

PROCEDIMENTOS ESCRITURAIS DE GUIMARÃES ROSA

Sônia Maria van Dijk Lima (UFPA)

“as palavras têm canto e plumagem”.

JGR

Guimarães Rosa estreou em livro com *Sagarana* (Rio de Janeiro: Universal), em abril de 1946, desencadeando o debate crítico em torno de sua obra (Lima, 1999: p 37-39). Era, ao mesmo tempo, o nascimento de um editor: Caio Pinheiro, redator da *Tribuna da imprensa*, a quem os amigos haviam dito diante da notícia de seu projeto inaugural: “Um livro de contos? Mas você está louco. Vai acabar com a editora no primeiro livro.”¹ Com direito a elogios e a comentários desfavoráveis, a 1ª edição foi esgotada em poucos dias; em julho do mesmo ano, a mesma Editora lançou a 2ª edição. Se o projeto editorial de Caio Pinheiro não teve longa duração, não foi, evidentemente, por causa de *Sagarana*, que só estava começando sua travessia.

Em maio de 1946, no calor da polêmica despertada por *Sagarana*, em entrevista concedida a Ascendino Leite, Guimarães Rosa apresentou uma formulação da orientação de seu fazer literário. Partindo da “*saudade da terra: cinquenta por cento*”, e retomando as lembranças da infância, “*ir a ‘outra’ infância*”, o autor confessou ao jornalista sua busca de personagens “*menos uniformizados, mais sem ‘pose’, mais inconventionais que a gente do asfalto*”. A valorização da natureza em suas narrativas resulta do fato de que “*não é cenário, mas sim personagem*”. Naquela entrevista, já assumia preferência pelo ambiente rural, explicando: “*na roça, o diabo ainda existe*”. Quanto a aspectos temáticos, disse estar interessado na investigação do “*problema do destino, sorte e azar, vida e morte*”. Teorizando acerca das possibilidades de representação do homem, Guimarães Rosa considerou as seguintes alternativas: o “*homem a ‘N’ dimensões*” (“...*nem o romance ainda não chega*”); o homem “*a uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico*” (“...*o conto basta*”). Quanto à experimentação lingüística, afirmou a necessidade de demanda de uma língua poética: “*simples, formosa, exata em força e sutileza*”. (Lima, 1997)

A leitura da obra completa de Guimarães Rosa revela que de *Sagarana* a *Estas estórias* o autor manteve seu projeto poético. Vale ressaltar que a fortuna crítica rosiana tem verificado abundantemente as características fundamentais de sua produção literária. Mas como procedia o criador de Riobaldo para executar seu exercício programático?

1. A TRAVESSIA DA ESCRITURA

A escritura de *Sagarana* estende-se por um longo período que vai até a 5ª publicação (1958), quando o autor não mais modificou nenhum dos textos do livro. O dossiê genético de *Sagarana* (Lima, 1998) está constituído pelos seguintes documentos: dois volumes encadernados, um em couro vermelho e outro em preto, ambos com o título *Sezão* (1937); seis pastas com folhas soltas, contendo os originais datilografados (s. d.) e organizados conforme a 1ª ediçãoⁱⁱ; originais da 4ª (1955) e da 5ª (1957) edições, realizados sobre exemplares da 3ª e da 4ª edições, respectivamente, tomados pelo autor como materiais de trabalho; dois volumes de provas editoriais da 5ª edição (1958). São desconhecidos os documentos relativos à preparação da 2ª e da 3ª edições, assim como o texto que foi entregue ao editor como sendo o autorizado para a 1ª edição. Incluímos no dossiê genético a 1ª (1946), a 2ª (1946), a 3ª (1951) e a 4ª (1956) edições. O texto tomado como referente é a 5ª edição (1958)ⁱⁱⁱ (Lima, 1999: 41).

