoso João Jorge Maurer, que

supostamente curava com a ajuda das plantas. Analfabeto, João conhece as plantas depois que a sua esposa Jacobina Mentz Maurer adoecera. Um curandeiro, Ludwig Buchorn, que a socorrera, o ensina sobre as ervas e de que forma podem ser usadas. A partir dessa experiência, ele passa a ministrar tratamentos em Padre Eterno, já que o médico mais próximo encontra-se a três horas, transformando a usar sua casa num pequeno hospital (QUADROS, 2006).

Já a sua mulher Jacobina encarrega-se de curar a alma; lê a Bíblia, faz pregações junto com o pastor João Jorge Klein e acredita que Deus lhe fala. Por força de suas pregações, a cada final de semana, mais aumenta o grupo de seguidores que lá se reúnem. Existem, porém, algumas regras rígidas a serem observadas, como não beber, não fumar e não ir a festas. Muitos moradores da região, contudo, não se convertem a essa nova religião. Em um processo de desagregação entre os imigrantes alemães, que já incorre no termo *Mucker* (fanático), atribuído pelos “não convertidos” aos seguidores dos Maurer, os devotos de Padre Eterno resolvem tirar os seus filhos das escolas comunitárias (QUADROS, 2006).

Como a situação vai ficando cada vez mais complicada entre os *Muckers* e os demais colonos, o chefe de polícia da região prende Jacobina e o seu marido, libertando-a a seguir. Esse episódio, contudo, só leva a que o poder da feiticeira ganhe mais força e crédito perante seus seguidores. É então que o caos explode. A casa de Marinho Kassel, um ex-seguidor dos Maurer, é misteriosamente incendiada, causando a morte de sua mulher e de seus filhos. Logo em seguida, o mesmo acontece à casa do comerciante Carlos Brenner, resultando na morte de seus filhos e, por fim, um tio de João Jorge foi executado. Os *Muckers* são responsabilizados por todos os crimes (QUADROS, 2006).

No dia 28 de junho de 1874, a polícia intervém. Cerca de 100 homens, liderados pelo coronel Genuíno Sampaio, cercam o lugar de concentração dos *Muckers*. Sem contar com qualquer estratégia, o grupo sofre 39 baixas, enquanto os *Muckers*, que resistem ferozmente, só têm seis. Essa batalha dá ainda mais força para a fé que Jacobina pregava e para os seus seguidores. Numa nova batalha, no dia 18 de julho, o coronel cerca a casa onde se encontram os religiosos, a incendeia e mata 16 *Muckers*, mas Jacobina consegue fugir. Porém, durante a noite, um dos seguidores atira no coronel, que morre no dia seguinte (QUADROS, 2006).

Três dias depois ocorre um novo enfrentamento, mas, com a forte resistência dos religiosos, os soldados são obrigados a se retirar. A vitória só é possível quando Carlos Luppa, um ex-seguidor de Jacobina, resolve ajudar os soldados. No dia 2 de agosto, estes chegam até o morro de Ferrabrás, onde se encontram todos os *Muckers*. Muitos morrem, inclusive Jacobina. Os que sobrevivem são presos durante oito anos e, quando finalmente colocados em liberdade, veem-se obrigados a aguentar a forte perseguição dos demais colonos (QUADROS, 2006).

A narrativa histórica, aqui concentrada em poucas páginas, contudo, não dá vida ao drama enfrentado nos tempos de solidão, de guerra e de angústia. Nas passagens mais dolorosas, a historiografia avança até onde vão os documentos e alguns testemunhos. Para que os incidentes ganhem a importância que tiveram e a profundidade que alcançaram, a poesia – ou a literatura –, “algo mais filosófico e sério do que a história” (ARISTÓTELES, 1922, p. 55) pode, pelas mãos e pela voz de um fabulador, mostrar o que houve sem necessária e exatamente ter acontecido, pode fazer vivenciar o presente das coisas que aconteceram no passado. O passado precisa ser revivido para ser visto e revisto. Esse era o projeto de Josué Guimarães.

2 JOSUÉ GUIMARÃES À MÃO E À MÁQUINA

Para realizar a análise dos manuscritos e documentos de apoio do escritor e jornalista Josué Guimarães, foi escolhida a crítica genética como base teórica. O objeto de estudo dessa corrente pode ser definido como o processo de criação da obra em foco, bem como dos manuscritos vinculados a ela e dos documentos de apoio.

Philippe Willemart, introdutor da crítica genética no Brasil, também a coloca, em seu artigo, inserido no livro *Criação em processo*, de Roberto Zular, como o estudo de um diálogo entre o texto que se escreve no papel e aquele que o escritor escreve, ao mesmo tempo, no seu pensamento (“texto-móvel”). Essa é uma perspectiva que pode parecer abstrata, mas que possui um objeto de estudo bem preciso: a rasura. No traço sobre a palavra, encontra-se o diálogo concreto entre esses dois registros:

Não se trata da intencionalidade ou da realidade subjetiva, mas de um escritor preso nas malhas da escritura e do vir-a-ser que, a cada conclusão da rasura, passa o bastão como numa corrida, para a instância do autor e descobre-se não como uma intenção primeira, mas como porta-voz de um desejo desconhecido e de uma comunidade que até pode ser universal. Por outro lado, cada conclusão e cada ratificação de uma frase, de um parágrafo ou de um capítulo pelo autor, supõem o contato com o “texto-móvel”, que pode sempre questionar o que foi feito (2002, p. 88).

Essas interferências entre um sistema e outro, da mesma forma que o diálogo entre texto e pensamento, entre notas de leitura e obra lida, embarcam o pesquisador em uma nova aventura: a estética da criação. É importante notar que, ao comparar dois processos, já se está estudando o decorrer da criação de uma obra literária ou artística determinada. Está se tentando encontrar matrizes da criação, ou diferenças, procurando entender o funcionamento dos processos criativos como um todo. Assim, a pergunta que antes era “o que é a literatura?”, ou “o que é a arte?”, desloca-se para “o que é criar?” ou “como se cria?”. O valor que antes estava apenas no romance, agora se encontra naquele manuscrito repleto de rasuras que o autor jogou no seu cesto de lixo. Dessa forma, como afirmam Pino e Zular, “vemos a antes feia e fracassada rasura tornar-se portadora de uma certa beleza, a beleza do diálogo, a beleza da criação” (2007, p. 130),

A crítica genética investiga, portanto, o processo de criação de uma determinada obra, desde a concepção da ideia de se escrever determinado texto até

sua publicação. Todo esse percurso pode ser analisado e discutido com base em alguns movimentos que se pretende apresentar por meio dos manuscritos de Josué Guimarães da obra *A ferro e fogo*, com seus volumes “Tempo de guerra”, “Tempo de solidão” e “Tempo de angústia” (que não chegou a ser publicado).

Analisando esses repetidos movimentos, pode-se observar o empenho do escritor no que se refere à organização mental na criação das personagens e da trama em si. Com uma postura crítica diante da história contada sobre a imigração alemã no Rio Grande do Sul, tece detalhadamente os fios de uma narrativa sem glórias ao expor a trajetória da família Schneider. Transformando-a em realidade literária, Josué volta seu olhar para o campo dos sentimentos, dos desejos, das crenças e dos costumes, quando distingue o individual do coletivo em meros esforços e resistências diante de uma terra hostil e de um governo imperial omissivo.

Josué Guimarães organizou, em *A ferro e fogo*, um enredo ficcional dentro do relato propriamente factual. Esse elemento de veracidade toma conta da obra de maneira a fazerem-se perceber pelo leitor os momentos reais vividos pelas famílias imigrantes no decorrer da história. Os próprios títulos, “Tempo de solidão” e “Tempo de angústia”, remetem ao sentimento compartilhado entre os que dividiram seus dias entre guerras e promessas vãs.

Alguns exemplos que serão inseridos nos próximos parágrafos foram retirados do dossiê de Josué Guimarães, encontrado no ALJOG. Segundo Pino e Zular, “o dossiê é constituído de um conjunto de rascunhos, manuscritos, provas, variantes sob o ângulo daquilo que precede materialmente uma obra e que pode fazer sistema com ela” (2007, p. 136). Nesse conjunto, podem-se perceber alguns elementos fundamentais para a pesquisa da obra *A ferro e fogo*, os quais permitem ao leitor projetar o percurso escolhido pelo escritor no processo de criação da obra.

A figura 1 apresenta, possivelmente, um dos primeiros planejamentos da trilogia que, antes de *A ferro e fogo*, seria intitulada *O sal da terra*. Da mesma forma como o que se levou parcialmente à publicação, nos dois volumes de *A ferro e fogo*, registra-se, desde o início, a ideia de mapear-se o tempo em três partes distintas, correspondentes a fatos históricos marcantes. Há a solidão no sul do país, em meio ao tráfico de armas e ao abandono; há as Guerras do Paraguai e dos Farrapos, em “Tempo de guerra”, e haveria a angústia, que substituiria o “ódio”, na revolta dos *Muckers*.



Figura 1: O sal da terra, antecedente de A ferro e fogo

Personagens marcantes fizeram da narrativa uma história dotada de acontecimentos geradores de grandes sofrimentos e de fatos envolvendo mulheres, que, na obra de Josué Guimarães, caracterizam-se como corajosas líderes de famílias. Catarina, no primeiro volume, e Jacobina, no segundo, são exemplos, ora fictícios, ora históricos, das mulheres que se encontravam nessas mesmas condições durante a imigração. Através da escrita de Josué Guimarães, o leitor pode partilhar, por meio delas, desde o sentimento de ser mãe, a fadiga depois de dias de trabalho duro em condições sub-humanas, até o cheiro e o roçar da barba dos combatentes que se aproveitavam da sua fragilidade nas cenas em que a violência contra o corpo feminino se incorporava dramaticamente ao movimento histórico.

A construção dessas personagens, reelaboradas pela linha da ficção a partir de um discurso historiográfico, como é o caso de Jacobina, ou criadas pela imaginação do escritor, obrigava, em nome de uma lógica verossímil, a um planejamento detalhado. É o caso das figuras 2 e 3, nas quais ele esquematiza as personagens que estão envolvidas com Catarina e com Jacobina, no caso, esposo, marido e filhos. Há, também, a organização de datas de nascimento, casamento e chegada dos descendentes. Pode-se perceber que o autor teve a cautela de planejar inclusive o endereço, demonstrando quão meticulosa era sua organização material.

CATARINA LAUER SCHEIDER⁴⁴ - de Lüdese-Hanover -
 Filha de Cristiano e Maria Isabel Klumpp
 Casada com Daniel Abrahão^{Lauer}/Schneider - 1835 - 38 anos
 Filhos: Philipp (1824 - 5 anos) 1835 - 16 anos
 Carlota (dezembro de 1824?) 1835 - 11 anos
 Matous (1826?) 1835 - 9 anos
 João Jorge (1833?) João Jorge - 2 anos
 JACOB (1836) Junho
 Real Feitoria do Linho Cânhamo - Estância de Jere-
 batuba - Rua do Sacramento s/nº
 Catarina - 1835 - com 33 anos
 Carlos - 16 anos

Figura 2: Catarina Laurer Schneider, em “Tempo de solidão”

Abril de 1870

Jacobina - 29 anos - { Jacobo Kramer - 19-5-462 - 3 anos
 Henriette Kramer - 12-8-468 - 2 anos
 Francisco Orlini - 12-8-469 - 2 meses
 Antônio - 25-12-70

Daniel Abrahão - 73 anos (lá durante a noite a Bíblia e parábolas
 situadas)

Catarina — 68 anos

Hilkebrand - 70 anos

Cirundling - 73 anos

Philipp - 51 anos

João Jorge Kramer - 30 anos (aprox c/ barbas)
 Professor deolo. Buchholz

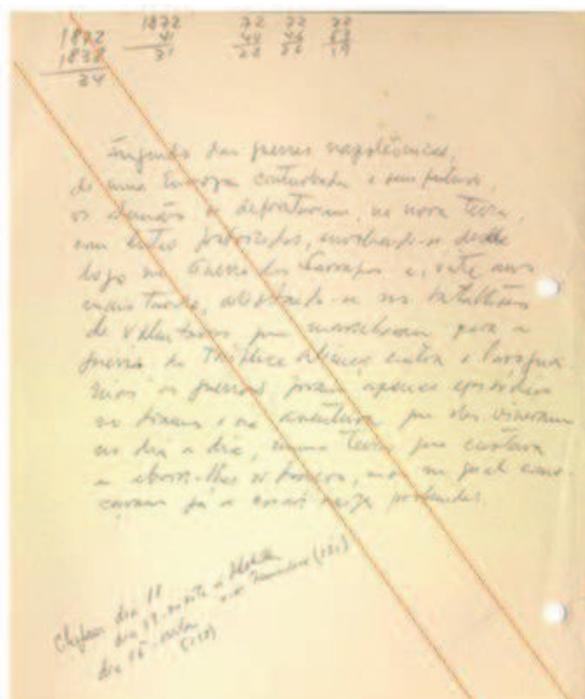
Figura 3: Jacobina, em “Tempo de guerra”

No Acervo Literário Josué Guimarães, encontram-se documentos relacionados à vida social, política, jornalística e, principalmente, literária do autor, que permitem compreender o contexto em que as obras foram criadas, como se desenvolveram e, muitas vezes, até como chegaram ao público. Nesse espaço de pesquisa, podem-se pensar questões relativas às instigantes indagações que se acercam dos segredos da construção e do processo de criação, perturbando a ideia ou a idealização de que o texto literário, a obra de arte, é concebido por pura inspiração. A partir dos estudos realizados com o que está disponível no acervo sobre a obra *A ferro e fogo*, pôde-se comprovar que, além de inspiração e motivação, houve muita dedicação e o manuseio de diversos materiais de apoio durante o processo criativo empreendido por Josué Guimarães. Empregando a linguagem de maneira peculiar, deixa, nos manuscritos, rastros de pesquisas

iniciadas para um entendimento posterior. Esses mesmos rastros são simbolizadores dos sentimentos que afloravam sua vivência durante o processo de criação.

Sempre muito atento em suas pesquisas e em sua escrita, Josué retrata nos títulos e nas características de suas personagens o descompasso das expectativas humanas em relação aos outros indivíduos. É natural a percepção do desconcerto vivido durante a escrita de *A ferro e fogo*, em que as expectativas são lançadas, muitas vezes, frustrando e sendo frustradas pelo próprio autor. Nessa complexa estrutura entre escritor, leitor, personagens e trama, os sujeitos mantêm entre si vínculos problemáticos refletidos não depois da obra concluída, mas nas intenções do autor no processo de criação.

Na figura 4, Josué transcreve um parágrafo, uma passagem que não foi incorporada no texto original, mas que pode ser percebida e contextualizada como uma inspiração momentânea, registrada a título de conservação de ideias.



Fugindo das pessoas napoleônicas,
de uma Europa conturbada e ...
os alemães se deportavam, na nova terra,
em lutas ... embrenharam-se desde
logo na Guerra dos Farrapos e, vinte anos
mais tarde, ... nos batalhões de ...
para a Guerra da Triplíce Aliança contra o Paraguai...

(...)

Figura 4: Prototexto de ideias momentâneas, seguido de esquema sobre Catarina

No dossiê de *A ferro e fogo*, as mais variadas espécies de escrituras e registros contam, reiteradamente, os detalhes traçados que interligam personagens e suas histórias, entrelaçando-se numerosas vezes até formar uma narrativa de constituição linear. Fazia parte, por certo, do processo criativo de Josué a releitura

desses mesmos detalhes e dessas histórias contadas e recontadas a ponto de fixar seu lugar na narrativa definitiva que constituiria a trilogia. Os originais mostram, então, as laudas praticamente prontas e preenchidas pelos detalhes que orientam a organização ficcional.

Deve-se ter em mente que os materiais aqui analisados foram considerados “dejetos” pelo autor e que a classificação dos fólhos (documentos selecionados que constituem o dossiê) requer um cuidado intenso. Afinal, tudo o que se refere à obra e ao processo que a ela diz respeito pode ser considerado de grande valia na integração dos dados. A originalidade da pesquisa está exatamente nesse ponto. Como expõem Pino e Zular,

A originalidade da pesquisa torna-se indiscutível. Por outro lado a crítica genética permite dar uso ao material de arquivo que tinha sido menosprezado como objeto de conhecimento durante o estruturalismo e é de grande importância para a política cultural francesa (2007, p. 12).

Os manuscritos literários de qualquer autor, provedores de uma memória local e temporal, somente poderão ser resgatados se analisados de acordo com o contexto e com os objetivos do autor. Josué Guimarães, ao se preparar para escrever *A ferro e fogo*, almejava denunciar, de certa forma, as circunstâncias que permitiram a existência dos *Muckers*, e para isso contou, o mais próximo possível da realidade, o que acontecera na imigração alemã no Rio Grande do Sul. Esse foi para ele um projeto de realizações pessoais, políticas e culturais. Apreendem-se essas três instâncias de acordo com os resíduos encontrados nos materiais deixados pelo autor como forma de disseminação de seu estado mental durante o processo de escritura.

Josué mantinha a organização textual de seus planejamentos relativamente bem elaborada, era metucioso com suas personagens e com o contexto histórico-cultural em que estava remexendo para inserir sua história. Em razão de tantos detalhes encontrados, contudo, é difícil ordenar, cronológica ou linearmente, o dossiê disponível. Josué não limitava sua organização a um só suporte: ou ordenava ou datava seus esquemas. É claramente perceptível que o processo mental deve ter sido mais complexo de organizar do que o processo material de escrita. Como afirmam Pino e Zular, “talvez essa seja a parte mais difícil de explicar da crítica genética: há sempre certa desconfiança em relação à possibilidade de estabelecer uma ordem a partir de um objeto tão desordenado” (2007, p. 25).

No caso do que seria a trilogia *A ferro e fogo*, além da impossibilidade nas tentativas de ordenar algo desordenado, existe o fato de se tratar de uma obra inacabada. A essa, por sua vez, deve-se lançar um olhar diferenciado, um olhar estrutural e condensado com o objetivo de obter respostas não proferidas pelo autor por falta de tempo. Tenta-se obter o máximo de detalhes e pressupostos daquilo que ficou de um projeto sem final. Há tantos questionamentos que não podem ser respondidos, assim como muitas hipóteses que nunca terão sentenciada a confirmação ou exclusão. Principalmente, há beleza na obra inacabada, no mistério do que estaria por vir, do que o autor reservava para aquela história e de qual seria o fim desejado para a trama que ficou em aberto. De qualquer modo, o que se tenta fazer é valorizar não o conjunto de obras, mas um eventual processo ou associação que levou o autor a chegar até determinado ponto e pensar, tramar um possível fim.

Ao lidar com obras que não foram publicadas em vida pelo autor, é natural questionar o alcance ético dessa escolha. É válido trabalhar e dar a conhecer uma obra que o autor engavetou, que não pode concluir, que, enfim, não corresponde à estética que ele procurava? Uma dessas respostas dadas a essa pergunta – que sem dúvida aceita muitas outras respostas – poderia ser descrita da seguinte forma: “o valor não estaria na última versão, mas no processo de criação (PINO; ZULAR, 2007, p. 30).

Enfim, a pesquisa se dá com base em registros, que para o autor tinham significados e que para os pesquisadores passam a ser objetos de deciframento. Nessa tarefa, muda-se, altera-se o objeto para que ele passe a ter sentido? Não, pois o traço, depois de redigido, depois de apresentado, não se modifica mais. Existem, claro, incertezas no olhar do pesquisador e quanto ao que apresenta o manuscrito. Ele não sabe quais foram os estímulos que levaram o escritor até o momento de criação da obra. No instante da escrita, o autor imprime, de uma forma ou de outra, os traços de seus gestos e movimentos mentais hesitantes. Uma obra finalizada, publicada, não é produto de um processo homogêneo e linear. Pelo contrário, é resultado de diversas hesitações, retomadas, reformulações, até mesmo revisões de ideias primitivas abandonadas e recuperadas no decorrer do processo.

De acordo com Irene Fenoglio, em “Escrever é sempre incerto”, “tudo permanece *incerto* até que um autor – ou um editor – decida pôr um ponto final às diferentes tentativas de ajustes textuais operados pelo viés de uma dialética contínua entre leitura, releitura e a escritura” (2003, p. 214, grifo da autora).

Traduzir e transcrever os sentimentos do autor no dado instante da escrita seria impossível. No entanto, pela falta de uma expressão, ou no ato de substituição de uma personagem por outra, podem-se constatar indícios de hesitação experimentada pelo escritor, em que seu processo mental tem de escolher entre as opções de que o processo criativo dispõe.

A ideia sobre o que escrever e de que maneira direcionar a história está lá, implacavelmente, permanente em suas anotações, seus datiloscritos e esquemas. O desconhecido para nós, leitores da obra publicada, para o autor é um companheiro de longa data. Josué Guimarães, ao decidir abordar o episódio dos *Muckers*, sabia exatamente sobre o que escrever, mas isso implicava um exaustivo trabalho de planejamento. Para tanto, houve pesquisa, houve tentativas e deslocamentos necessários. Houve uma parceria com o fato histórico motivador, a Revolta dos *Muckers*, que resultou na trilogia inacabada. À quase absoluta maioria dos leitores da obra publicada, foi apresentado, introduzido, de certa forma, um romance com uma dicção influenciada pelo fato histórico.

