

## TEXTOS, ETAPAS, VARIANTES: O ITINERÁRIO DA ESCRITURA

*Telê Porto Ancona Lopez\**

*"E eu, insisto em que toda e qualquer crítica deve ser isso, ser principalmente isso: um ato de amor."*

Mário de Andrade

### RESUMO

*Considerações sobre o trabalho com manuscritos e edições, colocando pressupostos da crítica textual e da crítica genética.*

*Unitermos: Manuscritos – Paratextos e prototextos – Versões e variantes.*

Todo autor planeja, esboça, rascunha, emenda, escolhe, reformula em maior ou menor grau, visando sempre ao aprimoramento da construção literária. Mesmo os surrealistas, cultores da escrita automática, sobre ela se debruçam em busca de melhores soluções. Balzac que, premido pelas dificuldades econômicas, concluía rapidamente seus romances para entregá-los ao editor, engolfa-se em numerosas provas tipográficas, compensando aí a pobreza de rasuras nos originais. Os biógrafos de Proust focalizam muito bem a angústia, o empenho, as idas e vindas do romancista no afã de obter um texto que considerasse satisfatório.

Alguns autores guardam rascunhos, notas e versões; pedem às editoras a devolução dos originais dos livros publicados. Ciosos, protegem a história de seus textos que é a sua própria história. Outros, por razões diversas, querem apagá-la ou deixam que se perca. Algumas editoras conservam originais e provas; outras não. O ideal seria que os fundos literários encontrassem

(\*) Telê Porto Ancona Lopez trabalha na Universidade de São Paulo, onde é pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros e professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

abrigo em instituições especializadas no preparo de descrições críticas e analíticas, de edições genéticas, catálogos e textos críticos.

É também vezo do autor interferir no texto publicado, rasurando exemplares ao longo das edições de vida. É assim, no mais das vezes, que institui variantes.

## MÁRIO DE ANDRADE: UM AUTOR PARA OS EXEMPLOS

Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945), poeta, ficcionista, crítico literário e das artes plásticas, musicólogo, pesquisador da literatura oral e do folclore, um polígrafo enfim, polarizará esta abordagem das diferentes fases da produção do texto. Estudando, há algum tempo, esse escritor a quem se deve, em grande parte, a modernização das letras e da cultura brasileira, posso melhor ilustrar situações.

Apesar do curioso hábito que mantinha, o de destruir notas e folhas relativas a versões das obras que via publicadas, Mário deixou, em seu arquivo, um respeitável conjunto de manuscritos. Esse conjunto compõe-se de "exemplares-de-trabalho", ou exemplares, geralmente da primeira edição, rasurados no refundir do texto para uma nova tiragem, de obras e projetos inacabados, de textos prontos, ou quase, para o prelo.

A morte repentina, em 1945, aos 52 anos, fez com que sobrevivessem todos os manuscritos vinculados à derradeira obra poética, *Lira Paulistana* e aos *Contos Novos*, postos pela crítica entre os melhores do gênero no Brasil. Tal como se encontravam, permaneceram os textos que vêm recebendo edição póstuma; as notas, os projetos em estado de pesquisa. Além disso, restaram, excepcionalmente, algumas folhas da rapsódia de 1928, hoje mundialmente conhecida, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, acompanhadas de anotações preparatórias e de dois prefácios nunca divulgados pelo autor.

O acervo de Mário de Andrade, constituído por seu arquivo, biblioteca e uma coleção de artes plásticas, está, desde 1968, no patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A biblioteca é importante pelas leituras que apontam matrizes da criação literária e, fundamentalmente, pela marginália. Em muitos casos, as notas de margem comportam-se como sementes dos manuscritos, alicerçando textos na ficção, na poesia e no ensaio mariodeandradianos.

## NOTAS, ESQUEMAS, ESBOÇOS. O PARATEXTO

Indeléveis são os móveis da criação artística, cravados na psiquê, no mais íntimo do indivíduo. Responsabilizam-se pelo trabalho do autor com o texto, na grande sublimação que é a obra literária. Nesse trabalho, ou seja, nas intrincadas malhas da escritura, interessa conhecer a função do que antecede a redação integral do texto, ou dá base a modificações posteriores à publicação.