Maria Célia de Moraes Leonel (1985: 250), pesquisando as anotações de Guimarães Rosa, observa: "muitos dos apontamentos de viagem, como está provado, foram recuperados no texto literário. (...) aliás, em *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* há apenas a retomada de processo já utilizado largamente em *Sagarana*. Infelizmente os 'Estudos' e o Arquivo não conservam o material que exerceu, em relação ao primeiro livro, papel semelhante ao dos diários de viagem nos seguintes. Se algum documento desse tipo tiver restado, será em escala muito reduzida."

Por isso mesmo, um aspecto da gênese de *Sagarana* chama-nos a atenção: a coincidência entre a titulação inicial da obra e o título da narrativa colocada em primeiro lugar no conjunto: *Sezão* - "Sezão". Vale salientar que, em uma das fases de composição do livro, o autor modificou a ordem de distribuição dos contos, através de anotações marginais, mas, ainda naquele momento, "Sezão" permaneceu como primeira história. Só mais tarde, é que "Sezão" não só mudou de posição como de título, passando a ser "Sarapalha" (Lima, 1999: 36-37).

A posição originalmente ocupada por "Sezão" - "Sarapalha" pode ter sido resultante do fato de essa narrativa destacar-se das demais, graças a sua singularidade temática: em "Sarapalha", a doença ganha o estatuto de elemento determinante do destino das personagens^{iv}. "Sarapalha" atualiza a história do Primo Ribeiro e do Primo Argemiro, que, numa "fazenda denegrada e desmantelada", situada numa região assolada pela *sezão*, esperam a morte; enquanto observam os avanços da doença, entre uma crise

e outra, falam do passado. Falam da mulher de Primo Ribeiro que fugiu com um boiadeiro, quando eles já estavam "amaleitados", e Primo Argemiro, aproveitando um acesso de febre de Primo Ribeiro, refugia-se na lembrança de seu amor secreto pela mulher do outro. Numa súbita decisão, Primo Argemiro resolve contar ao outro sua paixão tão cuidadosamente silenciada. À beira da morte, Primo Ribeiro, indignado, expulsa o companheiro, que se afasta até que um avassalador ataque de maleita o derruba.

Considerando que essa narrativa, nas fases iniciais de composição de *Sagarana*, chegou a impor-se diante das demais, a ponto de ter nomeado a obra, nós a escolhemos como objeto deste estudo.

2. OS MOVIMENTOS DA ESCRITURA DE “SARAPALHA”

No que se refere a “Sarapalha”, a análise dos documentos constituintes do dossiê de gênese destaca os originais datilografados, que se apresentam como folhas soltas, como um momento de fundamental importância na escritura dessa narrativa^v. Nessa fase de trabalho, o autor, para situar geograficamente a aventura, estabelece: “*É aqui, perto do vau da [ponte velha:] <Sarapalha>: tem uma fazenda denegrada e desmantelada;*”^{vi}. A escolha do vau da Sarapalha como região da fazenda de Primo Ribeiro anuncia-se na rasura do título original, “Sezão”, substituído, na margem superior por “Sarapalha”. Impossível determinar qual das duas situações foi modificada em primeiro lugar; o resultado é de mútua confirmação.

Ainda no que se refere à geografia do texto, e para evitar ambigüidade, foi acrescentada a palavra “rio”, logo no início do texto: “*Ali, na beira do <rio> Pará,*”, evitando qualquer tendência interpretativa que conclua tratar-se do estado do Pará, localizado no Norte do país.

O autor empreendeu uma leitura rigorosa desses originais, quer para a atualização ortográfica, quer para efetuar correções e modificações, que incluem tanto novas escolhas lexicais, como a perseguição de um acento ou ritmo do discurso, que se traduz nas inúmeras alterações da pontuação. Essa leitura crítica, muito possivelmente, aconteceu em mais de uma ocasião; a atualização ortográfica no interior de sintagmas que depois foram modificados autoriza essa hipótese; exemplo: “*antes não tivesse <querido falar em nome guardado...> [falado, no nome del[l]a...]*”.

Para rasurar o texto, Guimarães Rosa usou lápis vermelho, colorindo a forma, que além disso foi circundada por um traço feito com

lápiz preto (grafite). A nova forma é sempre escrita com tinta preta nas entrelinhas ou, algumas poucas vezes, na linha.