Demonstrando ser o manuscrito um lugar onde se constrói não apenas uma história, mas também questionamentos, Roberto Zular pontua:

Há muitas decisões em jogo no ato de escrever. A incerteza é também construída no âmbito de uma poética. A multiplicidade também implica rupturas e mudanças de direção. Daí porque ao admitirmos a riqueza inegável dos manuscritos, resta ainda saber que tipo de atitudes, implicações e riscos nós estamos dispostos a enfrentar diante deles (2003, p. 131).

O ato da escrita é muito mais complexo quando se trata da construção de uma história linear e com o objetivo de retratar ficcionalmente acontecimentos históricos reais. Portanto, escrever não é um ato isolado nesse contexto, mas dispor de organização, de registros, de coletas de materiais e da assimilação de todas essas informações juntas, as quais se unem às interpretações do autor que prepara a história que será publicada.

A atividade criativa é resultado de uma série de elementos adquiridos com a vivência do ser criador, é como um arcabouço de ideias à disposição, esperando para tornarem-se úteis num contexto maior. A criação possui influências sociais, culturais e outras até mesmo meramente perceptíveis. As ideias, geralmente, surgem do remanejamento de substanciais evidências que circundam a mente do

autor. Nessa ordem, os conhecimentos e as experiências tomam forma e sentido nas linhas do texto a ser produzido, respaldado por dados que lhe são essenciais.

Abaixo, tem-se o detalhe de uma anotação que, se não aparece de forma evidente e relevante na ordem do conflito do romance, é fundamental para a organização da intriga do segundo volume de *A ferro e fogo*. O ano é 1865, quando se forma a Tríplice Aliança (composta por Brasil, Argentina e Uruguai) contra o Paraguai, e o ano do final da guerra é 1870, quando morre Francisco Solano Lopes, em Cerro Cora.

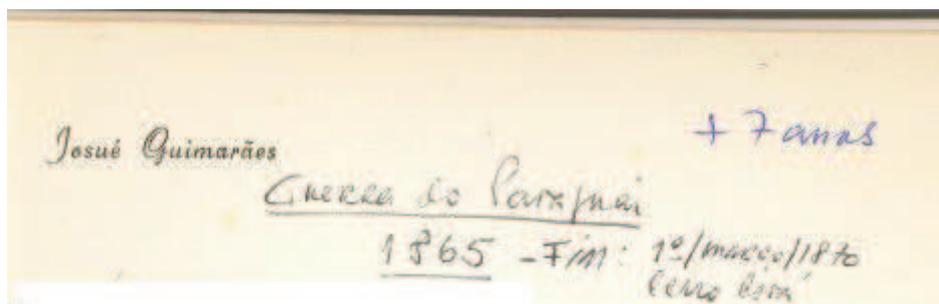


Figura 5: Guerra do Paraguai, datas para a trama

Devem-se reconhecer, também, além do papel, outros materiais de apoio da época em que a história estava sendo construída, como é o caso das fotos, que servem de suporte para a permutação de evidências e contextos pontuais que talvez façam a diferença na interpretação do texto definitivo.

Todo gesto criativo é intencional na perspectiva da crítica genética. Na criação de uma obra, tudo o que o autor deixa para trás tem um porquê de estar ali e de ter passado pelo processo cognitivo de construção de um conhecimento em específico. Ao manejar a historicidade da imigração alemã, por exemplo, Josué Guimarães nutriu sua imaginação criativa, dando vida a personagens e sentimentos desenvolvidos por essas mesmas personagens que são completamente compreensíveis ao leitor. É o que se pode observar quando o autor toma posse da linguagem típica alemã e sobrepesa um sentimento de indignação, estendendo-o ao leitor e fazendo, até mesmo, que este se sinta habilitado a entender o que aquela expressão significa. Os originais apontam, assim, um cuidado com a revisão no processo de escrita, quando em outro idioma, em um momento da narrativa de forte dramaticidade: a separação do casal Schneider, quando Catarina tem de tomar conta da família e dos negócios, enquanto Daniel se mantém num poço, produz um

aviltamento ao marido, o qual ela jamais poderá superar, afinal, ela se posiciona de forma a lhe tomar o lugar de homem na própria estrutura familiar.

Quando se afastava do poço, ainda ouviu a voz abafada do marido:

– *Vater unser, der Du bist in dem Himmel...*

Deitada na cama de chão, chorou até ser vencida pelo sono. Seu último pensamento naquela vigília fora para que o marido que não poderia dormir, pois que se afogaria (T.S., p. 40).

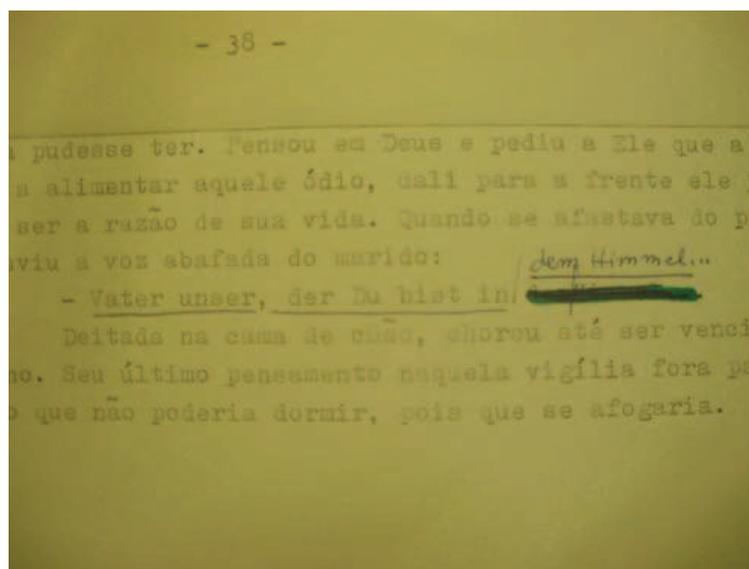


Figura 6: Originais de “Tempo de solidão”, a escrita em língua alemã [1]

O mesmo acontece em outro trecho, quando o sofrimento físico antecipa a posterior perturbação mental de Daniel Abrahão:

No meio da noite Catarina percebeu que os soldados dormiam, a pequena fogueira não brilhava mais. Foi até a beira do poço e falou com o marido:

– *Ich habe schon daran gedacht.*

– Já pensou em que, Catarina? Vou morrer aqui embaixo, já não sinto os meus pés nem minhas mãos (T.S., p. 42).

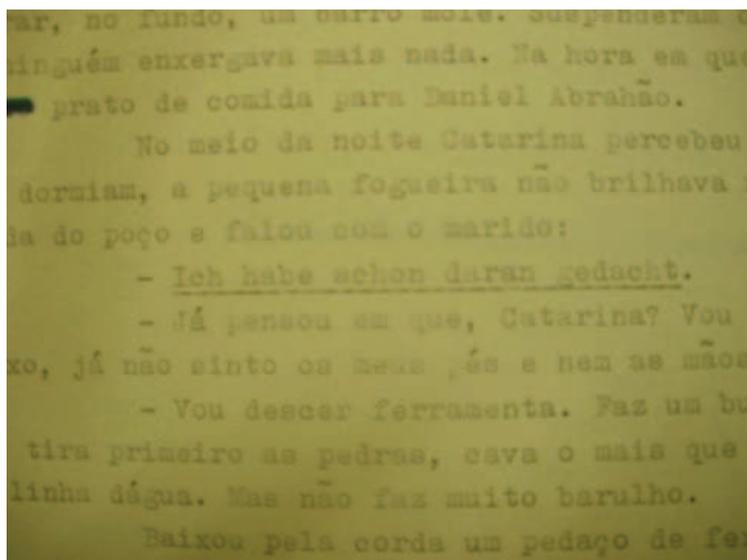


Figura 7: Originais de “Tempo de solidão”, a escrita em língua alemã [2]

Nos documentos de processo são encontrados, também, resíduos de diferentes linguagens. Nem sempre os registros são feitos exclusivamente pela escrita. As personagens podem ser representadas por signos múltiplos, como retângulos, ou pontinhos suspensos na linha, que são interligados a situações ou a outras personagens por meio de flechas. Dessa maneira, não apenas o autor está produzindo mentalmente uma cadeia de informações, como também está utilizando um diálogo entre as linguagens para comunicar sua ânsia de produção.

A semiótica explica muitas das etapas de criação de Josué Guimarães. A *ferro e fogo* tem, em sua trilogia, um arsenal de tendências que devem ser exploradas. Durante praticamente todo o processo, o autor utiliza-se de uma grande variedade de recursos gráficos, típica da comunicação intrapessoal que realiza com seu material. A figura 8 é um manuscrito de *Camilo Mortágua*, que faz parte do livro de registros de Josué Guimarães, no qual se encontram listadas diversas de suas obras. Nesse documento, pode-se observar que o autor conta a história não somente com palavras. Sua construção textual é marcada por símbolos e movimentos que contextualizam a trama sem que seja preciso empregar recursos léxicos. Ele interliga personagens com flechas, datas de nascimento, calcula-as no canto da página etc., ou seja, constrói um contexto histórico em meio a registros simbólicos e artimanhas hipertextuais.

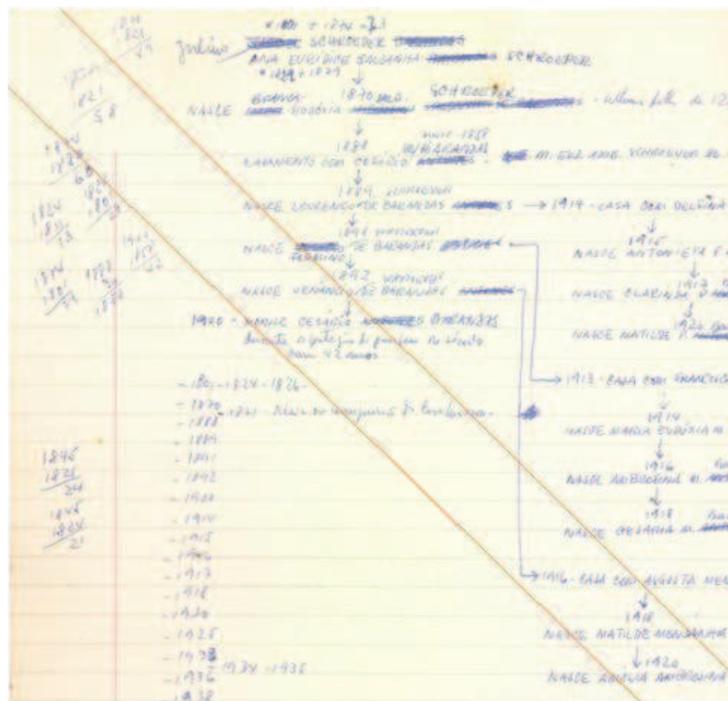


Figura 8: Prototexto de *Camilo Mortágua*. Exemplo de utilização da hipertextualidade e da semiótica

No que se refere aos manuscritos de *A ferro e fogo: tempo de solidão* e *A ferro e fogo: tempo de guerra*, os originais datilografados apresentam-se como folhas soltas. Nesse material, verifica-se que autor empreendeu uma revisão, tanto para atualização ortográfica, quanto para efetuar correções e modificações que incluem desde novas escolhas lexicais até a colocação de um mero acento. A forma urgente como Josué escreve, ou na clara intenção de interferir na realidade, ou, ainda, sob um hábito de escrita influenciado pelo trabalho nas redações jornalísticas, não permite que essa revisão expresse um cuidado formal demasiado. Com efeito, os originais de Josué Guimarães são pouco retocados pela caneta de seu reolhar.

As rasuras são feitas em caneta hidrográfica verde e, em alguns momentos, de caneta hidrográfica azul, para substituir expressões, ou simplesmente para excluí-las do corpo do texto. As novas formas acrescentadas distinguem-se em cores pretas, azuis e rosa, fazendo parecer, novamente, que as releituras aconteceram em momentos distintos. Especial atenção foi destinada à pontuação, em que se nota que o autor espera, com sua escrita, traduzir uma precisa notabilidade do clima psicológico instaurado em determinadas cenas. Os manuscritos de Josué oferecem aos leitores e aos estudiosos da literatura a possibilidade de chegar a uma terceira dimensão: a do vir a ser. Telê Ancona Lopez

menciona, nessa perspectiva, um diálogo que o autor realiza consigo mesmo e com sua criação durante o processo:

No diálogo, o escritor/leitor supera o passado: a obra e o autor sobre os quais se debruça habitam seu presente, no encontro que ali se cristaliza a cada incursão do lápis ou da caneta. O diálogo anula uma hierarquia tácita ao refutar o domínio do que aparecia como acabado, ao desdenhar os limites do espaço do outro e ao fazer com que o alheio se transmute em matéria adstrita a um novo dossiê de criação, isto é, em manuscrito; o outro se torna paradoxalmente determinante e subsidiário (2002, p. 49).

Essa dimensão autoriza o pesquisador a se sentir livre da obrigação de seguir os passos do escritor, podendo caminhar lado a lado com as possibilidades que se revelarem no decorrer da pesquisa, a fim de interpretar não só a escrita, como também o processo que resultou na obra publicada.

Os manuscritos tendem a revelar uma lógica a qual não imaginávamos no início da investigação. O momento crucial do trabalho é quando se consegue estabelecer alguma ordem dos discursos proferidos pelo escritor no processo de criação. O diálogo que se constitui entre esses discursos, tanto na narrativa quanto através da perspectiva linguística, permite algum entendimento da prática de escrita instituída pelo autor na criação de sua obra.

Por outro lado, os documentos, estabelecidos como monumentos literários e marcados como documentos de um dossiê específico, não consentem determinar uma regra de que a partir deles é possível regular toda uma produção. Existem fatos jamais revelados, sentimentos jamais expostos e sensações que envolveram tanto a escrita quanto o processo todo de envolvimento com a criação de uma obra literária a que pesquisador algum terá acesso. Não fosse isso, todo o mérito do escritor seria suprimido, pois restaria revelada sua verdadeira genialidade.

O pesquisador, assim, tem em mãos documentos, textos, que são testemunhos materiais de uma dinâmica criadora, a qual pode ser interpretada pela associação dos diversos fragmentos que possibilitam compor um dossiê, prototextos reunidos à disposição para o trabalho do geneticista. Josué arquivou, protegeu consigo uma gama enorme de materiais que hoje servem de instrumentos, quase falantes, de anos de escritura. Os pesquisadores de tais documentos procuram restituir as vozes que neles ecoam, na expectativa de que contem o que ficou até então arquivado entre as linhas dos textos e o que o escritor levou consigo.

A partir dessas redes que incluem os materiais do dossiê, logo, é possível criar hipóteses sobre as atividades mentais eloquentes e distintivas que permaneceram presentes durante todo o processo de criação e, com o passar do tempo e o preencher das linhas, foram-se modificando, de modo a acrescentar novas ideias, novos rumos que ainda se deve percorrer.

É nesse andar pelos caminhos dispostos por Josué que se pratica o exercício da sensibilidade. Essa tarefa envolve o sentir-se capaz de entender as significações que podem ser encontradas nessas escrituras, e é somente com paciência, persistência, paixão pelo texto e pela obra, que se chega a um campo de descobertas, que é sempre aberto a novas interpretações, sobretudo quando se trata de uma trilogia não finalizada.

É importante ressaltar que o manuscrito, em essência, não é um produto destinado ao olhar exterior. O autor o produz para si, como forma de alinhar seu pensamento e suas ideias, para, finalmente, produzir o texto original, o qual será publicado com o intuito de receber o olhar do outro e suas interpretações. Portanto, interpretar e analisar um manuscrito é tarefa delicada, pois, além de fazer permutar entre o texto e suas tramas textuais, percorre-se o limiar e a intimidade das ideias, pensamentos, sentimentos e intenções perceptíveis de uma pessoa real.

Josué Guimarães foi um homem político, um jornalista, um formador de opiniões. Muito do que se encontra em seus textos se explica por sua trajetória de vida. Muito de suas personagens mulheres encontra inspiração na doçura e no companheirismo de sua própria esposa Nydia, com a qual deixou transparecer, nas transcrições, traços de amor e ternura. Portanto, trabalhar e pesquisar os manuscritos literários de um autor significa não somente embrenhar-se pelo desconhecido, mas também envolver-se e apaixonar-se por uma história de vida real.

A leitura dos manuscritos e dos registros feitos pelo autor durante o processo criativo não é linear. É composta de interrupções interlineares e marginais, que chamam a atenção do pesquisador, que impõem ao leitor uma navegação com os olhos atentos a alguma quebra do pensamento do escritor em determinado momento, para fazer o registro de sinais gráficos que terão, ou não, sua significação reutilizada em outro ponto.

Na figura 9, podem-se observar essas interrupções interlineares e marginais. São registros feitos à máquina, aos quais, posteriormente, Josué acrescentou dados

e informações que poderiam ou não ser utilizados, mas que provocaram sua ânsia de registrar e, por consequência, a quebra de um pensamento linear.

Na lauda, encontra-se datilografado um esquema sobre a família Schneider, provavelmente na organização de “Tempo de guerra”, pois se percebe a presença dos agregados da família, genros e noras. Num momento posterior, Josué revê sua escrita e acrescenta a sugestão ao lado do nome de Daniel “(Dani – vai para Portão ajudar Jacobina no empório)”. E ao lado do nome de Guilherme, acrescenta outra anotação, dizendo “(sete anos no início da II parte)”, provavelmente, referindo-se ao segundo volume da obra.

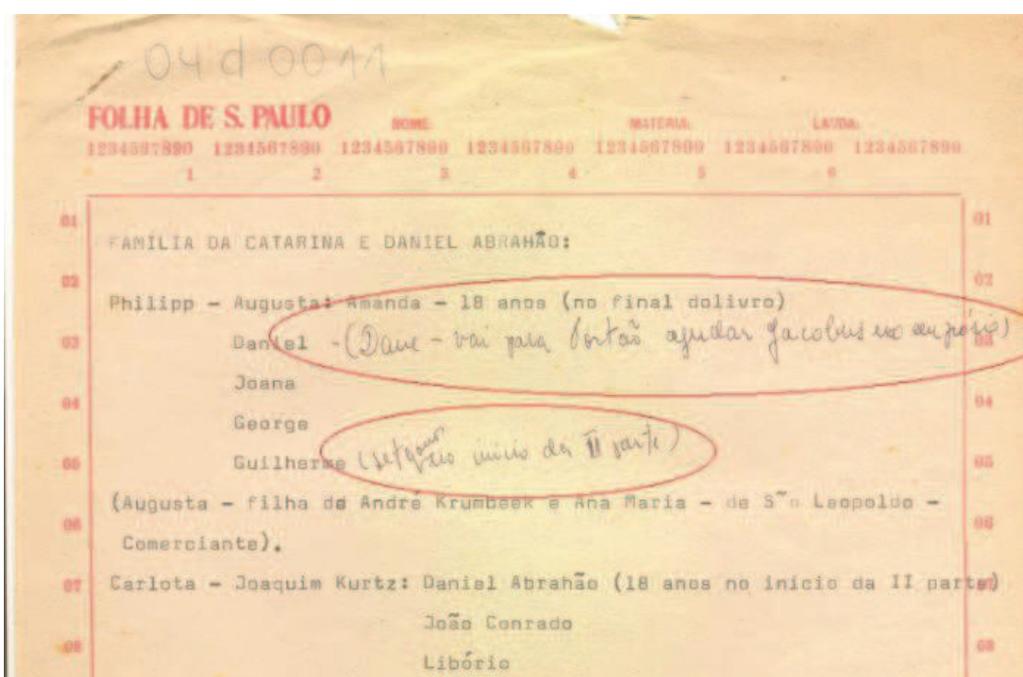


Figura 9: Detalhe dos registros à mão que demonstram as intervenções

O interesse pelo prototexto e pelo que ele traz consigo em termos de informações implica enriquecer o próprio conhecimento sobre a obra publicada; por sua vez, a obra publicada enriquece o olhar dirigido aos originais. Nessas textualidades, existem relações mútuas de sentidos a serem desvelados. Para isso, traz-se à tona a passagem do diário íntimo para o diário fictício que se destina ao editor, quando Josué deixa de lado a escrita à mão e passa a escrever à máquina, corrigindo, assim, factuais presenças de si mesmo no papel. Convém perceber que, nessas conversões, o autor e a obra são submetidos a múltiplas oscilações, em que muito do processo é deixado para trás, sendo substituído por expressões e/ou cenas das quais o autor não tinha total certeza.

Assim, os manuscritos estabelecidos como objeto de estudo não podem ser somente classificados como produto da gênese, mas como um local de conflitos enunciativos sofridos, vividos pelo escritor e, posteriormente, revividos pelo pesquisador. A escritura literária de Josué Guimarães é representada pelas idas e vindas de novas ideias que alcançam novos objetivos a cada traçar de suas projeções. Não encontramos no manuscrito um projeto banal como a escrita de uma dissertação, que é racional e intencional. Encontramos anseios e pulsões de uma vida, que acabam por obter significados entre as linhas do texto que se reconstitui.