Pondo em cena Mário de Andrade. Em 1926 ele junta elementos e esboça o *Macunaíma* que chegará às livrarias em julho de 1928. Rapsódia transcendendo o experimentalismo modernista ao criar um herói/anti-herói, o qual, além de brasileiro, representa o homem do Terceiro Mundo e, de certo modo, o homem contemporâneo subjugado pela reificação da vida, *Macunaíma* nasce no decorrer de uma leitura penosa, em alemão. Dando continui-

dade a seus estudos de etnografia, folclore e mitologia, norteados pela preocupação nacionalista, o escritor encontra *Vom Roroima zum Orinoco (De Roroima ao Orenoco)*, obra capital de Theodor Koch-Grünberg, cujo segundo volume, *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuná Indianern (Mitos e lendas dos índios taulipangs e arekunás)* lhe apresenta o deus contraditório Macunafma, sempre às voltas com um antagonista, o gigante Piaimã. Lê devagar, dicionário ao lado, tropeçando em palavras cuja tradução rabisca nas páginas.

O leitor transmuta-se em autor. Este, em maio de 1928, confia ao crítico Alceu Amoroso Lima os sentimentos que presidiram a criação e reconhece a dívida para com o etnólogo: “Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que Macunafma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por ele concordar um bocadinho com a nossa época, não sei...”<sup>4</sup>.

Então, no volume que recolhe mitos, lendas e contos indígenas, ficam as notas marginais a lápis preto, projetando seqüências, cenas; captando personagens, elementos do espaço, etc. Um bom exemplo dessa recriação está no capítulo VI da rapsódia, “A francesa e o gigante”, decalcado na narrativa “Makunafma in der Schlinge des Piaimã” (“Makunafma na armadilha de Piaimã”). O herói indígena, imobilizando, vê o gigante devorar seu carcaz. Confundindo o objeto com um possível filho do prisioneiro, Piaimã pergunta cobiçoso: “A sua mãe é mais apetitosa que você?”. A nota de Mário garante a ambigüidade do desejo no episódio que ainda não foi escrito, no qual, o protagonista, travestido, comicamente se assusta: “Macunafma pensou: Mas será mesmo que Piaimã imagina que sou mulher? Cai fora, senvergonha!”. Declina a intenção, o subentendido. Somente o texto pronto poderá dimensionar a apropriação.

As notas de margem em Koch-Grünberg servem também para determinações como em “Akalapizeima und die Sonne” (“Akalapizeima e a Sol”): “Aproveitar bem esta lenda pra demonstrar a falta de caráter e cinismo de Macunafma”. A recomendação é acatada, moldando o capítulo VIII, “Vei, a Sol”.

Em 1936, e mesmo antes, ao longo de suas leituras, Mário de Andrade vai recolhendo novos elementos, pois tem vontade de incrementar a caracterização do espaço, ponto de peso no projeto literário de *Macunafma*. As notas e fichas contribuindo para a profusão de dados, reconhecendo, no superar do regionalismo, a pluralidade brasileira, explicam acréscimos que aperfeiçoam o ritmo nas enumerações sem vírgula. Esses acréscimos, realizados no “exemplar-de-trabalho” incorporam-se ao texto a partir da segunda edição.