Especial atenção foi dedicada à pontuação. Assim, o autor rasura, acrescenta sinais e transforma outros já grafados em novos sinais. Buscando, o mais fielmente possível, a expressão da subjetividade das personagens, o traçado de uma paisagem decadente, assim como um reflexo do clima psicológico do drama de Primo Ribeiro e de Primo Argemiro, Guimarães Rosa parece agora escrever através da pontuação: retira vírgulas, coloca vírgulas, muda ponto e vírgula em dois pontos, e assim por diante. Desde o primeiro momento de elaboração, havia combinado interrogações e exclamações com reticências; nessa nova etapa, rasura a exclamação, deixando apenas as reticências; outras vezes, rasura as reticências, transforma o primeiro ponto das reticências em ponto final, num artesanato que procura moldar um ritmo, um jeito de falar, tal como acontece no seguinte trecho:

- *Será que chove, Primo?[...]*
- *Capaz.[..]*
- *Ind'hoje? Será?[...]*
- *'Manhã.[..]*
- *Chuva brava, de panca?[...]*
- *Às vez...*
- *Da banda de riba?[...]*
- *De trás.[..]*

É nesse terceiro documento de *Sagarana*, segunda fase conhecida da escritura de “Sarapalha”, que Guimarães Rosa corrige o texto, como, por exemplo: “*Os dois <se> sentam no côcho,*”; “*É preciso perguntar<-lhe> alguma coisa.[:]*”; “*Todos têm de <se> mudar daqui...*”; “*o senhor não {me} deixou [eu] ir*”.

A busca da melhor expressão, da “palavra exata”, provoca inúmeras alterações, quer na fala das personagens, quer no discurso do narrador: “*quando passaram as chuvas, o rio - que não tem pressa e não tem margens, porque [incha] <crece> num dia mas leva [às vezes um] <mais de> mês para <minguar> [desinchar] - desengordou devagarinho,*”

Falando do rio, o narrador havia dito que “incha” e “desincha”, para explicar os movimentos da cheia; todavia, o verbo “inchar” será usado mais adiante, por Primo Ribeiro, para falar do baço afetado pela doença; tem, portanto, uma carga semântica que remete ao doentio, ao patologicamente alterado, o que não é o caso do rio que recebeu água da chuva. Por outro lado, a paisagem é suficientemente marcada pela morbidez

e pela decadência, e o uso do verbo “inchar” para falar do rio pode ter parecido excessivamente enfático ou redundante. A troca do primeiro verbo, naturalmente, conduziu à substituição do segundo. Se o verbo “crescer” carrega, no Brasil, de algum modo, uma neutralidade em relação a um registro dialetal, o verbo “minguar” tem uma certa frequência na realização popular; assim, o narrador, que se havia aproximado da atmosfera doentia da aventura ao empregar “inchar”/“desinchar”, mantém-se próximo do universo de suas personagens quando escolhe “minguar”; o mesmo fenômeno ocorre com a troca de “às vezes” por “mais de”, que se lê no mesmo trecho.

O narrador tem uma atitude culta e especializada, deixando-se trair enquanto projeção do médico que conhece bem a maleita. Embora lhe tenha sido permitido falar em “anofelino” e em “dáfias”, é levado, em um movimento dialético, a superar-se e confirmar-se, a fim de melhor participar do universo das personagens. Assim, ao descrever os hábitos do mosquito transmissor da doença, prefere substituir o termo científico por um sintagma que traduz melhor a compreensão das vítimas: “*de dia: está dormindo, com a tromba repleta [de esporozoítos;] <de maldades;>*”. O mesmo acontece quando explica os efeitos da contaminação no organismo: “*Mas ele tem no baço duas colméias de [hematozoários,] <de bichinhos maldosos,> que*”.