O estudioso dos manuscritos de Josué Guimarães irá se deparar não com um texto lógico, mas com um conjunto de lógicas sobrepostas. Descobre-se que, nesses mágicos traçados de um autor denunciante, a cada rasura, tem-se a possibilidade de se prosseguir em uma busca por novas informações, ou de percorrer o caminho que o autor definitivamente escolheu. De todo modo, a questão é ir ao encontro de um autor na angústia de sua produção, num dado momento, num dado local, e percebê-lo preso às entranhas de um texto em andamento. A única sistemática, aqui, é a da associação, uma associação na qual um texto ilumina o outro, complementa-o, rasura-o e, de alguma forma, ajuda a reescrevê-lo.

3 A SEMIÓTICA DOS (PROTO)TEXTOS

A semiótica preocupa-se com diversas modalidades de representação, sejam verbais, sonoras ou visuais. Propõe-se a ir além das matrizes linguísticas, atentando-se para elementos que não se configuram imediatamente no domínio da linguagem verbal, mas se confinam num domínio que a transcende. Por isso, Peirce não parte da linguística, mas da filosofia.

A análise dá-se a partir dos prototextos do autor, disponíveis no ALJOG. Esses prototextos, que consistem nas elaborações críticas dos diferentes documentos que compõem os diversos momentos do processo criativo, não podem ser confundidos com o dossiê, o qual abrange os documentos somente. Os prototextos compreendem todos os movimentos articulados pelo autor no processo de criação da obra que mantenham entre si sentido para com a evolução nessa construção de ideias e documentos relacionados com a obra.

3.1 A amplitude da noção de signo

A atitude de tornar o texto um objeto de estudos e tentar olhá-lo por dois ou mais ângulos diferentes torna-o, paradoxalmente, único. Importa tentar ler os manuscritos não apenas como prototextos, mas também como imagens desenvolvidas por dado autor e, ainda assim, conseguir ter semelhantes interpretações, o que demonstra a notoriedade e a complexidade da teoria a ser analisada. Lançar um olhar sobre esse dossiê que se tem à disposição, então, é um desafio. E a proposta é observar dois percursos específicos sob um determinado ângulo. Josué Guimarães, em sua essência como escritor, deixou para trás um conjunto de materiais riquíssimos à espera de descobertas posteriores ao ato de sua escrita. Nessa ordem de interpretação, sob a visão da semiótica, novas considerações podem ser feitas.

O escritor tinha o hábito de estruturar suas obras de maneira a vivenciá-las intensamente no ato da escrita. Seus livros eram escritos em poucos dias, embora cada história a ser narrada tivesse um tempo de “gestação” que envolvia múltiplos estudos e planejamentos. Deve-se acrescentar que a obra de Josué Guimarães, no seu conjunto, revela certas intenções para cuja apreensão e interpretação há a necessidade de se compreender o momento em que o escritor converte o histórico em discurso revelador. E para notar essa conversão entre o histórico e o revelador,

entre o denunciatório discurso de Josué nas entrelinhas de *A ferro e fogo*, estão disponíveis os manuscritos, os quais, mais do que texto inicial, precisam ser tomados como conjunto de evidências para análise. Para além dessa análise textual, propõe-se esta análise semiótica, transpondo não somente o texto de Josué, mas também todas as suas escritas, rasuras, os seus feitos e desfeitos num conjunto de imagens emblemáticas.

O processo de causação final, expressão utilizada por Salles (2001), quando se refere à análise de manuscritos sob a teoria da semiótica, corresponde, na verdade, aos movimentos que o autor não deixa explícitos no processo criativo e que ficam hipotetizados por meio de rasuras e rascunhos. Esse processo requer um olhar sobre o todo e além do todo, ou seja, implica vasculhar o que o autor pressupõe, o que ele deixou vago, nas entrelinhas ou mesmo nas linhas de maneiras diferentes. A complexidade do processo criador nos instiga a querer sempre saber mais.

O autor faz escolhas e empenha-se em buscar as melhores alternativas para a concretização de sua obra. Em vista disso, repete, troca, risca, rasura, tenta, entrega-se a um caminho vago e cheio de possibilidades. A documentação disponível no Acervo Literário Josué Guimarães sobre a obra *A ferro e fogo* – “Tempo de solidão”, “Tempo de guerra” e “Tempo de angústia” – permite que se fale em objetivo, no objetivo do autor em realizar uma obra que retratasse o episódio dos *Muckers*. Para isso, foi necessária toda uma preparação. Afinal, os prototextos são registros de uma tentativa de concretização de um grande projeto: uma trilogia.

Toda a documentação disponível no ALJOG conduz a pensar nas diferentes linguagens e nos diferentes tipos de interpretações que podem descrever o processo de criação dessas obras. Para que a análise empreendida neste trabalho não ganhe o caráter de simples pontuações, aos poucos, serão lançados aos olhos do leitor exemplos dos materiais e algumas descrições analíticas do que é possível perceber na vastidão de notas, esboços, mapas, originais etc.

Segundo Salles (2001), alguns aspectos podem ser levados em consideração na análise de materiais com diferentes linguagens expostas. Em primeiro lugar, destacam-se os *Diagramas preparatórios*, conceitos buscados e expressados visualmente. A relação ou o conceito perseguido por Josué surge de forma diagramática: conecta suas personagens e sua trajetória de vida de maneira visual, interligando-as por meio de flechas. Nota-se que o autor faz e refaz as contas no

casamento, de nascimento dos filhos e de fatos sociais pudessem estar encaixadas de maneira a tornar a trama mais próxima da realidade. Em verde, foram circuladas as conexões que o autor faz, relacionando um personagem a outro num determinado tempo. Podem-se perceber as conexões entre personagens, ligando-as aos mesmos fatos e, conseqüentemente, às datas que completam o diagrama: o nascimento, arrolado à data logo abaixo e, em seguida, a outra personagem. Existem conexões entre os anos e os fatos sociais, demarcando a linearidade da escrita, para que nada saia do controle. Circuladas em amarelo estão as rasuras, substituições realizadas a fim de excluir a ideia inicial e substituí-la por uma secundária e, provavelmente, permanente. A rasura é considerada por Willemart “o signo de uma luta não resolvida de elementos movimentando-se no espírito, pertencentes à função simbólica ou aos diferentes não sabidos que assinala e que fará o escritor ver um pedaço de Real” (2002, p. 92).

Elementos igualmente importantes são as *Anotações* ou *Acréscimos*, que, segundo Pino e Zular (2007), se referem a uma construção inserida dentro de uma linha (com uma flecha, ou simplesmente superposta, ou sobrescrita etc.) sem que qualquer outra tenha sido descartada. Além de manter anotações, à mão ou à máquina, Josué Guimarães assinalava, onde estava escrevendo, o que era preciso melhorar. Embora tais recursos ajudassem a encaixar personagens, locais e horários, o escritor seguia uma determinada organização. Seus livros eram escritos em poucos dias e a riqueza de detalhes impressiona, caso se leve em consideração a preparação para o trabalho. Observando os manuscritos e materiais de apoio, é possível perceber como o autor fazia para manter seu pensamento sempre em ordem.

Na figura 11, é possível examinar, ao fim de um de seus capítulos, as anotações feitas no manuscrito original sobre determinadas situações em algumas das páginas. Para revisão da página 224, uma pergunta: “bicho de porco?”. Na página 225, um lembrete de “fazer parágrafo” em determinado espaço. E na página 230, outro questionamento sobre um dos personagens: “estavam dentro ou fora de casa?”. Essas anotações sugerem que o autor ou o editor reorganizaria essas situações em um momento posterior.

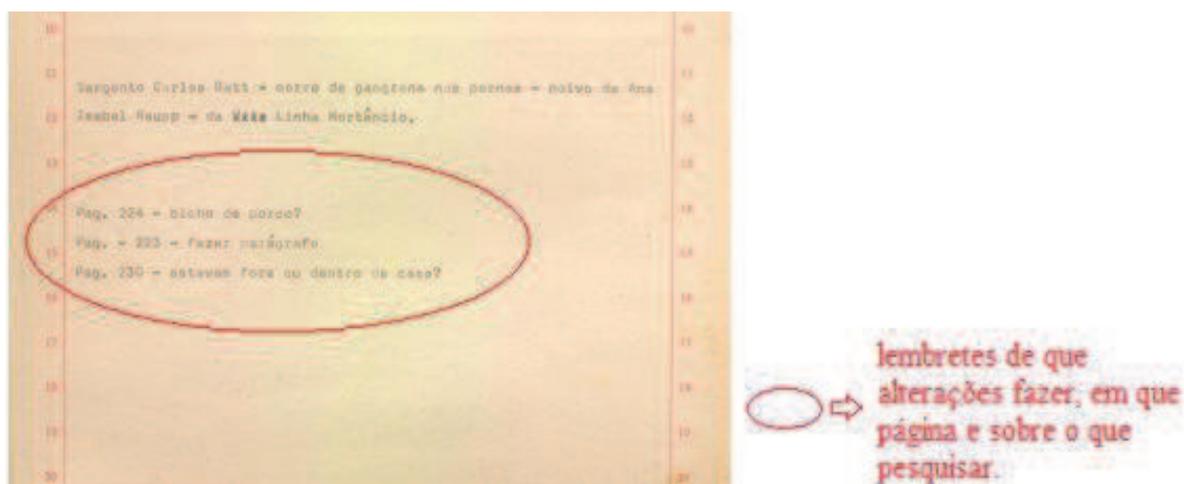


Figura 11: Anotações à máquina feitas por Josué em folhas de registro

Acompanham-se, assim, esses questionamentos que entram no universo criativo do autor, impondo-lhe algumas regras a serem cumpridas, como as de checar as informações pré-estabelecidas. A inserção de tais detalhes no mundo ficcional se dará num momento futuro, de maior amadurecimento do texto.

Josué possuía vários e distintos materiais de anotações diárias e momentâneas no seu dossiê preparatório particular. Nesses materiais, ele faz uso de alguns *instrumentos de anotações*, tais como flechas, palavras sublinhadas, tipos e cores diferentes de caneta. De um modo geral, é possível afirmar que ele busca fazer a ligação de pensamentos e ideias estagnadas num mesmo espaço de tempo e durante a escrita. A escolha dos destaques nas páginas de suas anotações parece aleatória, ficando evidente que em sua mente pensamentos vagavam. Essa variedade de recursos gráficos utilizados é típica da comunicação intrapessoal que os diários, as anotações e os rascunhos materializam.

Na imagem a seguir, pode-se observar que Josué trabalha com letras maiúsculas para destacar a personagem, como no caso de Daniel Abrahão Lauer Schneider. Nesse exemplo, o escritor esquematiza e organiza a vida da personagem, apontando de onde veio, com quem é casado e quem são seus filhos, e, em uma segunda leitura, faz notações, rasuras e substituições à mão, com caneta de cor azul. Em tais rasuras, é possível perceber a presença de dois aspectos. Um deles é a substituição, quando troca uma informação por outra, eliminando a anterior, o que é evidente nos números, que mudam de 4 para 5 anos, no ano de 25, alterado para 24 e do ano de 1831, que passa para 1833. O outro é a presença das rasuras em forma de acréscimo, quando o autor adiciona informações ao texto

original sem eliminar nada do que este já trazia, algo que pode ser percebido nas informações das idades: 16 anos, 11 anos, 1835 com 9 anos e 2 anos. Por fim, concluindo seu esquema, Josué predispõe que, em 1835, a personagem tem 38 anos.

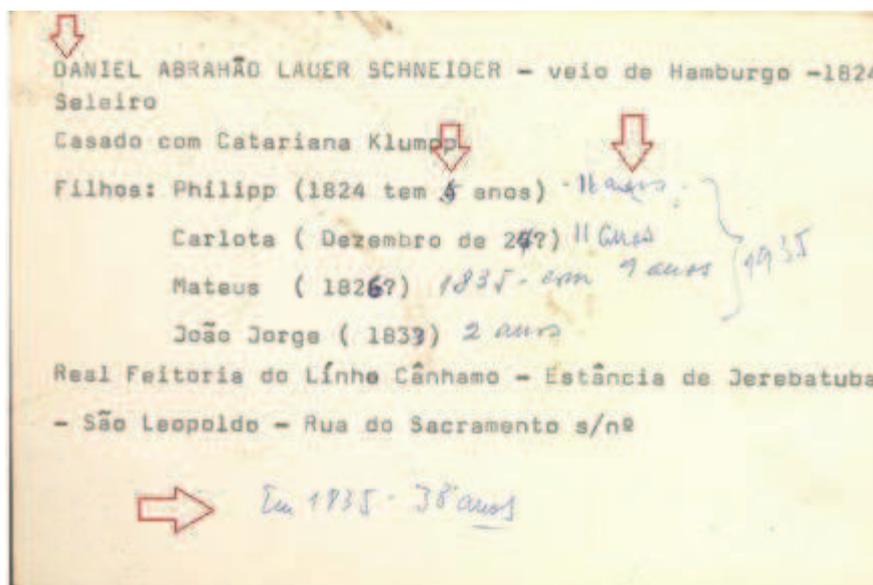


Figura 12: As peculiaridades da escrita de Josué Guimarães em uma das fichas de anotações

Na figura 13, a anotação é feita, inicialmente, à mão, em um bloco pertencente ao autor, em que consta seu nome no canto direito da página. Nele, divide os momentos em quatro partes correspondentes a duas personagens – Philipp e Carlota, filhos de Daniel e Catarina –, e menciona a idade de cada um, profissão, cônjuge, filhos e suas respectivas idades. Nota-se que, em uma segunda leitura, Josué faz alterações e rasuras, também à mão e em caneta azul. Philipp, o soldado da família Schneider, por exemplo, nos planejamentos do autor, passa de capitão a tenente, informações que se confirmam na obra publicada.

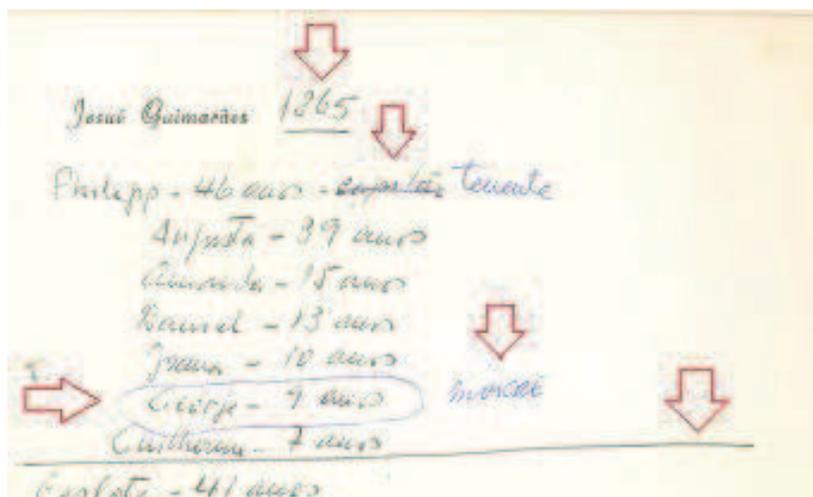


Figura 13: Anotações feitas em momentos diferentes por Josué num prototexto

Não há dúvida quanto à importância que a visualidade adquire na literatura de Josué Guimarães. Suas narrativas verbais são marcadas pela forma da imagem e pela força da subjetividade, havendo, aqui, alguns exemplos da construção da obra sustentada pela linguagem visual, especificamente por meio de esquemas e listas organizados, sobretudo, em razão do tempo. O escritor empresta, também, todo seu poder de percepção visual eminente às personagens principais que se destacam na família de Daniel Abrahão e Catarina, o que implica a necessidade de se incorrer em uma abordagem ampliada de signo.

Assim, qualquer coisa passível de ser sonhada, imaginada, vista ou tocada, que tenha contextualizado algum sentido para o interpretante, pode ser considerado signo. Ser um signo é ser um termo numa relação triádica específica. Há inúmeras possibilidades de funcionamento sígnico na qual a tríade é criada a partir do ato de interpretação; ou seja, qualquer coisa, seja de que espécie for, chega à mente e é, de forma imediata, convertida em signo, pois lhe são administrados um sentido e uma interpretação, independentemente do valor semântico agregado. Para Peirce,

A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou mesmo inimaginável num certo sentido – pois a palavra “*estrela*”, que é um Signo, não é imaginável, dado que não é *esta palavra em si mesma* que pode ser transposta para o papel ou pronunciada, mas apenas *um de seus aspectos*, e uma vez que é a mesma palavra quando escrita e quando pronunciada, sendo entanto uma palavra quando significa “astro com luz própria” e outra totalmente distinta quando significa artista célebre” e uma terceira quando se refere a “sorte”. Mas para que algo possa ser um Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu *Objeto*, apesar de ser talvez arbitrária a condição segundo a qual um Signo deve ser distinto de seu Objeto, dado que, se insistirmos nesse ponto, devemos abrir uma exceção para o caso em que um Signo é parte de um Signo (2003, p. 46, grifo do autor).

O signo em si mesmo diz respeito à condição dos signos que não pertencem a uma regra geral. É algo que se apresenta como sem qualquer discriminação. É tudo mais que o homem compartilha com o universo: leis, hábitos, tendencialidades, ações, reações, qualidades, instintos e casualidades. Dentro dessa concepção inicial de signo, em que tudo tem suas instâncias, isto é, correspondentes ao modo de apresentação do próprio signo, encontra-se o primeiro termo de uma tricotomia, o *qualissigno*, ante os demais: *sinsigno* e *legissigno*.

3.2 Qualissigno

Qualissigno significa a primazia da qualidade propriamente dita. Trata-se da repetição como forma de aprendizado e representação a partir de algo que, insistentemente, se manifesta para focar um significado. Quando Josué Guimarães, por exemplo, faz a descrição e arquiteta suas personagens, insistentemente reescreve suas características em mais de um esboço ou rascunho, ou prototexto, para gravar, assimilar e tornar vigente aquela informação, prezando pela QUALIDADE(quali-signo) do texto. De acordo com as bases teóricas de Peirce, “um Qualissigno é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas essa corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo” (PEIRCE, 2003, p. 52).

Em uma de suas fichas de organização, no processo de construção de *A ferro e fogo*, Josué Guimarães continua a exercer a memorização e a construção dessa rede familiar que a história envolve. Além disso, altera as datas de nascimento e idade em sua organização. Conforme a história se desenrola cronologicamente, ele passa a reescrever as idades das personagens, a fim de não perder o rumo do tempo, bem como para imaginar e pré-determinar alguns aspectos relativos a elas,

como quando começam a se relacionar, quando se casam, quando estão em fases de ter filhos etc.

Abaixo, estão esquematizadas as personagens mais atuantes em *A ferro e fogo*. Josué Guimarães escreve e reescreve a estrutura familiar de Daniel Abrahão diversas vezes e em diferentes suportes, como bloco de anotações, pautas do jornal *A Folha de São Paulo*, em papéis aleatórios. Escreve, também, à mão e à máquina, sempre delineando quem faz parte dessa estrutura familiar, além de idade, parentesco, cônjuges, filhos e netos, locais onde residem, entre outras características. Em jogo encontra-se a preocupação em acomodar as datas no que diz respeito à situação etária das personagens entre 1824, ano de chegada da família, e 1835, quando se dá a Revolução Farroupilha. Importante é perceber a busca do autor por uma coerência temporal, ao permitir uma cronologia que faça do filho mais velho de Catarina (no datiloscrito “Catariana Klumpp”) um jovem com idade adequada ao combate. Igualmente interessante é a ocorrência de um equívoco por parte do autor ao escrever, à direita, o ano de 1935, um século posterior ao incidente dos Farrapos.

A figura 14 corresponde a um dos movimentos escriturais do autor em que ele esquematiza sua escrita. Organiza, mais uma vez, a família de Daniel Abrahão, exemplificando tal funcionamento o conceito de qualissigno. A repetição faz que a insistência de recortes sobre a mesma informação propicie ao escritor um realismo que torna evidente a estrutura familiar. A família de Daniel Abrahão foi reescrita diversas vezes em diferentes suportes, sempre na mesma ordem e mantendo a mesma arquitetura, de cima para baixo, colocando-o como primeira personagem, seguido de Catarina, Philipp, Carlota, Mateus e João Jorge. Essa memorização descritiva objetiva a primazia do texto, podendo sua arquitetura ser observada a seguir:

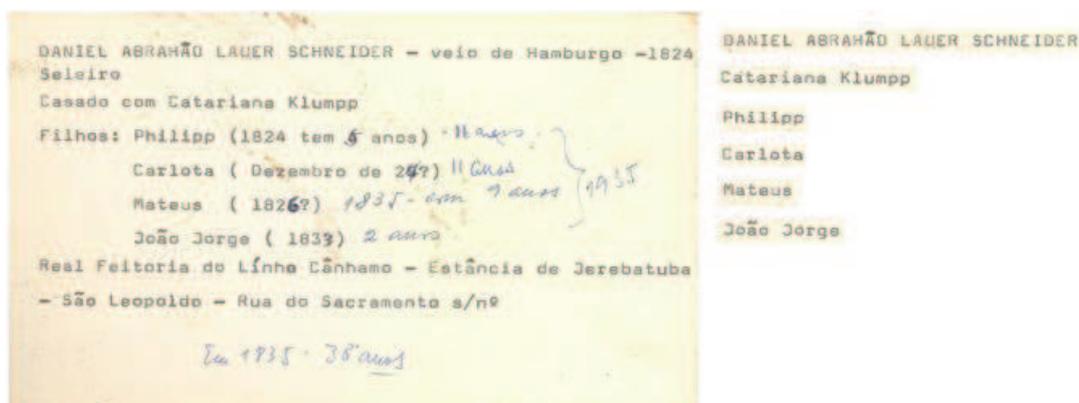


Figura 14: Exemplo de qualissigno

Em um segundo suporte, em uma folha de anotações, Josué “costura” sua história, colocando os *Muckers* em destaque, mas repete as estruturas entre suas personagens principais. Com isso, demonstra, mais uma vez, as características de *qualissignos* em seus prototextos.