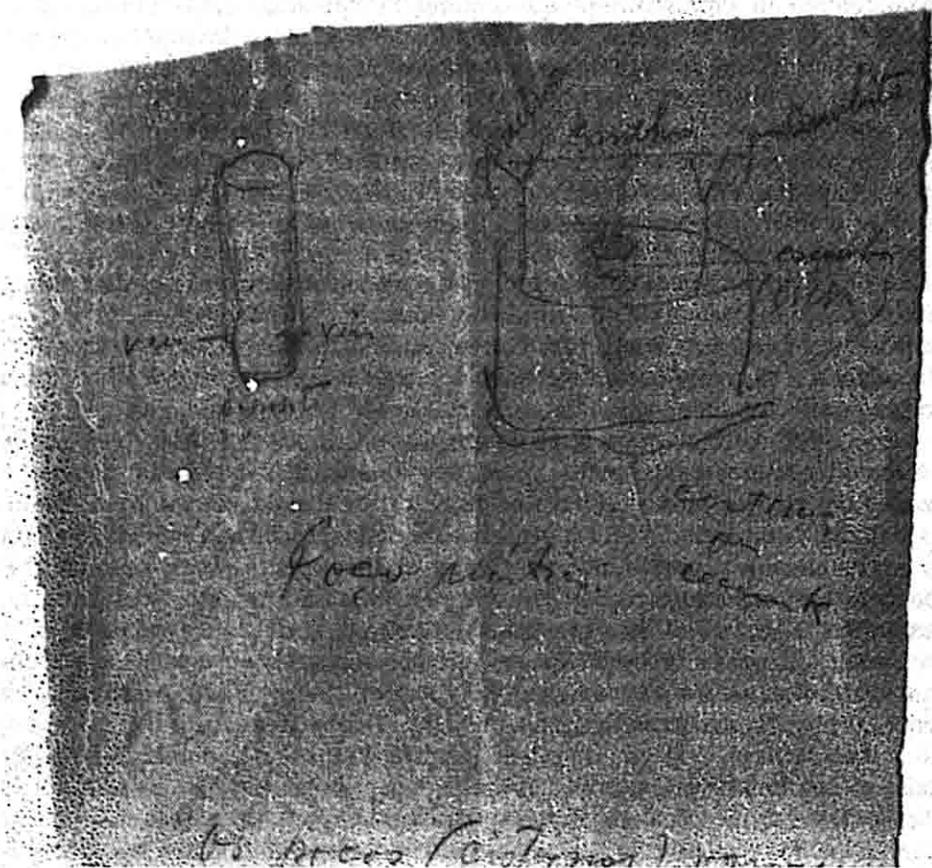
Notas, esquemas, esboços que antecedem redações ou versões são reconhecidos pelo caráter fragmentário e indicativo, autorizando, pois, a crítica genética a cunhar a classificação “paratexto”. Fisicamente, mostram-se como folhas avulsas, pedaços de papel – até rasgados – o caderno de bolso de quase todos. Lembretes, esboços, sínteses, desgarrados ou não do manuscrito principal, comprimidos nas entrelinhas, na margem de textos impressos; usando trechos de cartas, programas, volantes, o verso de outro trabalho, re-

(\*) FERNANDES, Lygia, org. – *71 cartas de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, São José, s/d., p. 29.

cortes, páginas arrancadas de livros e tantos outros tipos de caracterização exigem, de quem os analisa, grande paciência e acuidade.

O paratexto possui, em sua natureza, componentes extremamente dinâmicos. Ao mesmo tempo que supõe a mesa onde o autor arquiteta mais detidamente o texto através de fichamentos, esquemas acompanhados de explicações, apazigua a premência, acolhe o "insight", a eclosão de uma idéia; retém o instante, desconfia da memória.

Zola torna-se o pesquisador, quase um jornalista, recolhendo informações sobre a prostituição para garantir a coerência na representação dela em seu romance. Flaubert junta explicações sobre ervas e narcóticos. Guimarães Rosa, viajando, desenha bois, cavalos ou ranchos nos caderninhos de bolso e ali registra, de imediato, expressões e ditos do sertão de Minas Gerais.



Mário de Andrade, viajando pela Amazônia em 1927, depara-se com muitos elementos que julga úteis ao *Macunaíma* não concluído. Guarda-os no diário, à espera do regresso ao texto para nova versão. Trabalhando, improvisa fichas – um mar de fichas! – em folhas destacadas de pequenos blocos para rascunho. Ao escrever “O poço”, conto, teme o disparate do leigo. Pergunta aqui e ali. As informações chegam em cartas, em um croquis detalhado. Meticuloso, não despreza, todavia, o inesperado, o fortuito da criação literária. As cadernetinhas de folhas quadriculadas, sempre na algibeira, são o radar do verso, do poema, das idéias para uma personagem, uma narrativa.

Como se observa, o paratexto anuncia o texto além da intenção abstrata de escrever e concretiza certas mudanças na obra publicada. Equivale ao primeiro marco na gênese da escritura e pode continuar ao longo das diferentes fases do manuscrito, como fiel fornecedor de subsídios.

## TEXTO/TEXTOS. O MANUSCRITO LITERÁRIO

Munido de suas notas – ou mesmo sem elas, em alguns casos – o autor põe-se a escrever. No passado, molhava a pena de ave, depois de metal, na tinta. Modernamente escolhe o instrumento de sua preferência – lápis, caneta-tinteiro, esferográfica, datilografia. Nestes últimos anos, começa a aderir ao micro-computador, à fita gravada.