A bagagem lingüística desse narrador permite que descreva o movimento dos pássaros na plantação com uma comparação que termina por dispensar um sintagma próprio de quem conhece as alternativas lexicais: “*descaem aos flocos, que nem os torrões [de hulha] da última << PÂZADA >> [golpe de pá] <pázada> de um fogueira.*”

Como disse Guimarães Rosa, “*as palavras têm canto e plumagem*” (Borba, 1946), e, por isso mesmo, cada uma delas leva a significados diversos, ainda que essa diversidade possa ser muito sutil e só apreendida em um exercício de interpretação. Criado como detentor de uma bagagem que lhe permite trânsito seguro nos eixos da linguagem, o narrador exercita-se paradigmaticamente, tendo em vista as combinações que pretende alcançar. Por isso, passa a dizer que as pessoas abandonam os ranchos, os sítios, as fazendas, usando o verbo “deixar” e não “largar”, pois seria como se fossem soltando, deixando cair ao longo do caminho ou desfazendo-se, durante a caminhada, dos ranchos, dos sítios, das fazendas, como se fossem objetos largados gradativamente; a enumeração dos tipos de propriedade refere-se antes à extensão do medo da doença e da própria maleita, que atinge tanto os pequenos proprietários como também os fazendeiros: “*Era pegar a trouxa e ir <deixando,> [largando,] depressa, os ranchos, os sítios, as fazendas por fim.*”. Para mostrar o esforço de movimento de Primo

Argemiro, prefere: “*Primo Argemiro pode mais: [transpõe] <transporta> uma perna e se escanCHA no côcho.*”

Guimarães Rosa é leitor crítico de seu próprio texto. Nesse terceiro momento de *Sagarana*, o autor-escritor cede lugar ao autor-leitor de “Sarapalha”. Entre outras situações, podemos destacar a composição do grupo de figurantes da cena diante da casa da fazenda; há necessidade de fazer as personagens terem um cão, até porque esse animal, com seus movimentos, servirá para sublinhar as tensões dos dois homens, além de ser característico das propriedades rurais. Apesar de a palavra “perdigueiro”, no Brasil, servir popularmente para designar um cão nem sempre de raça definida, pode, perfeitamente, ser interpretada no exato sentido de informação racial. Ora, no quadro traçado de miséria e abandono, o autor-leitor verificou que ficaria mais condizente com a situação um vira-lata propriamente dito, assolado por carrapatos, e, para evitar interpretações equivocadas, fez o narrador substituir a nomeação do animal: “*É o [perdigueiro] <cachorro> magro, que agita as orelhas dormindo.*”

Sobre uma das modificações, Guimarães Rosa tem uma explicação: “*Substituí, porém, no conto ‘Sarapalha’ a expressão ‘o sol sobe’ por ‘o sol cresce, amadurece’, também por causa de Cecília Meireles.*” (Borba, 1946)^{vii} O resultado da substituição provoca uma metáfora que remete à mentalidade rural, para a qual os ciclos naturais são definidos pelo crescimento e pelo amadurecimento da plantação; a modificação leva o narrador a adequar seu discurso ao mundo rural do vau da Sarapalha: “*O sol <cresce, amadurece.> [sóbe.].* É essa preocupação de integração com um universo que conduz ao emprego de formas de dicção popular regional; até mesmo quando o discurso do narrador é corrigido, confirma-se o nível popular: “*dois homens sentados, juntinhos, num casco de côcho emborcado, cabisbaixos, [a]quentando-se ao sol.*”

Que não se pense que “Sarapalha” foi escrito em linguagem popular regional. O seu regionalismo decorre não do exercício de um gênero, mas sim de uma ambiência, ou de “uma contingência”, do trabalho da memória, de lembranças e saudades, conforme explicou Guimarães Rosa sobre os motivos que o levaram a escrever *Sagarana* (Borba, 1946). Na construção da fala das personagens, pode-se verificar o falar popular; por exemplo, em uma das interferências de Primo Argemiro: “- *Escuta, Primo Ribeiro: se {a} lembra de*”. No entanto, um pouco antes, Primo Ribeiro já havia dito: “*Você lembra? [...]*”. Em outras passagens, o primeiro registro popular regional atribuído às personagens passou por modificações: “- *Ei, Primo, <aí> [en]vem el[l]a...*” ; “- [*x’ eu vêr...*] *Olha aqui*”; “- [*Uê,*] [*p*]<P>*ois então,*”; “*de-carreira{,} essa conversaria atôa, só [prá amô-de] <por> não me deixar falar!*”.