A anotação abaixo é uma das mais importantes, pois revela a intenção do autor com a obra *A ferro e fogo*. Josué Guimarães tinha o interesse de escrever uma história que contasse e, de certa forma, também denunciasse o episódio dos *Muckers*. Para tanto, percebeu que seria necessário contá-la desde o início, desde a imigração alemã para o Brasil, em específico para o Rio Grande do Sul. Portanto, esse registro demonstra o ápice da escrita dessa trilogia inacabada. É quando o escritor pode, enfim, delinear a história, contando exatamente o ponto alto da trilogia, o efeito violento das causas primeiras, feitas de solidão e de guerra. Nessa imagem, é possível observar que ele esquematiza as famílias envolvidas no episódio que será retratado, insistindo na organização cronológica de idades e datas.

Na figura 15, Josué esquematiza personagens para o episódio dos *Muckers*, que somente seria relatado no terceiro volume da trilogia. Novamente, utiliza-se da repetição em relação à família Schneider, de modo a oferecer mais um exemplo de *qualissigno*, circulado em vermelho.

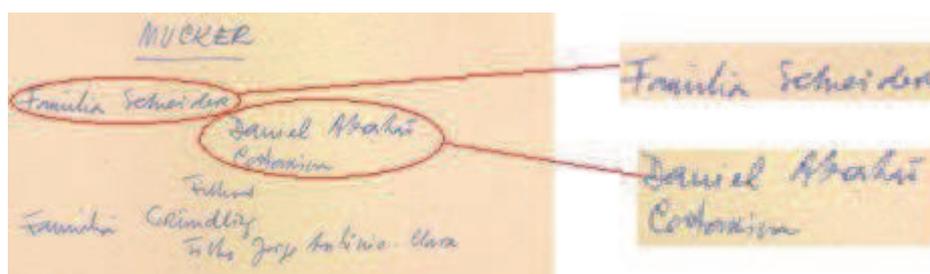


Figura 15: Um exemplo da organização e do planejamento das personagens de *A ferro e fogo: tempo de angústia*

3.3 Sinsigno

O prefixo *sin* sugere a ideia de único, singular, aqui e agora. Em se tratando de manuscritos, não é difícil encontrar um signo que represente algo particular, haja vista que tudo se passa no tempo do ato do processo de criação, sendo o material analisado singular e único. No entanto, Pierce (2003) refere-se a essa particularidade como algo que se destaca no todo. E o todo é formado de diversos

qualissignos que, por sua vez, personificam o material, trazendo um sentido único para cada objeto. O que é relevante, porém, é a mensagem única que o *sinsigno*, por ser destacado ou ser o destaque, agrega ao todo.

Um sinsigno (onde a sílaba sin é considerada em seu significado de “uma única vez”, como em singular, simples, no Latin *semel*, etc.) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno, ou melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo peculiar e só constituem um signo quando realmente se corporificam (PEIRCE, 2003, p. 52).

A figura 16 expõe um mapa com exemplos de algo que chama a atenção no meio do todo. Nessa configuração, em que se apresenta o desenho esboçado de um mapa de cidade, espaço onde transitarão personagens, destacam-se a igreja e a praça: a praça, pelos dizeres em caixa alta, delimitando-a; a igreja, pelo formato das torres nas laterais, identificando-a. Já nas demais quadras, Josué organiza os ambientes por números que indicam outros lugares, outros espaços, apresentados, nas margens do esboço, como que em forma de legenda; a praça e a igreja são, portanto, os diferenciais.



Figura 16: Exemplo de sinsigno. Detalhe de um prototexto da obra de Josué

3.4 Legissigno

Em se tratando de texto escrito, o *legissigno* nada mais é que o corpo do grifo, a sua composição plástica, que dá forma àquilo que o signo quer significar.

Um Legissigno é uma lei que é um Signo. Normalmente essa lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação que pode ser denominado Réplica. Assim, a palavra “o” normalmente aparecerá de quinze a vinte e cinco vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada uma de suas ocorrências singulares são uma Réplica. A Réplica é um Sinsigno. Assim, todo legissigno requer Sinsignos. Mas estes não são Sinsignos comuns, como são ocorrências peculiares que são encaradas como significantes. Tampouco a Réplica seria significante se não fosse pela lei que a transforma em significante (PEIRCE, 2003, p. 52).

O *qualissigno* e o *legissigno* no texto escrito entrelaçam-se à medida que existe a intenção de agregar sentido a um determinado signo. A palavra propriamente dita ou escrita é o *legissigno* em sua forma. O sentido a essa palavra atribuído é, portanto, o *qualissigno* e o *sinsigno*, que pode ser diversas vezes alternado em relação às diferentes contextualizações passíveis de serem aplicadas à mesma palavra. Quando Josué escreve títulos, lugares, grupos de pessoas, o destaque se dá por meio de sublinhados, de escrita em caixa alta, evidenciando aquele registro e preparando-o para o que vem a seguir. Essa é uma folha de anotações que faz parte da organização mental do autor.

Na figura 17, o escritor inclui a Guerra do Paraguai no contexto da história, sem, no entanto, relatar exatamente os fatos, pois é provável que essa organização factual tenha se estabelecido, em um primeiro momento, mentalmente, para ser, depois, colocada nas laudas de rascunho. Todavia, nesse registro, encontram-se a data de início e a data aproximada de término; as famílias que estavam envolvidas na Guerra, destacadas em caixa alta no texto; e os componentes de cada um delas, com suas respectivas idades.

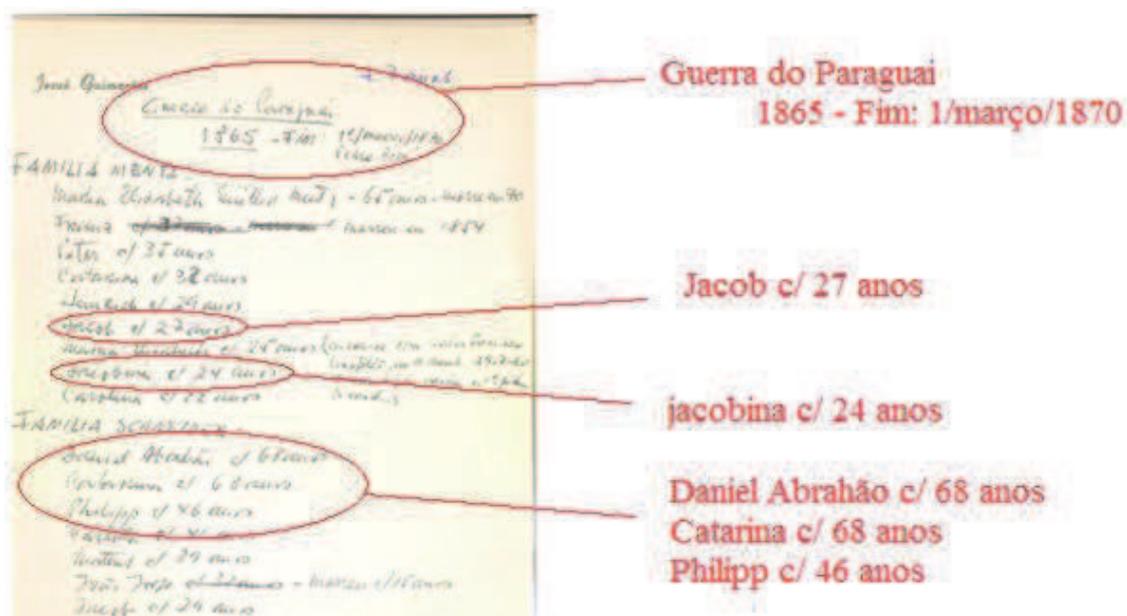


Figura 17: Os destaques que Josué faz em seu material à mão

Nos registros, Josué Guimarães começa, então, a esquematizar a escrita do terceiro e último livro da trilogia, que acabou ficando incompleta. Segundo o que se indica nas anotações, a ação da terceira parte da trilogia começaria no ano de 1865, poucos anos antes dos acontecimentos da revolta dos *Muckers*. No detalhe das imagens, tem-se a elaboração do personagem Philipp, que, pelo que se pode deduzir, teria grande importância no volume, possivelmente por sua formação militar.

O legíssimo pode ser percebido de acordo com as alterações que decorrem do processo de criação. As imagens reproduzidas a partir da leitura podem ser consideradas um alongamento da linguagem, definidas com base na capacidade de interpretação e representação do leitor. Essas representações dão sentido às histórias, bem como ao destino que o texto terá na percepção de cada um. A imagem é um meio de expressão humana que possibilita a visualização, mesmo que virtual, das percepções feitas ao se atribuir sentidos às coisas, as quais são chamadas de signos. Segundo Pierce,

Um *signo* é um *ícone*, um *índice*, ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significativo, mesmo se o objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis, representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não se teria havido o buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro de bala. Um *símbolo* é um signo que não perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação (2003, p. 74, grifo do autor).

Levando em consideração as definições de Pierce, algumas evidências dos manuscritos de Josué Guimarães serão examinadas, a fim de se identificar a semiose de seus textos. As acepções serão atribuídas a exemplos visuais retirados dos manuscritos encontrados no ALJOG. Dando sequência às tríades, conforme as teorias relatadas, dispõem-se os conceitos de ícone, índice e símbolo. Cada exemplo terá o propósito de visualização da teoria, a fim de tornar a análise vigente aos olhos do leitor.

3.5 Ícone, índice e símbolo

O ícone, por si só, constitui-se de significados próprios, ou seja, não prescinde do objeto para significar-se. Um ícone é significativo mesmo que o objeto não exista.

Um Ícone é um *Representâmen* cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem qua coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe (PEIRCE, 2003, p. 64, grifo do autor).

Na figura 18, por exemplo, se for retirada a citação bíblica de Mateus do contexto criado por Josué Guimarães na organização de seu texto, este ainda terá sentido próprio. Afinal, trata-se de uma citação aquém ao movimento textual instaurado pelo autor, podendo, assim, ser considerada um ícone. Como ícone, traz uma mensagem: “Mateus, cap. 5, vers. 13 ‘Vós sois o sal da terra. Se o sal perder o seu sabor, como restaurá-lo? Para nada mais serve, senão para ser jogado fora e pisado pelos homens’”. Mas, sobretudo, ganha novo sentido, adquirido no encaminhamento que o escritor pretendeu dar à expressão “sal da terra” como um dos primeiros títulos à trilogia que, depois, ganharia o nome definitivo de *A ferro e*

fogo. Da mesma forma, o primeiro volume passou de “Encontro” para “Tempo de solidão”. Já o segundo permaneceu com a mesma nomenclatura, e o terceiro teve várias alterações. Talvez por ter sido o mais desejado ou repensado por Josué, na primeira tentativa, o terceiro volume foi intitulado “Comuna de Ferrabrás”; posteriormente, “Tempo de ódio” e, por fim, permaneceu como “Tempo de angústia”.

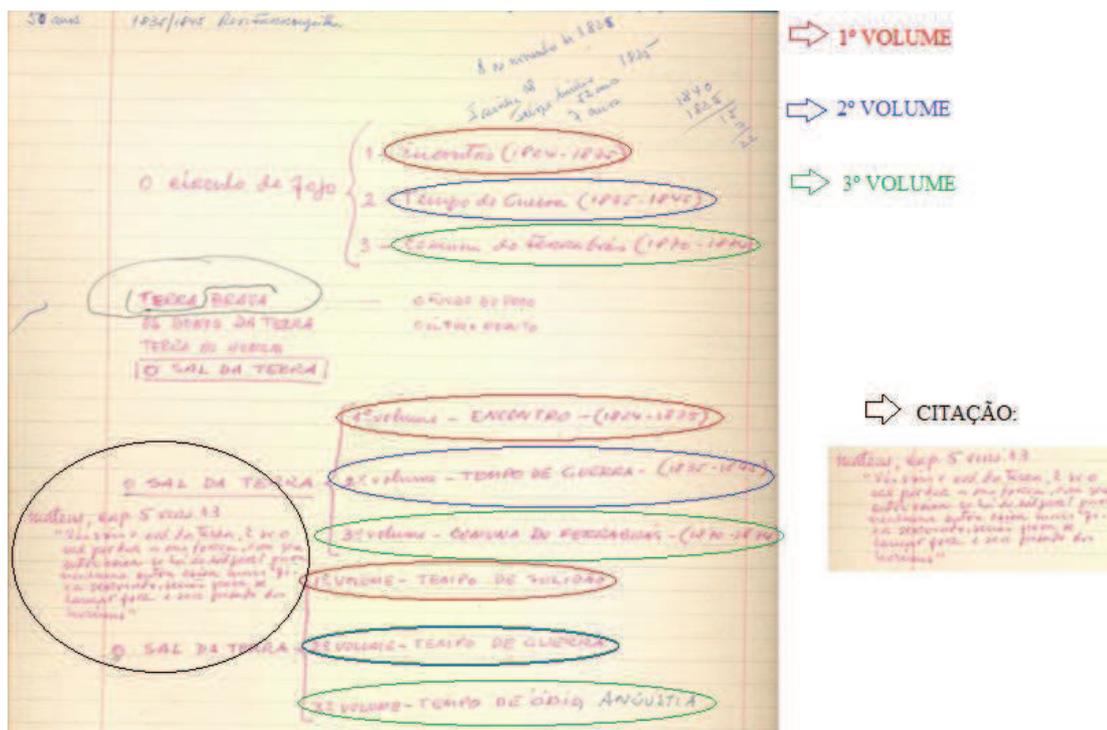


Figura 18: Esquema da trilogia que estava sendo organizada por Josué

O índice, por sua vez, necessita do objeto para obter interpretação, pois sua existência precisa estar interligada com o contexto.

Um Índice é um Representâmen cujo caráter *Representâmen* consiste em ser um segundo individual. Se a Secundidade for uma relação existencial, o Índice é genuíno. Se a Secundidade for uma referência, o Índice é degenerado. Um índice e seu Objeto devem ser individuais existentes e seu interpretante imediato deve ter o mesmo caráter. Mas, dado que todo individual deve ter caracteres, segue-se que um índice genuíno pode conter uma Primeiridade, e, portanto, um Ícone, como uma sua parte contínua. Todo individual é um índice degenerado de seus próprios caracteres (PEIRCE, 2003, p. 67, grifo do autor).

Se qualquer uma das “peças” desse tabuleiro textual-organizacional criado por Josué Guimarães for retirada do contexto, perde seu sentido, pois cada informação nesse espaço de escrita está interligada à outra (inclusive por meio de flechas, onde visualmente se pode contemplar essas ligações), de maneira a

significar com o complemento anterior ou com o seguinte. Este é um exemplo de índice:

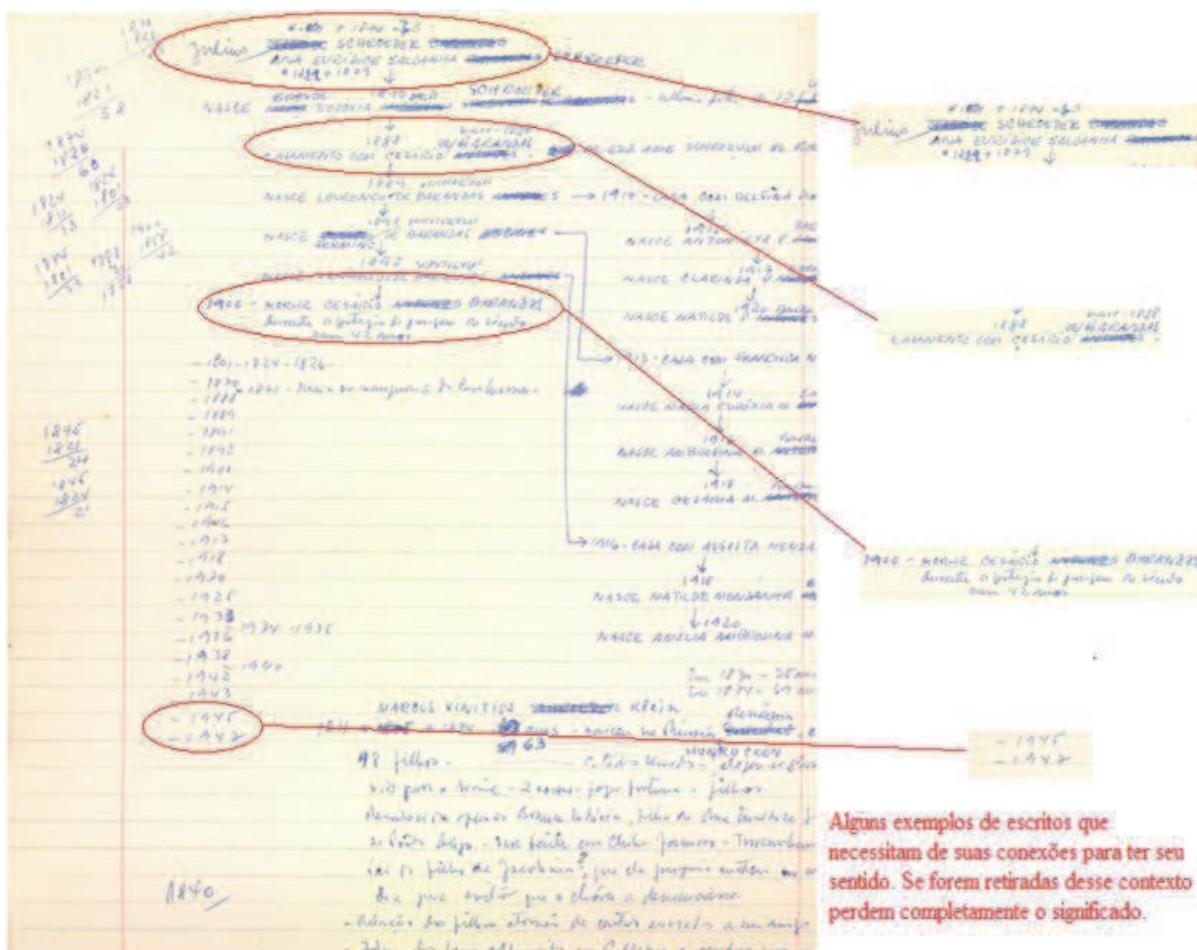


Figura 19: Exemplo de índice na organização textual de Josué

O símbolo, para existir, não necessariamente precisa ter similaridade com o objeto. É uma abstração do concreto. É convencional, por isso, se retirado do seu contexto, ainda assim, faz-se interpretável. O símbolo não perde o sentido, pois se compreende por si.

Um Símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos. Falamos em escrever a palavra man (homem), mas isso é apenas uma Réplica ou corporificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. A palavra em si mesma não tem existência embora tenha um ser real que consiste no fato que os existentes se deverão confrontar a ela. É uma forma geral de sucessão de três sons ou representâmens de sons que só se torna um signo pelo fato de que um hábito, ou lei adquirida, fará com que suas réplicas sejam interpretadas como significando "man". A palavra e seu significado não diferem em nenhum outro aspecto, a menos que algum sentido especial seja atribuído ao significado (PEIRCE, 2003, p. 71).

As informações encontradas nos manuscritos provêm de escolhas realizadas durante o processo criativo do autor, que buscavam apropriar os detalhes à história, ou seja, a riqueza das escolhas no leque de possibilidades disponíveis ao autor reduzia-se quando a mensagem-significante tornava-se mensagem-significado e, portanto, a escolha definitiva do autor. A figura a seguir é um exemplo no qual a escolha entre Tempo de “ódio” e Tempo de “angústia” é exatamente o percurso entre mensagem-significante e mensagem-significado, pois “Tempo de angústia” tornou-se a escolha definitiva do autor, embora o terceiro volume não tenha vindo a público.