Cada qual a seu modo, desde o instante em que o projeto literário se delinea, os autores ligam-se visceralmente ao texto, como em uma gestação, quando são muito sutis os limites entre o “eu” e o “outro”.

Manuscrito, hoje, no sentido amplo, é toda e qualquer configuração física que visa ao produto texto. Provindo do lápis ou da caneta, é o autógrafo em que a letra avaliza a autenticidade, mas, pode ser o ditado ou a cópia, passíveis de receber uma leitura desatenta do autor. Batido à máquina é o datiloscrito; saindo do computador, é a folha digitada que se cristaliza no disquete. É manuscrito ainda quando age sobre o texto impresso de uma edição, renovando-o para outra. Todos – com menos freqüência as tiras do computador – testemunham, nas rasuras, as etapas do redigir. Essas etapas pertencem aos textos prévios ou prototextos, conforme denominação da crítica genética, tendo por objeto o manuscrito literário.

Antes dos originais prontos para a impressão, os autores desenvolvem, em geral, outras redações que representam outras versões. A partir do primeiro fluxo da escrita, isto é, da redação que não se detém a burilar, as versões apresentam, como já sabemos, etapas conhecidas pelas rasuras. A crítica genética e os estudiosos do manuscrito procuram reconstruir uma história. Para isso, analisam o talhe da letra, a cor da tinta, o grafite mais claro ou mais escuro, a fita mais ou menos gasta da máquina de escrever, o papel. Concomitantemente investigam as relações do autor com a obra, a evolução de suas idéias estéticas, a época na sociedade, na literatura. Nessa parcela, são sobremodo auxiliados pela correspondência daqueles que estudam, pela de outros, pelo testemunho de contemporâneos, pelos documentos pessoais e de época.

A crítica genética e a crítica textual referendam, portanto, a existência de etapas ou lições em uma única versão, detectando ali, na mesma folha, não apenas um texto, mas, vários. Explicando melhor: no decorrer do fluxo da escrita, ou a ela regressando para aperfeiçoar, nas diferentes versões – al-

gumas até chamadas apressadamente “definitivas” – na versão final, nas provas tipográficas, o autor é compelido a rasurar, na medida em que se torna seu próprio crítico. Alfred Jarry, na crítica genética, compreende o manuscrito como o ponto de encontro do autor com ele mesmo. Encontro que, observado, desnuda tensões, o árduo artesanato, compulsão na trilha do ardil de Penélope, submetendo o término à espera do melhor, conscientemente. Inconscientemente, por esta e mil outras causas.

Deste modo, o poeta, o ficcionista atacam, na folha escrita, um primeiro texto, certas vezes até em estado embrionário, como se observa nas palavras e expressões inteiras ou abandonadas em sílabas, pela metade, na exclusão feita por rabiscos ou pelo *x* da máquina de escrever, mas ainda legíveis em quase todos os casos. Ao fazerem isso, prendem às mesmas folhas, dois textos: aquele esboçado como uma possibilidade, a etapa subjacente, e o que seguiu adiante. Este, implicitamente o segundo, pelo lado dele, multiplica-se em outros tantos quantos a elaboração progressiva, comandada por impulsos ou desejos de ordem psicológica e pela consciência estrutural e estilística, exigir, nessa versão. Em outras, a etapa subjacente espelha, na maioria das vezes, a derradeira versão em que se apóia.

As rasuras propõem, assim, substituições, supressões, acréscimos, deslocamentos, alterações da pontuação ou da divisão estrófica, correções a incongruências semânticas, a defeitos de estilo e a erros gramaticais. Subvertem a ordem da página, minam as intenções de definitivo do “passar a limpo” que, de repente, perde a graça ante o assomar de novas soluções na mente do autor. Sobrepõem possibilidades, polifonicamente, na margem, entre as linhas quando da escolha não consumada, relatando no inacabado da frase a luta pela precisão semântica, pela palavra exata. As rasuras expandem acréscimos no alto da folha, no rodapé; diversificam a letra apertam-nas entrelinhas; usam o verso, colam papéis, escrevem verticalmente, na diagonal, de cabeça para baixo. Puxam fios tecendo ligações; anulam, rabiscam, com fúria, até. Graciliano Ramos, romancista brasileiro, não contente em riscar trechos ou segmentos nas supressões, queimava-os com a brasa do cigarro. O espaço da escritura, no corpo a corpo do autor com o texto – ou consigo mesmo – torna-se um espaço plástico. Belo e tumultuado, difícil de acompanhar no caso de Flaubert, Valery e outros, o manuscrito ou proto-texto é a memória do texto impresso, dando à análise genética e à crítica textual a oportunidade de resgatar percalços, certezas e hesitações.