O fato é que a narrativa rosiana percorre diferentes níveis de linguagem, procurando a otimização do texto. Esse é o projeto orientador do autor-leitor nessa fase de escritura. Por isso mesmo, Primo Argemiro tem uma de suas falas alteradas, deixando de proferir uma palavra, que, de tão exótica, havia merecido ser sublinhada: “*Doutor <apessoado,> engraçado[, estinctado]...*”. Primo Ribeiro perde sua expressão de vaidade gratuita, quando se refere ao estado de seu baço: “- *Hoje está mais alto. [... Estou ficando mais importante...]*”; e aquela de excessiva autocomiseração: “*Primo Argemiro... [Minha cova está me chamando...]*”. A agitação do cachorro dá lugar a um movimento mais adequado ao clima pachorrento e doentio: “*Bate a língua, bate orelhas, <e anda curta distância, moleando as patas, com donaire de dama.> [gira, gira, corrompiando, querendo aboccar a ponta da cauda.]*”.

3. O TESTEMUNHO DAS EDIÇÕES

A colação entre o original datilografado de “Sarapalha” e sua 1ª edição mostra algumas diferenças com o texto estabelecido pelo autor nos originais datilografados de “Sarapalha”. Algumas dessas diferenças até poderiam ser atribuídas a interferências editoriais, como por exemplo: “*com os primeiros acessos de sezão.*” e “*não podia ser tão carinhoso p’ra mim!...*”. Enquanto o primeiro sintagma volta à forma original já na 2ª edição, “*da sezão.*”, só nos originais da 5ª edição o autor verifica a troca de “caridoso” por “carinhoso” e restabelece a primeira escolha. Porém, se o editor foi responsável pela eliminação da vírgula em “*desanda a falar, entre o tremor*”, que está registrada desde primeiro documento do dossiê, o autor incorporou a mudança como trabalho de escritura e não mais alterou: “*desanda a falar entre o tremor*”. Movimento contrário acontece em “*colunas espertas do rijo assa-peixe.*”, que, a partir da 1ª edição, fica: “*colunas espertas, do rijo assa-peixe.*”

Não podemos perder de vista que estamos diante de um autor cioso de seu texto; portanto, as diferenças citadas não podem ser compreendidas como simples variantes editoriais. A hipótese mais acertada é de que houve um exemplar entregue ao editor, ou que as alterações foram consumadas sobre provas tipográficas. Esse testemunho permanece desconhecido, salvo melhor pesquisa; foi nele que, por exemplo, o infinitivo foi trocado pelo gerúndio em: “*nadando como búfalos, comendo o*”, que, de início, foi

“nadando como búfalos[,] para comer[] o”. A título de ilustração, vejamos outras diferenças entre os originais e a 1ª edição:

- originais: “olha para o rio,”

1ª edição: “olha o rio,”

- originais: “o que que adianta”

1ª edição: “o que adianta”

- originais: “- Não sei não... só sei...”

1ª edição: “- Não sei não... Só sei...”

- originais: “arregalou os olhos inje[c]tados.”

1ª edição: “arregalou os olhos.”

- originais: “morar aqui com a gente foi por causa”

1ª edição: “morar aqui com a gente, foi por causa”

- originais: “se espetaria no espique verde do coqueiro.”

1ª edição: “se espetaria no estipe verde do coqueiro.”

Assim, estariam naquele documento desconhecido correções como: “Primo Ribeiro não falou. Porque? / “Primo Ribeiro não falou. Por que? - “Por que?”: sem acento até 1958, 5ª edição -; “não pode olhar muito: ficam muitas” / “não pode olhar muito: ficam-lhe muitas”. Também, a decisão acerca da pontuação em “cheia de samambaia e parasita rôxa.<...>[.]” / “cheia de samambaia e parasita roxa.”