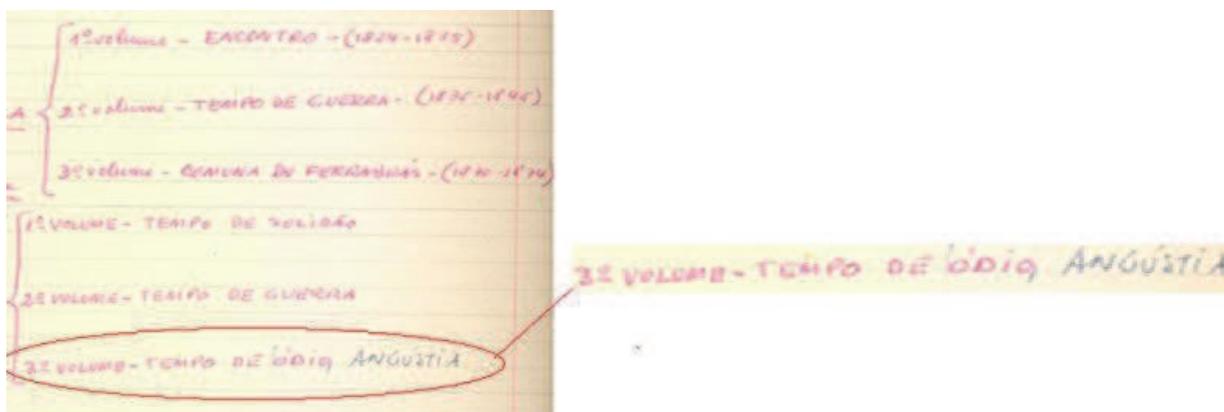


Figura 20: Exemplo de símbolo na organização textual de Josué

Essa informação da mensagem não se confunde com a informação da fonte: aquela era informação física, computável, e esta é a informação semiológica, que remete à escolha redefinida pelo autor mediante a troca de lexos, a troca de tinta da caneta e, portanto, pode-se perceber a ocorrência de um momento posterior à informação física (primeira). No entanto, ambas podem ser consideradas ainda como um estado de desordem em relação a uma ordem subsequente, pois a informação final se dará somente com a obra pública e, então, fará parte da mensagem-significado, a definitivamente selecionada pelo autor.

O manuscrito traz em si memórias factuais de um artista em seu momento de criação, tornando-se um documento que se aproxima da arte e incorpora, desse modo, seu movimento construtivo, sem esquecer que contém sempre a ideia de registro. Desse registro de ideias surgem ideias de registros visuais que contemplam toda uma compreensão, não somente do momento vivido, como também de suas escolhas e do trajeto escolhido para prosseguir. A semiótica pode, nesse contexto,

auxiliar a percepção da construção desse conhecimento do pesquisador no que concerne ao seu objetivo, que é entender como, possivelmente, ocorreu o processo de criação de uma determinada obra publicada.

3.6 A mensagem estética

Imagens são signos polissêmicos que possibilitam diferentes leituras, de acordo com o repertório simbólico de quem as interpreta e com as relações estabelecidas entre os diferentes elementos que as compõem. Segundo Joly (1996), a significação global de uma mensagem visual é constituída pela interação de três diferentes tipos de signos: *plásticos, icônicos e linguísticos*.

Os signos plásticos compreendem cores, formas, linhas, texturas e a própria composição interna da imagem. Os signos icônicos, por seu turno, correspondem às figuras que se podem reconhecer por meio da semelhança visual com o que representam. Por exemplo, um desenho de uma árvore pode ser considerado como ícone, à medida que essa representação, de alguma forma, se pareça com uma árvore. Os signos linguísticos, por fim, dizem respeito à linguagem verbal, aos textos que podem acompanhar a mensagem visual e que, muitas vezes, cumprem o papel de ancorar o significado da imagem.

A figura 21 mostra alguns signos gráficos. No primeiro círculo, é possível perceber que o autor escreve com caneta preta de ponta fina, que constitui a maior parte do prototexto. No segundo círculo, constata-se que a cor da caneta muda, para se acrescentar uma informação, concluindo-se que ocorreu num momento posterior. No terceiro círculo, nota-se que o autor utilizou a caneta azul entre o que está linearmente no corpo do texto e a informação acrescentada num segundo momento.

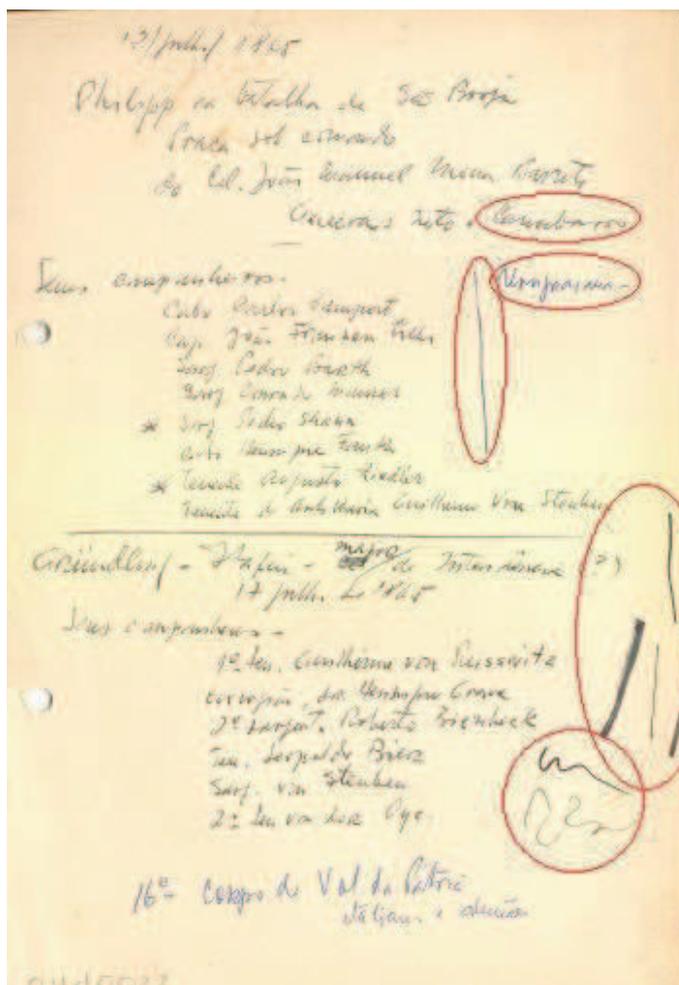


Figura 21: Exemplo de signos gráficos na organização textual de Josué

A figura 22 apresenta alguns signos icônicos. Caso se retire do contexto de mapa, em que o autor agregou várias características de uma cidade do interior, torna-se evidente a similaridade existente entre o trilho do trem, o campo de futebol e a igreja, por exemplo, com figuras de ambientes reais dessa mesma denominação. Localizam-se, no dossiê de Josué, vários signos icônicos como esses.

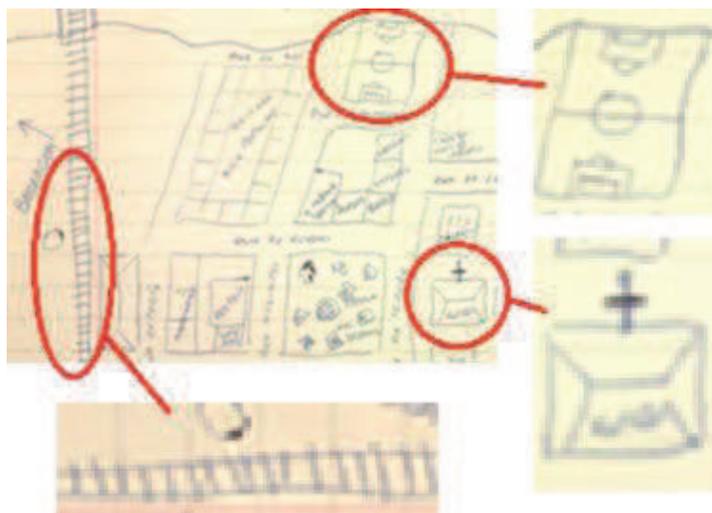


Figura 22: Exemplo de signos icônicos na organização textual de Josué

Na próxima imagem, a figura 23, vê-se que os signos linguísticos dão suporte à mensagem visual que o mapa propõe ao autor e aos leitores.

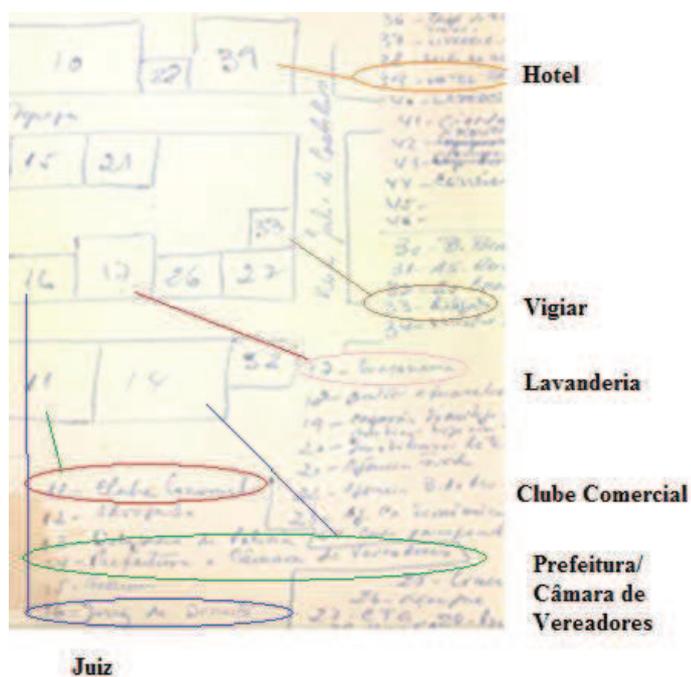


Figura 23: Exemplo de signos linguísticos na organização textual de Josué

Para representar um objeto, a imagem deve ser um símbolo, substituí-lo e a ele se relacionar. Nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência necessária.

3.7 A dependência linguística e a autonomia cognitiva da imagem

Existem dois argumentos favoráveis à dependência na relação texto-imagem: o primeiro fala da frequente inserção das imagens nos textos linguísticos e o segundo, da necessidade de as imagens recorrerem ao auxílio linguístico para que sua interpretação e seu entendimento sejam possíveis. Em se tratando de manuscritos, a imagem é o destaque frontal na análise descritiva do próprio texto. Os leixos, as grafias, as cores e a disposição dos próprios textos podem ser discernidos como imagem, não necessitando de qualquer referência linguística explicativa para sua compreensão.

A autonomia semiótica em relação à semiose visual se dá, por exemplo, a partir do momento em que o próprio texto é considerado imagem. Nos esboços literários em que o autor planeja sua obra – material considerado, então, objeto de estudo de geneticistas –, tudo que ali está é imagem, tem significado e produz interpretações múltiplas, tornando-se, logo, signo, e um signo autônomo. O texto, quando relacionado a uma imagem que o explique ou exemplifique, torna-se óbvio; sendo considerado imagem e analisado a partir desse prisma, torna-se obscuro. Em síntese, a relação texto-imagem nada mais é do que uma relação semelhante à que existe entre um sujeito e um predicado.

A autonomia deste trabalho analisada, do texto linguístico sendo como a própria imagem produzida pela sua descrição ou simplesmente pela sua disposição no papel ou pelas cores de tinta a que foi submetido ou as rasuras que o compõem, pode ser tratada como códigos, divididos em sistemas e utilizados em conjunto. As estruturas da semiótica derivam da metalinguagem verbal, fundamentando a existência de uma gramática de imagens, baseada na gramática da língua. Em outras palavras, uma vez que as imagens não possuem uma gramática própria, precisam ser analisadas com base na estruturação linguística, sendo a linguagem um instrumento necessário para a análise semiótica da imagem.

No capítulo seguinte, serão analisados os esboços e planejamentos de Josué Guimarães na busca por compartilhar/descobrir o percurso por ele percorrido no processo de criação de *A ferro e fogo*. Além de trabalhar examinando os manuscritos do autor como imagens, será necessário dar relevância à interpretação das rasuras no corpo dos prototextos, nas margens dos blocos de elaboração. Utilizando-se dos materiais disponíveis no ALJOG, será possível estabelecer

conexões importantes entre a escrita literária, a crítica genética e o processo de criação de uma trilogia inacabada.

4 AS DESCONTINUIDADES DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Para começar as análises a partir dos manuscritos, já na classificação dos fólios, é possível perceber uma série de descontinuidades presentes no desenvolvimento da escritura. Segundo Pino e Zular, “o estudo das relações implica uma leitura atenta das marcas de leitura ou rasuras” (2007, p. 103). Dessa forma, utilizam-se os estudos da semiótica e do hipertexto paralelamente ao exame das marcas textuais deixadas pelo autor na identificação e categorização dessas rasuras.

Vários tipos de rasuras e suas subclassificações, pré-estabelecidas por Pino e Zular, facilitam a sua análise e interpretação no contexto dos prototextos em paralelo com a obra pública. O escritor não busca inicialmente pensar na rasura e depois escrevê-la, mas ela é a consequência de uma luta cognitiva travada no seu íntimo, ao colocar suas ideias em prática e transpô-las para o papel. A proposta, então, é que a leitura seja realizada em todos os sentidos, para que se possa perceber as descontinuidades existentes na escritura, classificá-las e interpretá-las, empregando todos os recursos disponíveis para que haja uma aproximação maior com o projeto de escrita do autor no seu processo criativo.

Como a obra analisada é um projeto inconcluso, nos manuscritos disponíveis, têm-se projeções do último volume, “Tempo de angústia”, do que seria a trilogia *A ferro e fogo*. Josué Guimarães pretendia concluir seu objetivo principal, que era expor e, de certa forma, explicar a revolta dos *Muckers* de 1874, um assunto delicado para ser exposto naquela época. Utilizou “Tempo de solidão” e “Tempo de guerra” como volumes que contextualizam a história da imigração alemã antecedente ao referido episódio, que seria, explicitamente, retratado em “Tempo de angústia”, concluindo a trama.

Ao analisar os manuscritos, é necessário que se estabeleça um recorte do que se deseja estudar (tema, obra etc.). Nesta pesquisa, estabelece-se uma obra de origem, que nesse caso é a trilogia inacabada. Em seguida, monta-se um dossiê estrutural do que se tem disponível sobre essa determinada obra. O dossiê e os documentos de apoio encontram-se no Acervo Literário de Josué Guimarães, localizado na Universidade de Passo Fundo. Nesse dossiê, podem-se encontrar registros manuscritos e datilografados pelo autor, um livro de registros organizacionais, no qual descreve personagens e estrutura a trama, não somente dessa obra, mas também de outras em conjunto. Há fichas de organização do

núcleo de componentes de personagens, nas quais se estruturam as famílias e os locais demarcados para a sua convivência. Há, ainda, os originais encaminhados à editora com os capítulos montados, assim como rascunhos, pedaços de papel e materiais de pesquisa.

Tentar organizar os documentos que se encontram à disposição é necessário para se ter uma ideia do material de estudo e do contexto de criação em que o autor se situava nos mais variados momentos de produção, sem passar do limite estipulado entre o que é imprescindível e o que se faz por curiosidade. É preciso distinguir a fronteira de tal exploração e coleta de materiais, pois a busca por esse dossiê deve ter o objetivo de analisar o contexto e a escritura. Em relação a essa busca pelos documentos de pesquisa, Pino e Zular afirmam que:

[...] constituir um dossiê será sempre atribuir artificialmente uma unidade a um conjunto de documentos sem unidade. Por isso, é impossível chegar a um dossiê definitivo. Mas essa não é a única razão para tal. Afinal a maioria dos registros de criação não está em nenhum dossiê, mas na memória do próprio escritor, à qual, em geral, não temos acesso. Assim, todos os dossiês são imperfeitos, incompletos e artificiais (2007, p. 137).

Depois de delimitar o recorte, constituir o dossiê e identificar as descontinuidades da escrita desses fólhos, se necessário, pode-se transcrever o material e classificá-lo.

4.1 As descontinuidades de *A ferro e fogo*

Desde a primeira vez que se entra em contato com os manuscritos, é possível observar a olho nu algumas das descontinuidades presentes nesses fólhos. Tais marcas deixadas pelo autor são os objetos de conquista para o pesquisador, pois revelam os momentos mais intensos da produção de uma obra. No entremeio de rasuras e rascunhos, pode-se encontrar mais do que simplesmente a utilização da tinta da caneta em contato com o papel; consegue-se entrar em contato, a partir daí, com os movimentos escriturais produzidos pelo escritor na ânsia de melhor atender aos seus próprios desejos e às expectativas dos seus futuros leitores.

Concluída a elaboração dos recortes a serem analisados pelo pesquisador, a análise se dá a partir de uma leitura atenta das marcas deixadas pelo escritor ao longo de sua produção, seja ela elaborada em rascunhos, nos originais manuscritos, nos originais datilografados, enfim, em todo o dossiê.

As discontinuidades dão-se de diversas maneiras na escrita. A principal delas, como ressaltam Pino e Zular (2007), é percebida por meio das rasuras produzidas no decorrer da escritura.

4.2 As substituições

As substituições ocorrem quando uma palavra, frase ou outro tipo de construção é riscada e logo substituída por outra escrita, acima, abaixo ou ao lado. A figura 24 é um exemplo de substituição que ocorreu num provável momento de releitura, pois esse material é o original já datilografado. Nessa passagem, Josué substitui uma expressão em alemão, que tinha sido sua primeira escolha, por outra, acrescentada acima da rasura, em caneta azul. Dessa maneira, pode-se afirmar que ele trocou uma expressão por outra, uma vez que na obra publicada a expressão que prevaleceu foi a de escolha final, acrescentada à caneta.

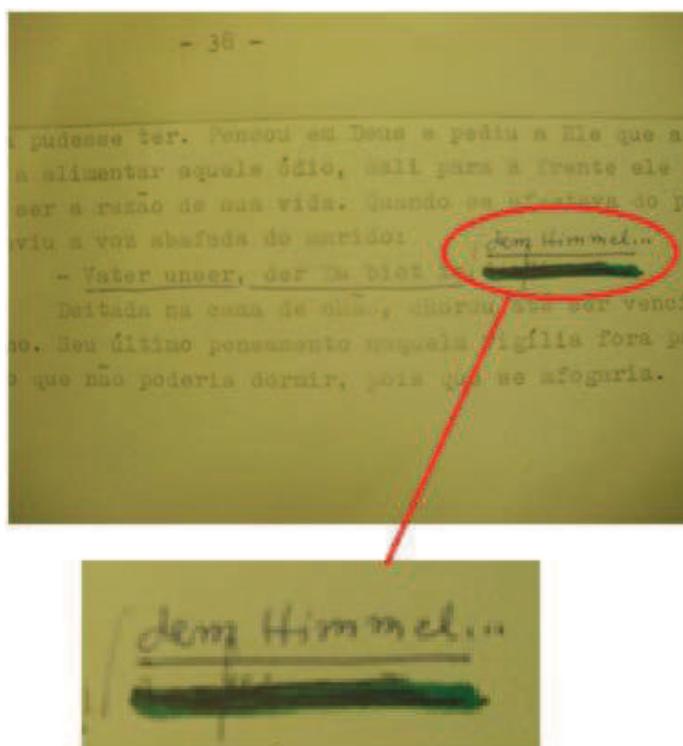


Figura 24: Exemplo de substituição

Na figura 25, há vários outros exemplos de substituição:

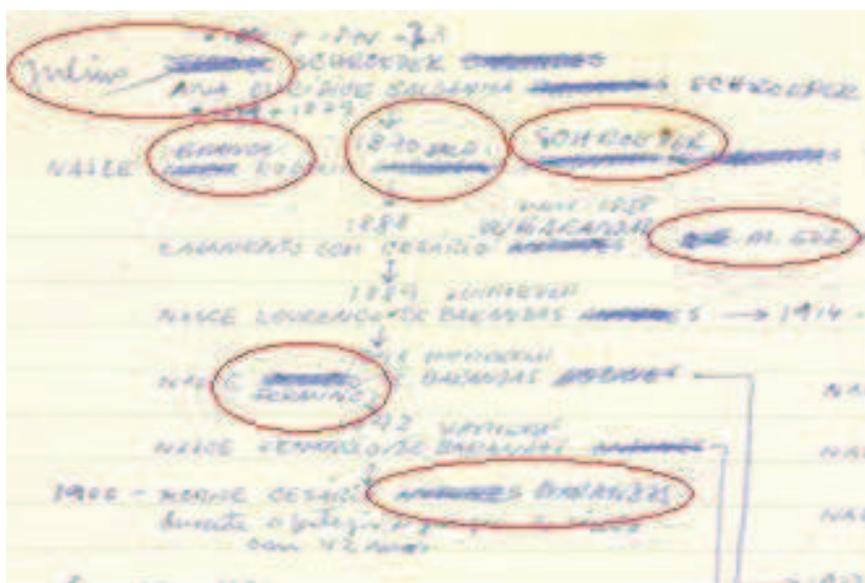


Figura 25: Exemplo de várias substituições num mesmo fólio

Como se percebe, o escritor, num momento de estruturação de suas personagens, organiza de forma hipertextual seu diagrama e substitui nomes, locais, idades e datas consecutivamente.

4.3 Os acréscimos

Os acréscimos podem ser construções inseridas dentro de uma linha (como uma flecha, ou simplesmente superpostas, ou sobrescritas etc.) sem que qualquer outra tenha sido descartada.