Escolho, para exemplificar, contando com o fac-simile fotográfico, o manuscrito referente à folha inicial do capítulo I da segunda versão de *Macunaíma*, elaborada entre 23 de dezembro de 1926 e 16 de janeiro de 1927. Autógrafo a lápis, perfazendo duas páginas de caderno pautado (23 x 16 cm), decompõe-se em seis etapas. Mário de Andrade, de início, capricha na letra. Compreende-se que gostaria de passar a limpo o texto anterior, fruto, pelo que contam os prefácios abandonados, de trabalho vertiginoso durante as férias, em “dias ininterruptos de rede, cigarros e cigarras”, entre 16 e 23 de dezembro de 1926. Quer passar a limpo e é avassalado pela reformulação!

Desta maneira, durante a primeira etapa, no princípio da segunda página, as rasuras feitas no primeiro correr do lápis, decodificam a etapa subjacente. Assim, o herói “assistia com aplicação [as (cortado)] a murua, a poracê, o torê, a cuicogue, todas essas danças religiosas da tribo”. O artigo no plural –





“as” – destinava-se a “danças”, objeto direto dentro da sintaxe vigente na língua portuguesa falada no Brasil, absorvida por Mário em seu projeto nacionalista. No grafar da frase, passa, de repente, a valer a enumeração finalizada por um segmento explicativo, conforme a matriz indígena no livro de Koch-Grünberg. O deslocamento operado adianta esse tipo de enumeração, uma constante estilística em todo o *Macunaíma*. Não só aperfeiçoa o ritmo, como situa o sentido ficcional de termos e denominações desconhecidos do leitor.

As outras cinco etapas – não é fácil distingui-las na reprodução fotográfica que dissolve as diferenças no lápis e na letra – mostram-se, nos acréscimos e substituições sobrepostos, em certos momentos pelejando duas, três vezes, até achar a melhor forma, a palavra adequada. Desenham-se nas alterações na pontuação, nas supressões limpando o repetir e a redundância, nas correções a erros e lapsos.

Logo no início do manuscrito, pode-se acusar a segunda etapa no acréscimo “preto retinto”, experimentado como “negro”, através da primeira sílaba riscada. A frase busca a precisão, caracterizando o “filho do medo da noite”. Um terceiro momento consolida-se na hesitação que usa a entrelinha, perplexa ante a escolha semântica desejada para o aposto: “No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma herói da nossa raça.” O quarto vigora, sobretudo, nos acréscimos nas entrelinhas e margens; o último nos arremates.

No emaranhado dessas duas páginas, manuscrito complexo, belo na abundância de rasuras, tem-se, portanto, não um texto, mas seis. A dialética da construção permite a leitura isolada de cada etapa.

Ao que se verifica diretamente, o trajeto de *Macunaíma*, nas trilhas do manuscrito pré-edição, continua com mais um autógrafo a lápis, a “versão definitiva” de 1927, correspondente também ao início do capítulo I, onde poucas rasuras iluminam apenas três etapas. Depois disso, pelo que informam cartas de Mário, teriam existido pelo menos mais três versões datilografadas por ele. Nenhuma se salvou, restringindo o prototexto ao testemunho do primeiro artefazer nas citadas folhas remanescentes.

## VARIANTES OU A PENA DE SÍSIFO

Chega finalmente o dia em que o autor vê a obra na livraria. Criatura sua, cumprindo um destino para ela traçado, divide-o agora, entretanto. Autor, agasalha-se na nostalgia do artefazer, mesmo tendo a oportunidade de reeditá-la. Aceita a partida do texto, liberado. Ou... não se conforma com essa espécie de morte que lhe solapa o poder, ignorando um enlace visceral. O texto arrebatado, dentro do sentir, faz parte de seu próprio ser, de sua substância. Escritor, ganha, através do livro, novo estatuto literário, social.