A brevidade do intervalo entre as duas primeiras edições poderia explicar como variantes editoriais outras novas diferenças, supondo-se que o autor não tivesse tido tempo para trabalhar sobre o texto. Com efeito, na 2ª edição, “cacos” foi trocado por “cascos”: “*Entra pelas janelas, vindo dos cascos,*”; e desaparece a vírgula antes do imperativo em “- *Então, vai Primo!*...”. Em ambas as situações, a redação original foi reconstituída na 3ª edição. No entanto, o desaparecimento de uma oração indica que houve trabalho de escritura, embora não se conheça o documento comprobatório: “*Não vem!... Foi e não volta mais... Foi, rio,*...”, até a 1ª edição, que se lê, a partir da 2ª edição: “*Não vem!... Foi, rio,*...”. O mesmo se aplica ao uso ou não do travessão no verso inicial da toada do “moço-bonito”; a partir da 2ª edição, o travessão abre a primeira citação da toada e não é mais empregado na sua segunda entrada.

Quanto à 3ª edição, que, segundo o editor, resulta de rigorosa revisão do autor, duas das diferenças encontradas podem não ser atribuídas a Guimarães Rosa: “*dando de rabo, esfregando-lhe nas pernas os calombos das costas,*”; “*eu fiquei querendo um bem enorme ao senhor... e esta casa de fazenda,*...”. No primeiro caso, a ausência da marca de plural no pronome oblíquo foi corrigida na 5ª edição; no segundo, a preposição “a”, confundida com uma conjunção, reaparece na 4ª edição. Não é o caso da

oração “*não tenho mais força p’ra lhe matar?!?*”; até a 2ª edição, a personagem diz: “*não tenho mais força nenhuma p’ra lhe matar?!?*”; a redação definitiva da oração acontece nos originais da 4ª edição: “*não <<rêjo>> {rêjo} mais <nem> força p’ra lhe matar?!?*” Por sua vez, o trecho que até a 2ª edição foi “*mesmo no céu, ela terá de gostar*” figura na 3ª edição como “*mesmo no céu, ela terá que gostar*”, sendo que o substantivo “céu” só nos originais da 4ª edição aparece com letra maiúscula. As duas últimas situações acima mostradas asseguram que, para a preparação da 3ª edição, o autor deteve-se em “Sarapalha”, como mais uma etapa de escritura presidida pelo autor-leitor.

Sobre o exemplar da 3ª edição, tomado para o trabalho de preparação da 4ª publicação de Sagarana, “na preocupação de não alterar nem mesmo as proporções - os espaços - do livro, Guimarães Rosa raspava, à lâmina de gilete, quase cirurgicamente, letras, palavras, linhas, parágrafos quase inteiros, para preencher os mesmo lugares, exatíssimo, parecendo às vezes um legítimo palimpsesto.”^{viii} Temos, então, outra fase da escritura de “Sarapalha”. Assim, na busca da perfeição do texto, e usando o processo de raspagem das formas impressas, o autor escreve, com caligrafia miúda, na linha, a nova expressão, às vezes até aproveitando uma parte do sintagma anterior: “*Um dia, {tom}ou o caminho,*”; “*nem d{ilat}ou para vir,*”; outras vezes, usando o mesmo espaço da palavra anterior ou aproveitando o resto da linha: “*os braços jamais cessam de {aumentar},*”; “*Chega trôpego, [meio cambaleante.] {bambo meio curvante.}*”. Quando não há espaço na linha, a modificação ocorre nas entrelinhas.