Nos manuscritos de Josué, observam-se várias leituras refeitas pelo próprio autor, promovendo, dessa maneira, acréscimos de ideias. Na figura 26, observa-se que o autor acrescenta ideias ao lado do nome de personagens, como Daniel e Guilherme, anotando entre parênteses ações a serem realizadas ou desenvolvidas por eles no futuro. Ao lado do personagem João Frederico, tem-se a anotação da idade aproximada que a ele seria atribuída naquele dado período da história. Esses são os acréscimos feitos à mão. Existem, nesse mesmo exemplo, os acréscimos feitos à máquina, em que o autor localiza, cronológica e espacialmente, onde se encaixam determinadas personagens.

FAMÍLIA DA CATARINA E DANIEL ABRAHÃO:		Acréscimos:
Philipp - Augusta: Amanda - 18 anos (no final do livro)		
Daniel - (Dani - vai para Portão ajudar Jacobus no empório)		Dani -- Vai para Portão ajudar Jacobina no empório
Joana		
George		
Guilherme (Sete anos no início da II parte)		Sete anos/ veio no início da II parte
(Augusta - filha de André Krumbach e Ana Maria - de 5 ^o Leopoldo - Comerciante),		
Carlota - Joaquim Kurtz: Daniel Abrahão (18 anos no início da II parte)		18 anos no início da II parte
João Conrado		
Libério		
Mateus - Maria Luiza: Dorotéia (10 anos no início da II parte)		10 anos no início da II parte
Barbara		
Francisco (Pé torto)		Pé torto.
Jacob - Sofia Maria: Abrahão (nasce no final da II parte)		Nasce no final da II parte.
Maria Sofia é filha de Pedro Martins		
João Jorge (Morre afogado aos 15 anos - há quase 20 anos)		Morre afogado aos 15 anos -- há quase 20 anos.
.....		
Emanuel - Juliana (cega) (Moram com Catarina - ele trabalha na oficina)		Moram com Catarina - ele trabalha na oficina.
Jorge Antônio Gröndling - Clara: João Frederico (cinco anos +/-)		Cinco anos +/-
Dorotéia		
João Nicolau		

Figura 26: Exemplos de acréscimos à mão e à máquina

4.4 A eliminação

A eliminação é quando uma elaboração é, simplesmente, riscada sem ser substituída por outra. Na figura 27, constata-se um exemplo de eliminação, em que Josué exclui a informação da idade e mais uma palavra que não é possível identificar ao lado de uma das personagens na sua estruturação.

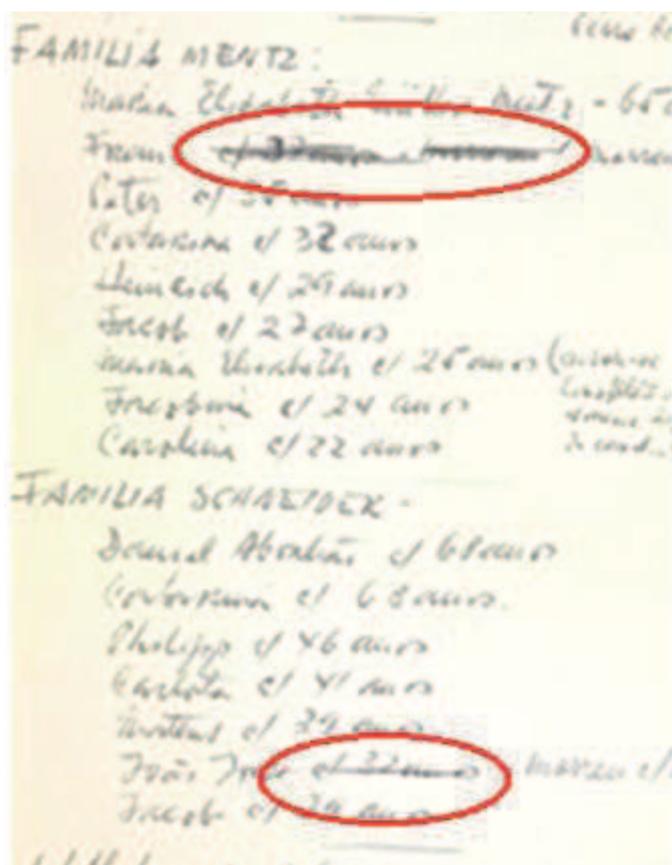


Figura 27: Exemplo de eliminação

Explicam Pino e Zular (2007) que esses três movimentos podem se justapor e variar infinitamente. A tensão não é compreensível a partir de categorias, mas a partir das relações que ela mesma cria em sua paisagem.

4.5 A classificação

Grésillon (2002) explica que, depois de decifrar os manuscritos, deve-se lê-los em “todos os sentidos”, isto é, encontrar eixos de leitura que não se baseiem na linearidade da escritura. O primeiro passo é estabelecer o recorte. Por exemplo, o objeto de estudo desta pesquisa consiste no dossiê organizado de materiais de apoio condizentes com a trilogia inacabada *A ferro e fogo*, com vistas a estudar o processo de criação dessa obra. Sendo muito amplo, esse dossiê não permite ao pesquisador visualizar todos os movimentos da escrita. Logo, torna-se necessário criar subeixos com base no recorte inicial, como a intenção do escritor de fazer um aparato histórico sobre o episódio dos *Muckers*; sua pesquisa em relação à imigração alemã, para contextualizar seu texto e chegar ao seu foco, que era a

revolta em si; a constituição das personagens; a forma como ele organizou estruturalmente todas as famílias envolvidas na trama em diferentes suportes etc.

Esses recortes dialogam com classificações e âmbitos diferentes de escolha do próprio autor, ou seja, o suporte por ele utilizado para fazer essas subdivisões das personagens, a cor da tinta e o tipo de caneta pela qual opta para fazer determinados assuntos etc. De acordo com Pino e Zular,

[...] ler em todos os sentidos configura inicialmente uma atividade constante de classificação e relação com as diferentes classificações. Por essa razão, os geneticistas insistem em afirmar que o formato ideal para a publicação de manuscritos seria o hipertexto, já que ele permitiria a conexão de vários eixos de leitura (2007, p. 146).

Abaixo, são apresentados alguns exemplos de classificação dos fólios de Josué Guimarães sobre a trilogia inacabada *A ferro e fogo*. Na figura 28, é possível perceber a interação do autor com o seu texto e o descompasso existente no momento da escritura. Os gráficos rabiscados ao longo da marginália e a constante troca de tipo e tinta de caneta remetem ao conflito que trava com o texto e suas ideias.

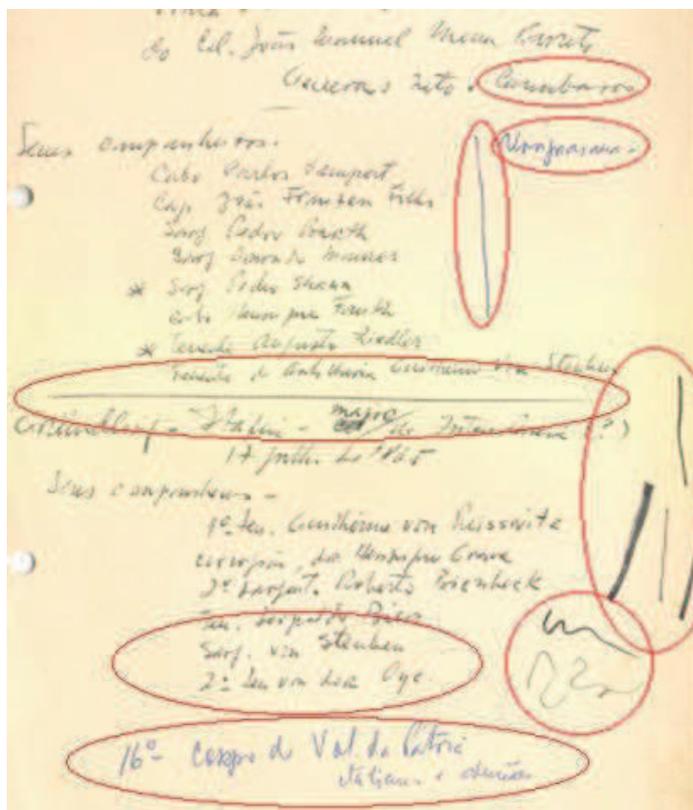


Figura 28: Exemplo de classificação

Na figura 29, pode-se observar a escrita em dois ou, até mesmo, três momentos distintos. No primeiro, há a estruturação inicial da trilogia em cor-de-rosa. Depois, uma organização em subitens e, abaixo, uma lista de ideias para nomear essa trilogia: *Terra brava*, *Os donos da terra*, *Terra do homem* e *O sal da terra*. Num momento posterior, com tinta azul, há algumas datas, além da nomeação da Revolução Farroupilha e algumas contas feitas, provavelmente, para definir épocas. E talvez, num terceiro momento, em tinta preta, o autor circula o título *Terra brava*, delineando-o. Conforme a afirmação de Pino e Zular (2007), anteriormente citada, o significado de cada uma dessas marcas deixadas pelo escritor constitui uma informação que somente existiu na mente do autor, sendo, portanto, impossível obtê-la. Contudo, é possível perceber que o processo de criação de uma obra não corresponde a trabalho de imediatistas, visto que requer uma boa medida de paciência, dedicação e afeto para com as escolhas realizadas.

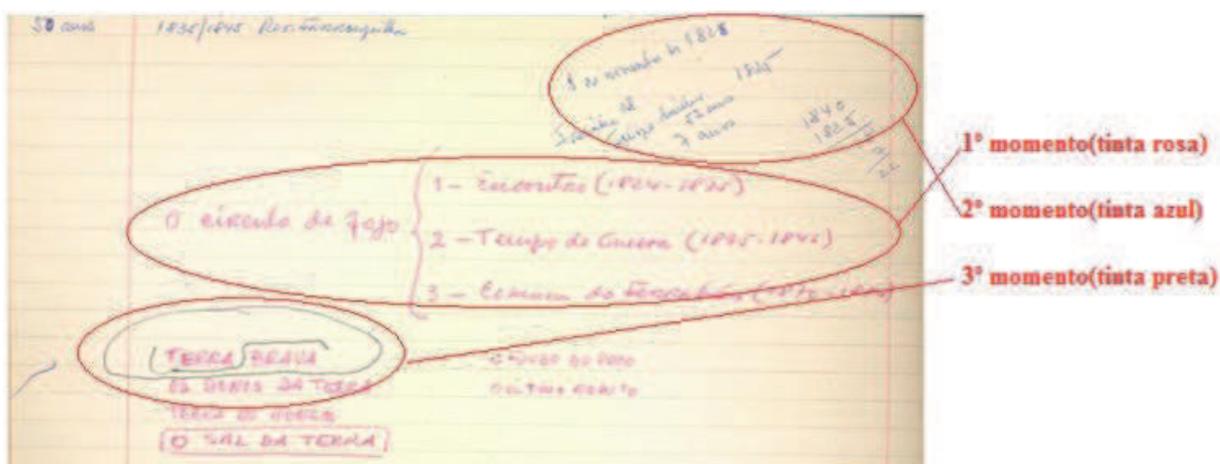


Figura 29: Exemplo de classificação

“A escrita em si é uma prática problematizadora”, salientam Pino e Zular (2007, p. 116), justificando o insucesso em solucionar os problemas dos manuscritos. Explicar os movimentos do escritor, dando voz aos registros por ele deixados, envolve inestimável apreço pela obra em questão e a coragem de navegar pelos des(caminhos) da construção ficcional. Nessa tarefa, uma percepção ampliada da escrita se faz necessária, e a atualização dos conceitos e das tecnologias de escrita servem mais para rever antigos conceitos do que para antever as impossibilidades da crítica genética no futuro. Se os autores, aparentemente, cada

vez deixam menos vestígios, há que refletir mesmo sobre a natureza dos vestígios e dos textos ou hipertextos.

5 A (HIPER)TEXTUALIDADE E A ESCRITA

Com a era digital e o uso frequente do computador na escrita direta das obras, os materiais de análise do processo criativo, que antes equivaliam aos resquícios de papéis, anotações, rasuras, cores de tinta ou espessura da caneta, dão lugar aos *sites* visitados para pesquisas voltadas à conclusão de detalhes específicos, às versões salvas dos arquivos modificados etc. Com efeito, o trajeto virtual percorrido através da máquina e o objeto de análise deixam de ser um dossiê palpável catalogado e passam a ser a própria CPU.

Tudo se trata do suporte: o papel, usualmente, carregava todas as informações dirigidas à obra e às suas diversas faces, que eram distinguidas entre rascunhos de capítulos, notas em guardanapo, anotações de detalhes esquecidos em pequenos pedaços de papel, enfim, um dossiê repleto de documentos advindos do mesmo suporte. O computador, com sua interface voltada para a praticidade, traz consigo uma carga semiótica considerável, pois o suporte agora é outro, as dimensões da escrita são outras e o resultado da pesquisa, provavelmente, será diferente, melhorado ou não, mas diferente.

A crítica genética não se restringe ao estudo de manuscritos literários, levando em consideração esse aspecto indiscutível: os tempos mudaram, a tecnologia está gerindo a escrita diretamente no suporte digital, e o objeto de estudo que deve ser tomado como matéria prima dos estudos e análises é, portanto, o processo de criação em si, e não o suporte em que ele se desenvolveu. No caso de Josué Guimarães, prevalece o manuscrito, com todos os seus rascunhos e rasuras, detalhes de suas preferências e marcas de sua originalidade. É possível, assim, elucidar essas pistas que o autor deixa no decorrer de sua escrita e que envolve todo um caminho formador de enlaces definitivos que resultarão na obra final. Com sua grandeza, o escritor contempla a todos que podem ter acesso ao seu dossiê com um material riquíssimo e inevitavelmente emocionante, pois se pode sentir e presenciar a genialidade tomando forma e resultando em uma obra considerada pronta, mas advinda de muitas transformações.

5.1 Crítica genética e a era digital

Desde seu surgimento, a crítica genética difundiu-se tendo um olhar crítico-teórico acerca de seus materiais. Somente era possível perceber esse olhar e o

ponto de vista da área, analisando os materiais que estavam em pauta. Estes, ricos em detalhes e em conteúdo, geralmente estavam distribuídos num único suporte: o papel. Sempre visando a compreender o processo de criação de um determinado autor sobre uma determinada obra, é importante ressaltar que esses registros rompem barreiras e vão para além das palavras, possibilitando analisar o contexto que envolve essa criação. Assim como foi imprescindível a ampliação dos limites para além da palavra escrita, tendo que se observar muito além do papel, é imprescindível, agora, com a instalação de novos suportes digitais no caminho percorrido pelos autores, atravessar novas fronteiras, para que o olhar seja dirigido ao processo de construção independentemente de onde ele seja produzido. É interessante observar que, de modo gradativo, a crítica genética passa por ajustes, à medida que vai se desenvolvendo.

A grande diferença entre a filologia e a crítica genética está, exatamente, no olhar que se lança para o material. A primeira observa a fundo as escritas da Antiguidade até a Contemporaneidade, atingindo, assim, um ápice de conhecimento teórico, a fim de estipular técnicas de escritas que possam ser observadas nos textos e que permitam datá-los através do mesmo olhar. Salienta-se que as variantes encontradas nesse texto são consideradas pelo estudo filológico como falhas de uma escrita estruturada, e é justamente nesse aspecto que as duas áreas se distanciam consideravelmente. Marcia Ivana de Lima e Silva entende que, “para o geneticista, as variações de um texto demonstram o caminho percorrido pelo autor para chegar ao texto considerado por ele como ideal” (2008, p. 148).

O texto escrito tem uma trajetória que aponta para as diferentes concepções da escrita e os variados tratamentos que a língua recebe no domínio dessa mesma escrita. Vagarosamente, o texto escrito foi sendo substituído pelo texto impresso, o que denota a presença da digitalidade na produção. O manuscrito, na era digital, como não poderia deixar de ser, é produzido na tela do computador, e seus meios e ferramentas são necessariamente utilizados na facilitação da escrita para os autores. A crítica genética, prevendo esse avanço e essa continuidade de produções num suporte inevitavelmente difundido, necessitou adaptar seu olhar a essas ferramentas. Como cita Marcia Ivana Lima e Silva, percebendo

[...] as “ferramentas” de um editor de texto, veremos termos como colar, recortar, copiar, substituir, corrigir, iguais àqueles que adotamos para transcrição dos manuscritos que estudamos, visando [a] indicar onde e como se dão as transformações operadas pelo autor durante seu processo de criação (2008, p. 150).

O que se encontra nada mais é do que a composição das ferramentas utilizadas pelo geneticista de uma forma mecanizada sendo utilizada pelo próprio autor no processo de produção. Realizando *backups* e desenvolvendo meios de empreender esse processo, esse caminho até então novo e interligado ao novo suporte, é possível, sim, continuar analisando geneticamente os textos e seu processo de criação. A diferença é que há muito mais possibilidades de visualizar as intenções antes somente imaginadas pelo autor e agora, talvez, percorridas na tela do computador.

Se, por um lado, o estudo do texto que, na sua origem, não conheceu a digitalização e os seus avanços ganha certo incremento e novos recursos com o advento da informática, por outro, os textos que nascem nessa nova era já trazem na sua forma e, em alguns casos, no seu próprio conteúdo os elementos que marcam uma nova maneira de escrever. O ato de escrever e o texto, seja rotulado como literário ou acadêmico, não escapam a essas mudanças e inovações, ainda que, muitas vezes, graças a uma atitude conservadora ou a limitações em se adequar às novas tecnologias, haja uma negação dos novos artefatos tecnológicos.

Cabem, igualmente, algumas considerações sobre a relação que se delinea entre aquele que escreve e as ferramentas ou instrumentos de escrita atuais. No uso da pena ou da caneta, e talvez da máquina de escrever em menor escala, o autor estava quase que corporalmente ligado ao seu texto. Seus gestos e emoções poderiam ser sugeridos ou até mesmo identificados, como no caso de um manuscrito. Tanto neste último como no texto datilografado, estavam presentes indícios e rastros do contato manual ou mecânico do escritor com o suporte material do seu texto. Com o texto digitalizado porém, essa corporalidade que marca essa relação praticamente desaparece.

Desaparecem as rasuras, as palavras riscadas, os indícios do termo que prevaleceu na redação final, as anotações marginais, os rascunhos etc. Embora seja possível identificar novos tipos de “imperfeições” no texto digitalizado e vestígios de alterações que o texto sofreu antes de adquirir sua forma final, o que se tem agora é uma quase ausência de dados físicos e materiais relacionados ao processo de confecção e redação do texto final. Todavia, Roberto Zular adverte: “Mas não nos

adiantemos. Mesmo em um mundo digitalizado, enquanto os livros sobreviverem e a leitura digital deixar rastros, poderemos ter o prazer de entrar nas bibliotecas dos escritores...” (2002, p. 17). Em síntese, a recomendação é a de não se fechar para as possibilidades enriquecedoras que o conhecimento humano, ainda que imperfeito, está sempre a oferecer.

5.2 A escrita hipertextual no manuscrito

A primeira ideia que vem à mente quando se fala em hipertexto é a não linearidade. Porém, é bom destacar que, antes da informática, já existiam elementos que possibilitavam a compreensão não linear de leitura mesmo no impresso, como os sumários, as referências bibliográficas e as notas de rodapé. Sem dúvida, com o hipertexto, essa forma de leitura permitiu, em escala muito maior, que fosse flagrado um processo que foge à ordenação linear, o qual se associa à escrita, em que os papéis desempenhados por autores e leitores se confundem.

Ao se tratar dos manuscritos literários de Josué Guimarães, a escrita hipertextual pode ser facilmente identificada nos fólios do processo de construção de suas obras. O autor utiliza a escrita caligráfica e, com isso, faz *links*, rasuras, cálculos, desenhos, utilizando os recursos hoje definidos e analisados como hipertextuais e semióticos. Sua escrita pode converter-se em um romance formalmente linear, quando impresso, parágrafo a parágrafo, página a página, mas não é contínua enquanto processo criativo. Isso, de alguma forma, aponta para o fato de que a escrita, como a leitura, é um ato hipertextual.

A adaptação ao computador, atuante no nosso cotidiano, já está superada. Mas o que surpreende é saber que a utilização da escrita tecnológica, ou essa inteligência virtual, capaz de fazer *links* através de imagens, mesmo que no meio impresso, já acontecia há muito tempo e não era tão perceptível quanto agora. Essa nova abordagem faz do livro impresso partícipe de uma nova transformação do saber atual ao virtual. Segundo Hayles:

O livro é semelhante a um programa de computador no sentido de que é uma tecnologia destinada a alterar o estado perceptivo e cognitivo de um leitor. A diferença se dá no grau em que as duas tecnologias podem ser percebidas como agentes cognitivos (2009, p. 73).

A interatividade e o compartilhamento de informações sob a forma de textos e imagens promovem o desenvolvimento de novas relações com as fontes do saber e são, indubitavelmente, novos aspectos a ser considerados nos métodos educacionais de construção do conhecimento. Sem dúvida, com o hipertexto, criou-se uma nova modalidade de leitura e escrita. Cabe, a esse respeito, a seguinte afirmação de Chartier: “Com a revolução eletrônica, as possibilidades de participação do leitor, mas também de interpolação, tornam-se tais que embaçam a ideia de texto, e também a ideia de autor” (1999, p. 24).