Os autores que não aceitam esse desligamento completo do texto imiscuem-se nas novas edições, vão ressuscitá-lo no trabalho sobre o exemplar de uma tiragem ou sobre provas, como já se sabe. Elaboram, pois, novos manuscritos e as rasuras observadas ou supostas instituem variantes, diferenciando nas lições os textos das edições de vida. Pagam, como Sísifo, o preço do desafio à morte: sua tarefa nunca termina. Raul Bopp, por exemplo, no poema *Cobra Norato*, desde a primeira publicação em 1928, até a última

pela qual se responsabilizou, em 1973, trouxe nove outros textos em nove edições. Os postulados do modernismo brasileiro da década de vinte amadureceram com o poeta.

As variantes são classificadas da mesma forma que as rasuras: acréscimos, substituições, deslocamentos, alterações da pontuação, correções. No texto impresso exigem redobrada atenção de quem as analisa para uma edição crítica. A incompreensão de determinadas formas ou o desleixo por parte da composição e da revisão, bem como a leitura desatenta do autor durante as provas impõem infidelidades. Cabe ao texto crítico buscar o correto através da comparação com o manuscrito, quando escolhe a melhor lição e registra as demais no aparato, procurando ali explicar os desvios introduzidos.

Em Mário de Andrade, no *Macunaima*, tem-se um interessante exemplo do percurso do texto através das edições de vida. O desejo de aprimorar, norteado por uma alta consciência estilística e estrutural, a censura, assim como a acusação dos deslizos editoriais marcam, nas rasuras no exemplar de trabalho uma vontade datada. Rasurando à tinta preta, com esmero na letra, um exemplar da primeira edição, institui, ali, em 1936, um novo manuscrito que valerá como originais para a segunda edição, publicada no ano seguinte.

Nesse "exemplar-de-trabalho" – denominação criando um substantivo composto – Mário não só recebe os subsídios presentes nas notas de pesquisa, como trabalha um pouco mais o ritmo das frases, principalmente nas enumerações, através de acréscimos, de alterações na pontuação, e mesmo de certas supressões. Preocupado com a coerência, querendo enfatizar ou exibir a palavra justa, consome substituições.

Debruçado sobre a própria literatura de circunstância, voltada para o presente na absorção de situações bem datadas, o ficcionista, substituindo, faz com que o texto vença o passar dos anos. Deste modo, quando Jiguê liga "pra Sant'Ana encomendando lagostas e francesas", em 1928, está se referindo ao bordel de luxo nesse bairro. Em 1936, a alusão torna-se anacrônica, pois o estabelecimento já não existe. A substituição situa melhor o leitor: "ligou pros cabarés encomendando lagostas e francesas".

No fac-simile da segunda página do primeiro capítulo, acumulando no exemplar de trabalho a primeira edição e a reformulação para a segunda, pode-se visualizar, entre as rasuras, um valioso acréscimo. Ele contribui com mais uma denominação de dança indígena, não para alardear informação, mas para, através dela, agir sobre a sonoridade da frase. Cria uma onomatopéia quando, na enumeração sem pausas, a prosa poética da rapsódia ligada à rima chega à assonância, na duplicação das sílabas "baCORORÓ", "CUCUICOGUE. Logra assim, sugerir melhor a música do silvícola. Eis as duas formas:

1. "freqüentava com aplicação a murúia a poracê o torê a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribu." – no texto da primeira edição;
2. "freqüentava com aplicação a murúia a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribu." – no exemplar de trabalho e no texto das demais edições.

A auto-censura de cunho moral causa a supressão de uma passagem de acentuado erotismo nas relações de Macunaima com sua bem amada Ci, no capítulo II. Logo depois da publicação da obra, escrevendo ao amigo Manuel Bandeira, Mário confessa-se arrependido e promete cortar essa parcela, no

No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murúa a poracé o lorêsa cucucogue, todas essas danças religiosas da tribu.

Quando era pra dormir trepava no macurú pequenininho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia falando palavras-feias imoralidades estrambolicas e dava patadas no ar.

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto era sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam, muito simpatizadas falando que "espinho que pinica, de pequeno já traz ponta" e numa pagelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que Macunaíma era muito inteligente.