Todavia, deve ter havido um exemplar datilografado entregue ao editor, ou novas modificações devem ter sido feitas sobre provas tipográficas, que permanecem desconhecidas. Essa deve ser a única explicação para o fato de o período “*Súa, sua: a roupa molhadinha; a testa está escorrendo.*” ter assim permanecido desde o primeiro documento, *Sezão*, até os originais da 4ª publicação, embora se leia na 4ª edição “*Súa, sua: assim corpo e roupa; a testa que só escorre.*”. Vale salientar que o período recebe outra formulação nos originais da 5ª edição: “*Súa, sua: assim corpo e roupa; <e> a testa que <é> só <un> escorre{r}.*” A mesma hipótese aplica-se a “*parecendo que vai morrer,*”, que se lê até os originais da 4ª edição, mas que se publica como “*parecendo que nem pode morrer,*”, mas também ainda para ser escrito, nos originais da 5ª edição, “*parecendo que nem pode morrer {direito.}*”.

O método de trabalho de Guimarães Rosa nos originais da 5ª edição foi o mesmo da fase de preparação da 4ª; nas entrelinhas ou raspando a forma impressa no exemplar de trabalho (4ª edição), o autor, além das modificações antes mencionadas, fez, por exemplo, “*só queria era*

me deitar [por riba] {em beira} de um fogueirão!...”, retirando o sintagma arcaizante que permanece no gosto popular: “por riba”.

Tem certo interesse destacar que está nos originais da 5ª edição a adoção da forma “estórias”; com efeito, todas as ocorrências de “história” passam a “estória”: “{e}stória”. Portanto, o uso dessa forma por Guimarães Rosa, em *Sagarana*, data de 1957.

Quando do lançamento da 3ª edição de *Sagarana*, José Olympio mencionou a exigência de Guimarães Rosa de rever todas as provas^{ix}. Esse comportamento autoral constata-se nas provas da edição consagrada como retocada e na forma definitiva. São conhecidos dois volumes de provas da 5ª edição. Um deles, desencadernado, incompleto e embalado em capa protetora, corresponde às 2ª, 3ª e 4ª provas. O outro, encadernado, e também incompleto, corresponde às 2ª e 3ª provas. Essas informações estão impressas e anotadas nos documentos. Todavia, o primeiro volume traz o seguinte: “As provas faltantes neste dossiê (com corrigendas do Autor), (sic) foram incorporadas ao dossiê das 2ª provas, sendo êste encadernado. 30-4-58”. Dessa forma, a cronologia dos materiais não corresponde, portanto, aos ordinais que os classificam. Assim, o volume indicado como 2ª e 3ª provas corresponde à última etapa de trabalho, enquanto o indicado como 2ª, 3ª e 4ª provas é da etapa imediatamente anterior. Na revisão das provas, o autor já não tem extensas modificações a fazer, e verifica mais os erros tipográficos; mas ainda assim encontra duas correções no discurso do narrador. No momento da partida de Primo Argemiro, até os originais da 5ª edição, o narrador diz: “*E Primo Argemiro reúne as suas forças.*”; no primeiro volume das provas (2ª, 3ª e 4ª provas), a conjunção “E” recebe rasura. No volume encadernado (2ª e 3ª provas), de fato, o parágrafo começa “*Primo Ribeiro reúne*”, o que atesta a posteridade desse documento em relação ao outro; o que agora recebe rasura é o artigo, que estava mesmo excessivo dentro do sintagma, pelo fato de o possessivo determinar de modo suficiente o gênero e o número do substantivo; assim: “*Primo Ribeiro reúne [as] suas forças.*”. Porém, as provas não testemunham a entrada da conjunção “E” na seguinte expressão de Primo Argemiro: “- *E então ele ficou bravo.*”; a conjunção consta na 5ª edição. Com essas últimas modificações, Guimarães Rosa parece ter completado ou abandonado a escritura de “Sarapalha”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, e tomando como exemplo o conto “Sarapalha”, vemos que a poética rosiana se faz como exercício em demanda da otimização do texto. A redação de “Sarapalha” estava praticamente concluída na fase de trabalho testemunhada pelos originais datilografados, hoje acondicionados em uma pasta; ou seja, no terceiro documento da gênese de *Sagarana*. As duas publicações da Editora Universal, em 1946, correspondem ao trabalho do autor de estabelecimento do texto nesses originais. Considerando a pequena extensão das modificações encontradas na 3ª edição, destacamos como novos momentos marcantes da escritura de “Sarapalha” os originais da 4ª e da 5ª edições. Aliás, só nesse último documento é traçada toda a dimensão da angústia de Primo Ribeiro e mostrada a profundidade de seu inferno: “*parecendo que nem pode morrer {direito.}*”.