Há que se considerar, contudo, que o autor, como sujeito que tem o desafio de construir um mundo, carrega em potência, na mente, em seu hipertexto mental, os pontos que se atualizarão a cada etapa até a finalização de uma obra. Essa obra, ao fim e ao cabo, é um projeto que inclui os movimentos de uma mentalidade que produz um vasto desdobramento de documentos, das notas aos datiloscritos. A partir da abordagem de Lebrave, a escrita tem em si uma genética não linear. Conforme sugere o teórico, à medida que se conseguir entender melhor os métodos não sequenciais e não hierárquicos do processamento de informação que caracteriza os hipertextos, naturalmente, irá se desejar atualizar as premissas críticas que, por um longo tempo, têm enquadrado e limitado as contas genéticas e análises de livros. Logo, as ideias do autor apontam no sentido de que os avanços na tecnologia de escrita geram novas perspectivas teóricas. Assim, da mesma forma como os hipertextos sinalizam o fim da predominância de certos tipos de linearidade na leitura, escrita e memória, as consequências e oportunidades interpretativas relativas a uma era pós-linearidade, pós-textual podem ajudar a modelar a genética notoriamente não linear da escrita. Segundo Lebrave,

Um livro enquanto recipiente é um conjunto de páginas colocadas em fila em uma ordem fixa, isoladas do mundo ao seu redor por uma capa que o torna um objeto singular e tangível com uma presença material visível. Esta presença completa do objeto material está obviamente ausente no hipertexto, que para seu usuário aparece na forma fragmentária de janelas em uma tela. Os conteúdos de uma janela correspondem a lugares dentro de uma memória eletrônica, onde eles são identificados por um “endereço”, para o qual se ganha acesso através de um *link* que nada mais é que uma instrução do tipo “vá para o seguinte endereço designado” (2002, p. 142, grifo do autor).

Na escrita textual linear impressa, há diferentes tipos de hipertexto. Um exemplo, conforme já mencionado, consiste nos sumários, nas notas de rodapé e, até mesmo, nas citações feitas no corpo do texto. Quando impresso, essa referência

de localização é secundária em relação à importância do texto como um todo. Num texto hipertextual, esse endereçamento corresponde exatamente ao que o denomina como hipertextual: o endereço remete à parte mais importante do texto, pois leva o leitor ao enquadramento de mais de uma opção de continuidade da leitura, sem contar a possibilidade de interpolar a leitura de intenções iniciais, redefinindo os seus rumos.

Um “texto”, enquanto uma sequência, é definido pela sucessão de links que permitem a passagem de uma área para a próxima. Basta modificar a ordem dos links para modificar a ordem da leitura, e, portanto, a ordem do texto enquanto é lido. Graças a essa flexibilidade, o hipertexto pode apresentar não apenas o equivalente eletrônico de livros – páginas são metaforicamente viradas como telas sucessivas – mas também como grupos de livros, montes de páginas soltas, e cadernos como os que escritores usam em fases preparatórias de trabalho.

Deveria ser acrescentado que nem o tamanho ou a área, nem o todo estão fixos previamente: sempre se pode introduzir um novo link referindo a um outro documento. Similarmente, pode-se tratar uma área globalmente, como uma entidade única, ou assumir que ela constitui por si só uma rede de lugares distintos que links específicos unem através de uma série de indicadores (LEBRAVE, 2002, p. 142, grifo do autor)

É por meio do hipertexto que o autor está livre para ir e vir entre as páginas, suscitando ideias, delineando novos contornos ao seu texto. Nada disso é condenável; ao contrário, a era digital está conseguindo quebrar barreiras e levando a que aquele que era acostumado ao *link* de pensamentos, papel e caneta, agora transponha para o visual tudo o que antes somente era possível imaginar. Por ser não linear, o hipertexto promove uma ordem não imposta de ler e escrever o texto. A *granularidade*, termo que Lebrave utiliza em seu texto *Hipertexto – Memória – Escrita*, condiz com a possibilidade de manipular os *links* durante a leitura interferindo no corpo do texto, como cita,

[...] os grãos ou blocos que constituem um hipertexto são caracterizáveis pela sua forte *conectividade*; isto permite *linkar* juntos blocos discretos... para formar *redes* de informações, seguindo diferentes caminhos através das redes de informação, e anexar anotações (tipos especiais de links) a qualquer bloco de informação (2002, p. 142, grifo do autor).

Assim, o hipertexto se assemelha a um jogo que deve ser jogado a três: autor, texto e leitor. Nessa dinâmica em que as três partes inserem suas características à semântica do texto, é perceptível a magnitude do hipertexto, uma ferramenta capaz de escrever, reescrever, transcrever e readequar as ideias de acordo com o que o manipulador achar melhor. Lebrave ressalta que:

[...] o hipertexto traz a especificidade de práticas adequadas à produção escrita para frente. Este assunto geralmente não é abordado na literatura no hipertexto. Nós veremos, entretanto, que as práticas de escrita reveladas pelos documentos genéticos antecipam a função dos hipertextos de tal maneira que se pode descobrir a riqueza total do hipertexto apenas quando ambos os lados (produção e leitura) são levados em consideração (2002, p. 142).

Josué Guimarães produziu sua obra na década de 1970, à mão e à máquina. Tendo esse cenário como ambiente produtor, sabe-se que as tecnologias da época nem podem ser comparadas com as atuais. Mesmo assim, observando-se as escrituras de Josué, encontram-se marcas de hipertextualidade nas laudas de seu dossiê. Tratam-se de rasuras e recomposições de passagens, que funcionam como links de uma escrita não linear, a qual se associa mesmo à imagem e ao visual, em uma natureza plural do que se pode entender por signo.

Essa escrita hipertextual surgiu de um contexto de hipertexto como metáfora do pensamento. Ou seja, pensar de uma forma analítica, organizada e encadeando ideias conforme as necessidades do assunto abordado. Lévy (1993), por exemplo, retoma o conceito de que a memória é estruturada de maneira que o ser humano compreende e retém melhor o que estiver organizado em relação espacial, como em representações esquemáticas. O hipertexto propõe vias de acesso e instrumentos de orientação sob forma de diagramas, de redes ou de mapas conceituais manipuláveis e dinâmicos, o que vem a favorecer, segundo ele, um domínio mais rápido e fácil da matéria do que através do audiovisual clássico ou do suporte impresso tradicional. Esses diagramas, redes ou mapas conceituais podem ser observados em vários dos materiais disponíveis no dossiê de Josué, diagramas de construção de uma rede de pensamentos que formam a base de uma escritura. O escritor organizava seus diagramas de diversas maneiras, utilizando-se de *links*, representados por flechas e asteriscos, fichas de organização textual, que abrangem todas as personagens e suas famílias, um em cada ficha etc. A figura 30 é um exemplo de diagrama na escrita de Josué.

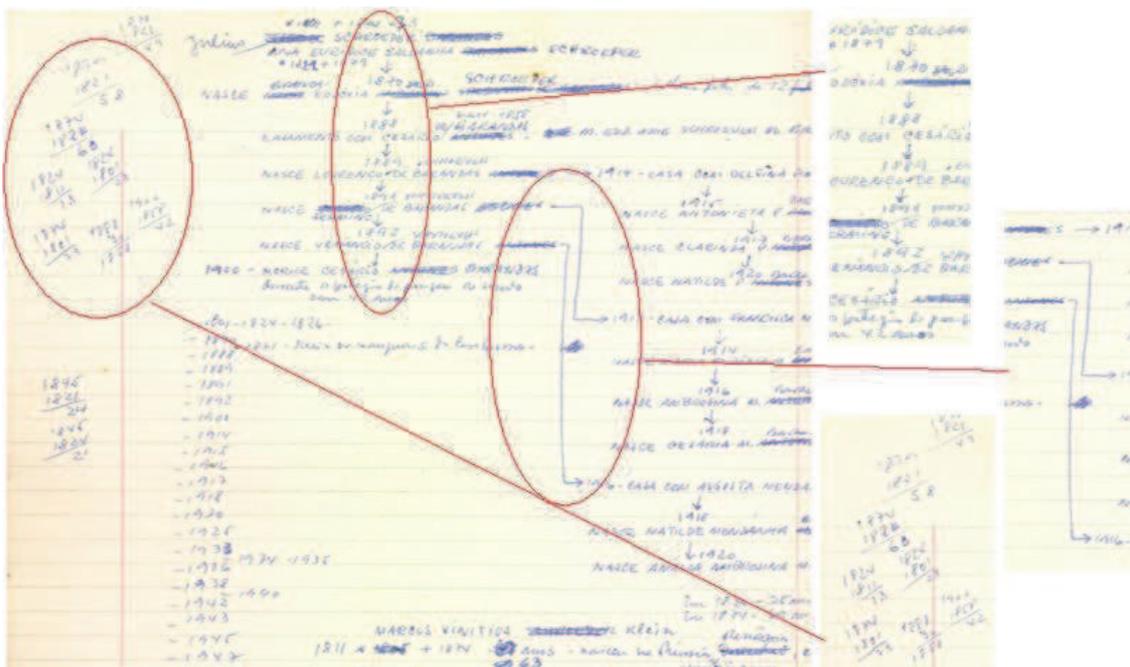


Figura 30: Exemplo de hipertexto na escrita de Josué

O leitor da obra publicada, normalmente, não tem acesso a essas laudas do dossiê do processo de criação de *A ferro e fogo*. Em razão disso, não acompanha a escrita não linear do autor e não consegue inferir os percursos de seu pensamento hipertextual. Cabe-lhe, pois, a escolha dos caminhos de seu próprio pensamento no deleite de sua atividade, de modo a tornar-se autor de sua trajetória interpretativa. O leitor da obra pública é, de alguma forma, passivo, encontrando-se a cargo do manuseio da história; afinal, a história está ali, pronta para ser lida na sequência que o autor escolheu para finalizá-la. Já o leitor/pesquisador do processo de criação da mesma narrativa tem a oportunidade de responder, de maneira ativa, aos estímulos que o escritor disponibilizou em suas laudas de produção; pode, por diversas vezes, imaginar percursos diferentes do definitivamente escolhido e, quem sabe, seguir outras trilhas, imaginando qual seria o desfecho por elas guiado. Esse texto alternativo passa a existir a cada momento de leitura desses materiais de apoio. Essas são oportunidades de investir no caminho proposto pelo autor e com ele interagir.

A construção de novos caminhos e de novos sentidos parece indispensável numa reflexão sobre hipertexto, na medida em que essa palavra remete sempre a novas alternativas, oportunidades e percursos. Da perspectiva da crítica genética, observa-se que, com o advento do hipertexto, é possível colocar em circulação a produção de Josué em termos de textos escritos, imagéticos, sonoros, sem

necessariamente estarem em suporte digital, a exemplo dos manuscritos. O hipertexto consiste não apenas nas palavras que o autor escreveu, mas também na estrutura das decisões que criou para que o leitor explore seu texto. Apesar das restrições decorrentes da seleção dos *links*, acredita-se que o leitor seja livre para se deslocar como quiser, o que o torna um participante *ativo* na produção textual. O leitor do hipertexto é o que responde de maneira “ativa”, uma vez que as interconexões ficam sob sua responsabilidade. Os estudos em literatura e educação enfatizam a possibilidade de formação de um *hiperleitor*, com todas as atribuições positivas que o uso do prefixo pode acrescentar ao nome.

Chartier (1999) é um dos estudiosos que discutem a função do leitor articulada às práticas e convenções instauradas na longa história das maneiras de ler. Segundo ele, as diversas formas de ler encontram-se condicionadas aos suportes, que colocam em jogo a relação com o corpo do leitor, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão. É diferente o tipo de anotação que um leitor pode fazer nos espaços em branco de um livro em rolo, no códex ou em um livro impresso, se comparado ao que se pode fazer no suporte eletrônico. Assim, o novo suporte do texto permite ao leitor fazer usos e intervenções “infinitamente mais numerosos e livres do que qualquer uma das formas antigas do livro. [...] O leitor não é mais constrangido a intervir na margem, no sentido literal ou no sentido figurado. Ele pode intervir no coração, no centro” (CHARTIER, 1999, p. 88-91).

Há de se concordar, portanto, que o manuscrito também permite colaborar e interagir com o centro. É importante a preservação do material, mas o acesso aos caminhos percorridos pelo autor e suas escolhas está à disposição do leitor, a fim de produzir um contraponto entre o que a obra pública traz e as diferentes possibilidades de caminhos alternativos que o manuscrito apresenta. Esses caminhos fazem referência às discontinuidades, rupturas e hesitações nele encontradas, com vistas a propor ao pesquisador engajar-se no mesmo projeto que o escritor e redescobrir trajetos por ele percorridos cognitivamente e na literalidade.

Os elementos de literalidade permitem indicar o grau de hipertextualidade de uma obra. A produção hipertextual não é um escrito específico do suporte informático; é um processo de escrita e leitura que não depende do aparato técnico que dá suporte ao texto, senão dos procedimentos criativos utilizados pelo autor para ampliar o potencial do texto no momento que antecede a linearidade do escrito.

Em *A ferro e fogo*, algumas linhas de força atuam para a constituição do hipertexto literário e colaboram para tecer sua hipertextualidade, tais como a intertextualidade.

A partir de uma noção intertextual, todo texto é composto por sedimentações autorais diversas, implícitas ou explícitas, que arranjam a polifonia e a pluralidade de toda produção escrita, sobretudo a literária. Não há como despi-la dessas marcas que denunciam a presença do outro, pois todo texto está impregnado de textos anteriores, aos quais está *linkado*.

Nesse sentido, a escrita se constrói pelas mãos do autor, do leitor e de todos os textos que se colocam em articulação com a obra. Quanto mais o autor cria uma produção que se volta sobre si mesmo, mais contravenções aplica ao texto; quanto mais explora sua hipertextualidade, mais coloca o texto numa posição de diálogo com outros textos e mais vê se avolumar uma autoria sem assinatura. Em face dessa concepção do hipertexto como um texto plural, é pertinente pensá-lo como um material argiloso, engendrado por desdobramentos que vão apontando para várias direções; um texto multivalente que envolve o leitor num jogo, um jogo que possibilita a modelagem do texto pelas próprias mãos. Nessa ordem, no palco da própria constituição do texto, está a leitura, pois as camadas de textos anteriores não são elementos deles constitutivos, mas tessituras interpretáveis pela ação de um olhar. Assim, apesar da ênfase de Jonathan Culler no “destino” à unidade do texto, a noção multidimensional do escrito agrega a si o caráter indispensável da leitura:

O texto é uma tessitura de citações tomadas de inúmeros centros de cultura. Mas há apenas um olhar onde a multiplicidade é focalizada, e esse lugar é o leitor, e não [...] o autor. O leitor é o espaço onde todas as citações que constituem um escrito são inscritas. A unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino (1997, p. 41).

A não linearidade, a multivocalidade ou a interatividade podem ser mais bem compreendidas quando se aborda a teoria do hipertexto. Dessa forma, a intertextualidade é uma das características mais marcantes do dossiê de Josué Guimarães, em termos de dar diferentes sentidos ou rumos ao texto, em razão da presença de tantas segmentações na escritura. A presença ou a inspiração oriunda de outros textos é relevante, e a intertextualidade hipertextual pode ser encontrada nos fólios do processo de criação do autor.

Parte-se, então, da ideia de que o fenômeno intertextual tem se confundido com a hipertextualidade, na medida em que a consideração do primeiro como

atributo do segundo limita-se à descrição da justaposição de textos, sem, contudo, particularizar o tipo de relação estabelecida entre os textos, que pode ser de expansão, relação parte/todo, nota, ilustrações, definições, resumos etc.

A intertextualidade pode existir, deve existir, desde que, hipertextualmente falando, ela seja inserida no corpo do texto, sendo explicada ou pelo menos *linkada* ao seu material original. A figura 31 é um exemplo de hipertexto em nota, pois o autor faz um *link* em rodapé das alterações que precisam ser realizadas posteriormente.

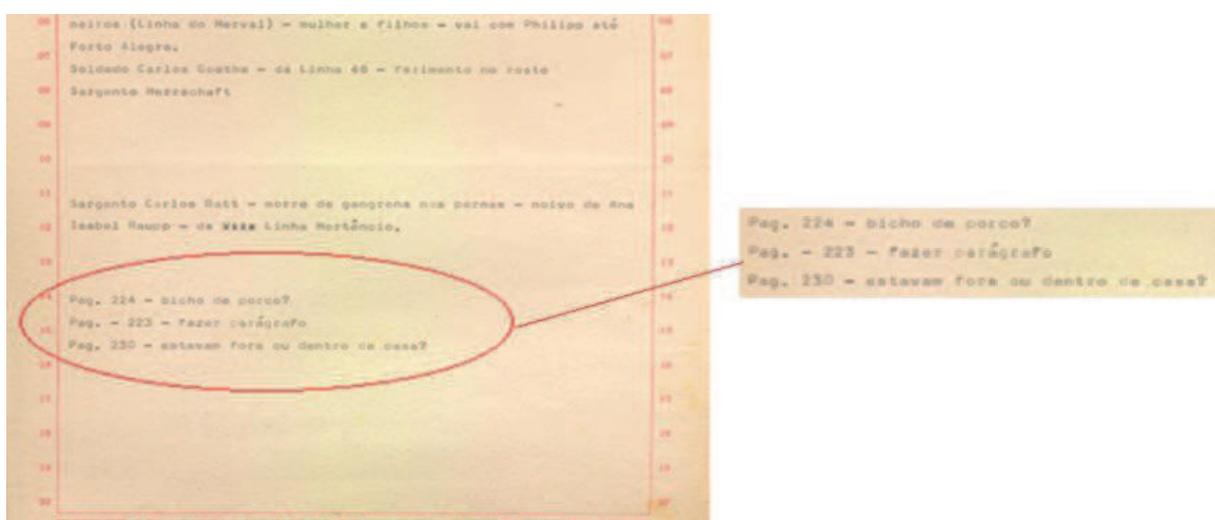


Figura 31: Exemplo de hipertexto em nota

Na prática, porém, o fenômeno intertextual é analisado em sentido restrito, quando um texto remete a outros textos efetivamente produzidos, sendo necessária, portanto, a presença de um intertexto, um já-dito que faz parte da memória discursiva dos leitores/ouvintes, ainda que alguns destes não o reconheçam. Na figura 32, pode-se observar um exemplo de hipertexto com presença de um intertexto provindo da Bíblia. Nessa passagem – Mateus, 5:13-16 –, Jesus, por meio das metáforas de *sal* e de *luz*, revela a enorme força do testemunho e a importante função dos discípulos, especialmente dos pregadores, que é, sobretudo, preservar e proteger a humanidade contra as influências malignas da corrupção e da maldade (a função do Sal), bem como ajudar os homens a conhecerem, através da sua fé e de seu bom exemplo, o caminho da salvação (a função da Luz).

Vós sois o sal da terra. Se o sal perde o sabor, com que lhe será restituído o sabor? Para nada mais serve senão para ser lançado fora e calcado pelos homens. Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre uma montanha nem se acende uma luz para colocá-la debaixo do alqueire, mas sim para colocá-la sobre o candeeiro, a fim de que brilhe a todos os que estão em casa. Assim, brilhe vossa luz diante dos homens, para que vejam as vossas boas obras e glorifiquem vosso Pai que está nos céus (BÍBLIA SAGRADA, 2007).

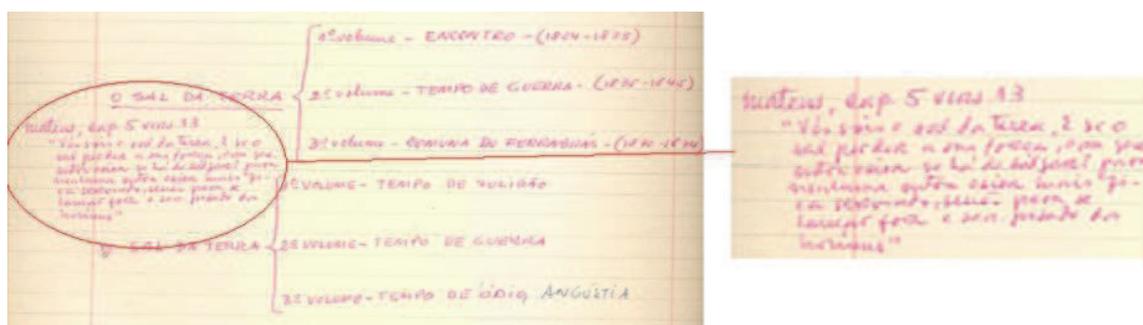


Figura 32: Exemplo de hipertexto em intertexto

No que se refere a essa relação entre intertextualidade e hipertextualidade e em se tratando de manuscrito, é possível notar que um complementa o outro. Nessa perspectiva, podem-se analisar alguns conceitos de intertextualidade e visualizar a presença constante do hipertexto. Para que se possa demonstrar isso na prática, é preciso perceber esses conceitos no manuscrito e em *A ferro e fogo*, onde há muitas partículas em que intertextualidade e hipertexto são complementares.