Nem bem teve seis anos deram agua num chovalho pra ele e Macunaíma principiou falando como todos. E pediu pra mãe que largasse da mandioca ralando na cevadeira e levasse ele passear no mato. A mãe não quis porque não podia largar da mandioca não. Macunaíma choramingou dia inteiro. De noite continuou chorando. No outro dia esperou com o olho esquerdo dormindo que a mãe principiasse o trabalho. Então pediu pra ela que largasse de tecer o paneiro de guarumá-mesboca e levasse ele no mato passear. A mãe não quis por-

que ni  
nora,  
A com  
Sofarã  
da vez  
mão n  
nas co  
A agu  
folhas  
biguas  
A moç  
cipiou  
e pedi  
morre  
que d  
da ser  
um pi  
Q  
muito  
Era q  
Nam l  
cava  
balha  
cava  
sem f  
cando  
confi  
de ar  
mão

caso de uma segunda edição. Em 1931, auxiliando a tradutora norte-americana, pede-lhe que descarte essa seqüência. Chegada a oportunidade de refundir, anula o trecho com um grande X e traços verticais. Procede da mesma forma para expulsar o episódio das três normalistas que dava nome ao capítulo XI em 1928. Ali, *Macunatma* tenta seduzir três moças de família, estudantes da Escola Normal, atraindo para o escritor a indignação de uma parte do público. Ao cortar esse episódio, o autor sacrifica um capítulo. A partir desse instante, *Macunatma*, ao invés de dezoito, terá dezessete capítulos.

A segunda edição da obra, em 1937, além de incorporar às rasuras, é marcada por alterações da pontuação não presentes no “exemplar-de-trabalho”. Como se sabe que Mário reviu as provas, é possível que tenham vindo de sua pena, sobretudo porque não destroem as principais propostas nessa área. No entanto, a segunda edição corta repetições, ponto importante do ritmo da frase e da função mnemônica a elas atribuída pelo autor, no prefácio. Ele, todavia, ao tomar um exemplar de 1937, com vistas em uma terceira publicação, limita as rasuras à correção de cinco erros tipográficos e a uma supressão. Desatento, deixa escapar outras “gralhas” na mesma página em que acabou de pilhar uma.

Esse não é, contudo, o exemplar que dá base à terceira edição, em 1944, onde a segunda se vê repetida sem que a supressão apareça. Preocupada com a atualização ortográfica a nova tiragem ignora certos pontos do projeto lingüístico da rapsódia abrangendo a fala brasileira, crivada de vulgarismos vocabulares.

Porém, se Mário de Andrade, por circunstâncias particulares de sua vida, não pôde trabalhar sobre o texto de 1937, sobre este último pretendia se inclinar, tanto que separa um volume, em cuja capa anota: “Exemplar corrigido para servir a futuras reedições. M.”. E a vida não lhe concedeu sequer o tempo de correr a espátula pelas folhas unidas...

Como a terceira edição dá base às outras posteriores à morte do autor, erros e incompreensões, cortes indevidos perduram até 1978, quando no cinqüentenário de *Macunatma*, uma primeira edição crítica mostra, na recuperação das lições, um projeto literário. Tímida, não aprofundou a crítica aos textos de 1937 e 1944 e não deu o devido peso ao manuscrito de 1936 e ao que pretende rever a segunda edição. Em 1988, compreendendo a multiplicidade do texto e o alcance do manuscrito, a nova edição crítica pôde correr o risco de uma interpretação que não privilegia os textos impressos. Assim, demonstra que em *Macunatma* estão seis textos integrais, completados por diversos excertos e pelos prototextos.

## **POR QUÊ O ESTUDO DO ITINERÁRIO DA ESCRITURA?**

Os estudos que têm por objeto o manuscrito e o texto publicado, desejando compreender e recapturar um itinerário, embora exijam um conhecimento especializado, não interessam apenas aos críticos genéticos, aos filólogos e aos críticos literários. O leigo, o leitor que busca a literatura como entretenimento, o estudante de letras, o professor acompanham o esforço do autor, as ciladas no processo de redação, as traições na publicação, o sentido

das etapas e das variantes, vê-se diante de um ser humano que trabalha arduamente. Distancia-se portanto da idealização que imagina a criação literária como um fenômeno que se traduz em uma rápida execução.

*Recebido em 03 de agosto de 1989*

ABSTRACT

*An article about the work with manuscripts and editions, considering the purposes of textual and genethic criticism.*

*Key-words: manuscripts – notes before texts and previous texts – versions and variants.*