Estudar os procedimentos escritura que antecedem o momento em que o texto foi dito como definitivo não nos conduzirá a um conhecimento que possa superar aquele que temos da obra publicada. Como diz Louis Hay (1986: 143), é antes permitir aos estudiosos o acesso à terceira dimensão da literatura, aquela de seu vir a ser, na qual vemos os diversos componentes da escritura, “na combinatória mutante de suas relações, da qual nasce o movimento da gênese”. Todavia, o Autor, sujeito da enunciação literária, continua com a palavra: só ele pode falar do instante mágico da criação, do princípio que “era o Verbo”, e do Verbo que se fez universo narrativo, graças às seleções e às combinações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORBA, José César. Histórias de Itaguara e Cordisburgo. *Correio da Manhã* [Rio de Janeiro], 19 maio 1946. R2.
- HAY, Louis. Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature. In: ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: o manuscrito moderno e as edições, 1. 1985. Anais... São Paulo : USP, 1986, p. 142-150.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista*: processos de criação do texto. São Paulo, 1985. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. Procedimentos intertextuais em Guimarães Rosa. In ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 11. 1996. Anais... S. l., Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 1997, p. 51-52.
- LIMA, Sônia Maria van Dijk (org.). *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa : Universitária / UFPB, 1997.
- _____. Reconstituição da gênese de *Sagarana*. *Revista Philologus*. Rio de Janeiro : Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, ano 4, n. 12 , set.-dez. 1998, p. 33-40.

NOTAS

ⁱ PRIMEIRO editor de “Sagarana” (O). *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1956. Hoje nas Letras. Arq. JGR-IEB/USP-R1: “Com capital registrado de Cr\$20 mil, Caio Pinheiro iniciou, em 1946, as atividades da ‘Editora Universal’, lançando ‘Sagarana’, de Guimarães Rosa, ‘Poesia e Vida’, de José Lins do Rego, segunda edição de ‘Vozes do mundo’, de Genolino Amado, ‘O ex-mágico’, de Murilo Rubião e ‘À margem do Amazonas’, de Aurélio Pinheiro. Era intenção de Caio Pinheiro publicar ainda ‘Esquerda, volver!’, de Joaquim Ferreira, ‘Antes da noite’, poesias de Flávio da Silveira e um volume de crônicas de Luiz da Câmara Cascudo, mas encerrou suas atividades antes, para sua felicidade ou infelicidade.”

ⁱⁱ Arquivo JGR-IEB/USP-Originais.

ⁱⁱⁱ Exceto os documentos indicados como pertencentes ao Arq. JGR-IEB/USP, todos os demais documentos aqui mencionados, inclusive as edições, pertencem à biblioteca Guita e José Mindlin.

^{iv} Maria Célia de Moraes Leonel (1997: 51-52), em comunicação apresentada no ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 11, constata uma relação de auto-intertextualidade entre o poema “Maleita”, de *Magma* (1936), e “Sarapalha”.

^v Dos documentos integrantes do dossiê genético, o segundo volume de *Seção*, encadernado em couro preto, não integra o dossiê específico de “Sarapalha”, pois a colação demonstrou que esse conto não foi contemplado pelo autor nessa fase de escritura da obra.

^{vi} Convenção: [] = rasura; < > = ocorrência nas entrelinhas; { } = modificação na linha.

^{vii} Nesse trecho da entrevista a José César Borba, GR fala de coincidências entre o que havia escrito nos contos de *Sagarana* e expressões encontradas em outros autores, inclusive Cecília Meireles.

^{viii} Guimarães Rosa *versus Sagarana*. Texto da orelha da 4ª edição, sem assinatura, de responsabilidade do editor.

^{ix} Pequena história de um grande livro. Texto da orelha da 3ª edição, assinado pela Livraria José Olympio Editora.