Em uma tipologia mais recente de intertexto, Koch, Bentes e Cavalcante descrevem quatro tipos de intertextualidade *stricto sensu*, ou seja, “quando, em um texto, está inserido em outro texto (intertexto) anteriormente produzido, faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores” (2007, p. 17). O primeiro tipo de intertextualidade, denominado *temática*, ocorre quando textos diversos partilham temas e se servem de conceitos e terminologias próprios, como matérias de jornais. Nos manuscritos de Josué Guimarães, encontra-se, diversas vezes, a utilização de terminologias e linguagens próprias do alemão, idioma materno das personagens imigrantes. Se essa intervenção da linguagem alemã pudesse ser visualizada em um suporte digital, provavelmente seria instalado um *hiperlink* que levaria o leitor diretamente à tradução dessa expressão. Na obra impressa, a correspondência fica a critério da imaginação dos leitores que não compreendem a língua alemã, ou o entendimento pode ser simplesmente buscado

através do contexto. Na figura 33, tem-se um exemplo de intertexto hipertextual temático nos manuscritos de Josué Guimarães.

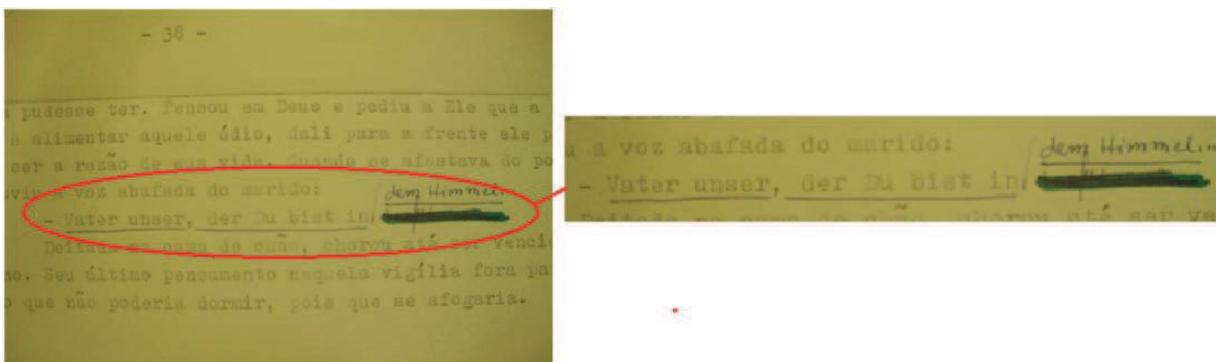


Figura 33: Exemplo de intertexto hipertextual temático

O segundo tipo, intertextualidade *estilística*, ocorre quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas. No dossiê em pauta, ele está presente quando Josué imita ou repete diferentes figuras, simbolizando monumentos de uma cidade, como, por exemplo, uma igreja, para localizar-se e localizar linguisticamente o leitor ao trasladar a informação para o texto no contexto da obra. Nesse exemplo, verifica-se, também, que a *linkagem* do desenho com a sua figura original tem o objetivo de levar o escritor a enxergar e perceber essa realidade, a fim de localizar-se na organização de seu texto. Novamente, seria possível, num suporte digital, *hiperlinkar* essa imagem à imagem real do objeto escolhido por Josué Guimarães. A figura 34 é um exemplo de intertexto hipertextual estilístico do dossiê.

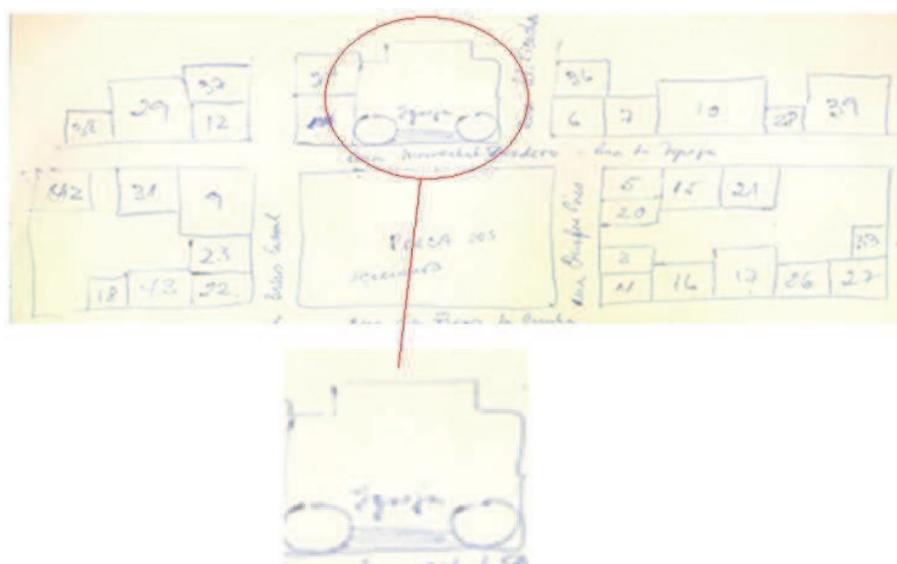


Figura 34: Exemplo de intertexto hipertextual estilístico do dossiê

A intertextualidade *explícita*, o terceiro tipo, se dá quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, como em citações, resumos, resenhas. Nos fólios, um único exemplo de intertextualidade hipertextual explícita se encontra na citação de Mateus, retirada da Bíblia.

Por fim, o quarto tipo, que é a intertextualidade *implícita*, ocorre quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, como se tem na paródia ou no plágio. Nos fólios de Josué, a respeito dessa obra em específico, não se encontram citações sem referência. O mais próximo de uma intertextualidade hipertextual implícita pode ser visto no exemplo da figura 35, que é uma passagem não utilizada pelo autor no contexto da obra, mas que se encontra no conjunto das fichas de organização textual e se encaixa nos acontecimentos da trama. Se é um texto do próprio escritor ou uma passagem por ele retirada de algum material de apoio não há como saber.

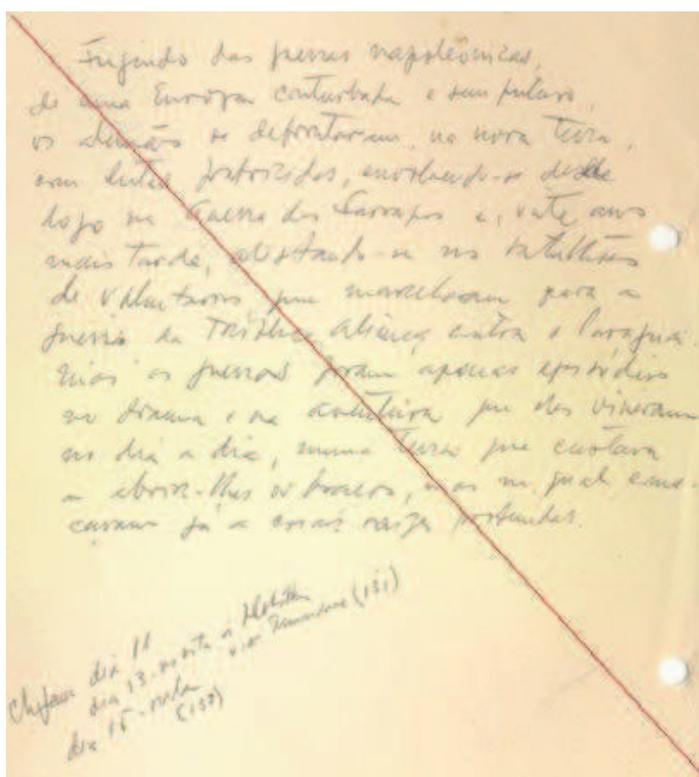


Figura 35: Exemplo de intertextualidade hipertextual implícita

A revolução da era digital é, de fato, ao mesmo tempo, uma revolução da técnica de produção e reprodução dos textos, uma revolução do suporte da escrita e uma revolução das práticas de leitura. A representação da escrita digital muda a noção de contexto e, assim, o próprio processo da construção de sentido. Redefine

a materialidade das obras, porque desata a ligação visível de um texto com a imagem de livro e proporciona ao leitor, e não mais ao autor ou ao editor, o poder de conduzir sua leitura como mais lhe agradar.

Enfim, lendo sobre a tela, o leitor da era digital lê um rolo que se desenrola, em geral, verticalmente, e que se encontra equipado, também, com os recursos que existiam no livro impresso, como paginação, índice, tabelas etc. Agora, contudo, há a possibilidade de entrar em contato com eles a qualquer momento. De acordo com Lebrave, “o hipertexto constitui um espaço de escrita no sentido mais completo do termo: ele produz tanto escritas quanto leituras” (2002, p. 05).

a. O Acervo Literário Josué Guimarães na rede

Por meio da produção de escritas e leituras, Josué Guimarães constituiu um acervo grandioso durante os anos em que se dedicou à criação de suas obras. Na busca de novos leitores e de novos pesquisadores interessados pela obra de Josué Guimarães, a coordenação do ALJOG teve a iniciativa de publicar aspectos relevantes sobre o autor, sua obra e materiais de pesquisa em um site (www.upf.br/aljog), tornando acessíveis sua vida, sua obra e seu acervo hipertextual.



Figura 36: Página inicial do site do ALJOG

O *site* expõe uma ficha criminal de Josué Guimarães, como se fosse culpado pelas atitudes transformadoras que tomou na vida política, social e literária. Essas

atitudes, voltadas ao social, resultaram no aprimoramento da cultura, da jornalística, da política e dos meios sociais. Com base nessa ideia, o *site* possui as seguintes subdivisões, assim denominadas: Vida, Obra, Comparsas e Simpatizantes, Materiais Secretos, Confissões, Enquete, Fortuna Crítica, Equipe e *Downloads*.

Uma das intenções é proporcionar ao leitor e ao pesquisador uma nova noção de acervo. Este deixa de ser concebido como um espaço intocável para abranger um público maior, a fim não apenas de cativar leitores para a obra de Josué Guimarães, como também de aproximar o pesquisador e o leitor do universo do autor.

Utilizando a página do ALJOG, constata-se que a crítica genética pode atribuir novos significados, sentidos, estratégias de estudo e aprimoramento da sua teoria. Por meio do hipertexto, através da internet, é possível pôr em evidência muitos aspectos antes não relacionados ou não disponíveis aos pesquisadores de forma pública. Essas novas textualidades, como, por exemplo, a existência da página de um acervo, podem atribuir novos sentidos a um texto ou a um autor, realimentando, assim, o conceito da crítica genética, ao proporcionar mais materiais e possibilidades originais de analisá-los, mas de forma alguma destruindo-os.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com textos de Josué Guimarães, além de ser uma honra para qualquer pesquisador, é um desafio repleto de aventuras a se empreender. A oportunidade de deparar-se com os fólios reconhecidos e autenticados pela vivência do autor, podendo manuseá-los, a fim de proceder a novas descobertas, ou, pelo menos, a descobertas complementares, fez desta pesquisa, paralelamente a quatro temas nela trabalhados, momentos de convivência com a memória de um importante homem, seja para a literatura brasileira e sul-rio-grandense, seja para a história política e jornalística do Estado.

Josué foi um cavaleiro de notável figura, como definiu Lauro Schirmer, um de seus amigos mais próximos:

E assim como D. Quixote arremeteu, “dando de esporas em seu cavalo Rocinante, sem atender as vozes que seu escudeiro Sancho lhe dava, advertindo que eram moinhos de vento e não gigantes”, Josué marcou quixotesicamente muitos lances de sua vida, no jornalismo e na política, mas sem se converter, jamais, num cavaleiro de triste figura. Quixotesco muitas vezes, sim, mas um cavaleiro de notável figura (2006, p. 03).

É importante, ainda, em tempo, que se enalteça a importância de Josué como formador de leitores. Num encontro com o escritor, acompanhado de sua esposa Nydia Guimarães, a professora da Universidade de Passo Fundo Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing compartilhou a sua ideia de organizar um evento de escritores gaúchos, que, de imediato, foi replicada por Josué com a seguinte pergunta: “E por que não fazer isso?”. Depois de algumas colocações e discussões sobre o assunto, foi planejada a 1ª Jornada de Literatura Sul-Rio-Grandense.

O escritor e a professora estariam, então, organizando um evento cultural, sem a compreensão, em 1981, das dimensões cada vez maiores que este assumiria a cada edição. Com o olhar sempre voltado à formação de novos leitores e à valorização da literatura, levaram adiante esse projeto que envolvia não só a temática de um evento único, mas também a temática de uma vida: o amor pela leitura.

Josué Guimarães, falecido de maneira precoce em 1986, não compartilhou fisicamente da amplitude desse projeto com Tania, mas esteve presente, contextualmente, em cada conquista do evento. Falar de Jornadas de Literatura sem falar de Tania e de Josué não é possível.

Reconhecida a relevância da figura do escritor, do político, do jornalista, do homem Josué Guimarães, empreendeu-se a pesquisa na intimidade dos prototextos por ele deixados. O dossiê observado pela via da expectativa do autor e seus objetivos iniciais com a trama conduzem a perceber que, por trás de uma ideia principal, há muita preparação, muita pesquisa, muito amor à história contada e muito respeito nas escolhas. Josué foi grande em suas escolhas. Teve a sensibilidade a seu favor na escrita difícil de uma história, sofrida por ele que escreveu, sentindo as dificuldades de quem reconhecia o prazer e a dor de escrever (GUIMARÃES, 2006, p. 13).

Analisar, assim, os prototextos de Josué significa encontrar minúcias. O dossiê da pesquisa, por consequência, apresentou vasto material do processo de criação. Na obra publicada, muitos detalhes confirmaram-se ou desapareceram. Perceber a escrita desse autor denota entregar-se ao texto e ao processo em que ele foi desenvolvido, na busca de um saber a mais, de detalhes e seus significados. Na escrita de Josué Guimarães, as marcas deixadas revelam momentos de angústia, ansiedade e, até mesmo, alívio pela escolha acertada. Evidenciam-se, igualmente, a evolução da vida dos personagens, os seus encontros e desencontros, marcados pelas tintas de caneta, analisados e reavaliados em outros momentos.

A crítica genética permite ao pesquisador olhar a obra pública como consequência de um longo e dinâmico processo de criação, em que o próprio autor é o personagem principal. Ele faz acontecer e faz o leitor intuir que tudo foi muito bem arquitetado. A crítica genética pensa os movimentos do autor como uma soma. Nessa perspectiva, há o movimento crítico, na ânsia de obter um resultado efetivo, que nunca é inteiramente encontrado, e o movimento do autor, que apresenta o resultado de um projeto, a obra em questão. Isso, contudo, também não é conclusivo, pois toda obra tem uma margem de abertura que não a define, o que implica o trabalho do pesquisador.

Olhar o texto literário escrito à mão e à máquina sob o prisma da semiótica leva a que se perceba a importância da visão heterogênea nas leituras e nos olhares. O manuscrito é a mais intrigante imagem a se observar e levar em consideração, tanto como material de produção, quanto como peça única e singular de cada movimento literário produzido por Josué. Cada uma das páginas dos fôlios, além de revelar muito da escrita e da trama em si, mostrou, também, a arte como um

todo, rica em detalhes e trabalhada com cores, sentimentos e motivos/temas a serem percebidos como manifestações de momentos de inspiração e genialidade do escritor.

O modo como a escrita foi arquitetada nessas páginas, suas descontinuidades ou as marcas deixadas durante o processo permitem ao leitor perceber, exatamente, o momento em que as mais determinantes escolhas foram realizadas e, finalmente, registradas pelo autor no decorrer do texto. Essas marcas, substituições, os acréscimos, enfim, toda e qualquer rasura pode ser analisada por diferentes olhares e com diferentes interpretações, mas a única certeza que oferecem é a de complexidade de um processo cognitivo de escolhas e divergências de posições e/ou sentidos do autor consigo mesmo. As descontinuidades da escrita de Josué Guimarães, percebidas em seus fólios, descortinam seu estilo como escritor e demonstram sua postura crítica em relação ao seu trabalho, que contribui para difundir seu posicionamento perante a sociedade.

Em meio a essas descontinuidades, está o hipertexto. Este, por sua vez, retrata a conectividade de ideias, pensamentos e inspirações presentes no texto, através de movimentos literários estilísticos que apontam para uma escrita vanguardista. É um texto múltiplo, de sentidos simbólicos e semânticos, levando em consideração o leitor como um elemento conjunto do processo, permitindo que este, além de escolher o percurso que deseja para fazer sua leitura, tenha a liberdade de opções na busca por um melhor entendimento do que lê.

Pesquisar com base em manuscritos é, de certa forma, procurar uma voz enunciativa através de marcas que dialogam entre si, tentando fazer que revivam a linguagem e o momento da criação que o autor viveu no seu ato de escrever. Portanto, entende-se que somente o manuscrito é capaz de nos levar o mais próximo possível do que se pode chamar de realidade refugiada.

A essência dessa realidade refugiada do autor estaria no próprio ato que a faz existir no mundo: o ato de escrever. E escrever, sendo invenção e busca, se contrapõe a qualquer ideia de estabilidade, de determinação fundamental ou de tradição. Por isso, é preciso compreender que as descontinuidades presentes na complexidade da escrita literária são inevitáveis. Nada na escrita é estático. Ela utiliza mais que palavras; aciona outros códigos. É a escrita que instiga no leitor a capacidade de interpretação, de reflexão e propicia a leitura elaborada.

E, para finalizar, complementa-se que a escrita e a leitura têm uma relação dialógica entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Para que esse encontro se efetive, não é necessário possuir somente competência técnica – indispensável, mas insuficiente. Torna-se, ainda, necessária a capacidade de saber integrar esses dois universos. Ousa-se, até, afirmar que tal diálogo seja a essência de todo o processo de criação.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1922.

BÍBLIA SAGRADA. Nova tradução da linguagem de hoje. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1997.

FENOGLIO, Irene. Escrever é sempre incerto. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo: Annablume, n. 11, p. 211-221, jun. 2003.

GONZAGA, Sergius. A vitória do realismo. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO (IEL). *Josué Guimarães: escrever é um ato de amor*. Porto Alegre: IEL, 2006. (Série "Autores Gaúchos").

GRÉSILLON, Almuth. Devagar: obras. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 147-174.

GUERRA, Lidiane. *Videiras de fogo: Luiz Antonio de Assis Brasil, Leitor de Josué Guimarães*. 2010. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2010.

GUIMARÃES, Josué. *A ferro e fogo: tempo de solidão*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *A ferro e fogo: tempo de guerra*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2009.

HISTÓRIA Brasileira. Disponível em: <<http://www.historiabrasileira.com/brasil-imperio/revolta-dos-muckers>>. Acesso em: 20 set. 2011.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO (IEL). *Josué Guimarães: escrever é um ato de amor*. Porto Alegre: IEL, 2006. (Série "Autores Gaúchos").

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Ed. 70, 1996.

KOCH, Ingedore G. V.; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica Genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 97-146.

_____. Hipertexts-memories-writing. In: DEPPAN, Jed Daniel; GRODEN, Michael. *Genetic criticism*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2004. p. 217-235.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

LOPEZ, Telê Ancona. A Biblioteca e Mario de Andrade: Seara e Celeiro da Criação. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 45-72.

PAIVA, Vera Lucia Menezes de Oliveira; NASCIMENTO, Milton do. Hipertexto e complexidade. *Linguagem em (Dis)curso*, Palhoça, v. 9, n. 3, p. 519-547, set./dez. 2009.

PANICHI, Edina Regina Pugas. O processo de construção textual como reelaboração da realidade. *Manuscrita: Revista de crítica genética*, São Paulo: Annablume, n. 12, p. 41-52, jun. 2004.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

QUADROS, Tiane R. de. Videiras de cristal - o romance dos Muckers: contrastes entre ficção e história. *Literatura e Autoritarismo: Cinema, Música e História*, n. 7, 2006.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Josué Guimarães, o autor e sua ficção*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS; EDIPUCRS, 1997.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria do Estado da Cultura. *Josué Guimarães*. Porto Alegre: IEL; AG/ULBRA, 1996. (Série "Autores Gaúchos").

ROCHE, Jean. *A colonização alemã e o Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1969.

RÖSING, Tania M. K.; RETTENMAIER, Miguel. *30 anos de Jornadas Literárias: estudos*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. Linguagens em diálogo. *Manuscrita: Revista de crítica genética*, São Paulo, Annablume, n. 10, p. 109-139, jun. 2001.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 177-217.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Estética de Platão a Peirce*. 2 ed. São Paulo: Experimento, 2000.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____.; NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHIRMER, Lauro. Um Quixote que se chamou D. Xicote. *Zero Hora*, Porto Alegre, Cultura, p. 3, 18 mar. 2006.

SILVA, Marcia Ivana Lima e. Crítica genética na era digital: o processo continua. *Desenredo: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo*, v. 4, n. 2, p. 146-159, 2008.

WEBER, Roswithia. *As comemorações da imigração alemã no Rio Grande do Sul: o 25 de julho em São Leopoldo, 1924-1949*. Novo Hamburgo: Ed. Centro Universitário Feevale, 2004.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 2002.

ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Por uma poética da incerteza. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo: Annablume, n. 11, p. 125-131, jun. 2003.