

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
SANDRA REGINA PARO

CRÍTICA TEXTUAL EM *TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS*  
*NO PROSSEGUIR, A TRAVESSIA RITMICA*

GOIÂNIA - GO  
Outubro/2008

SANDRA REGINA PARO

CRÍTICA TEXTUAL EM *TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS*

*NO PROSSEGUIR, A TRAVESSIA RITMICA*

Tese elaborada para fins de avaliação parcial, na disciplina Orientação de Tese, do curso de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, Área de Concentração em Crítica Textual na UCG.

Profa. Orientadora Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira

GOIÂNIA – GO  
Outubro/2008

P257c Paro, Sandra Regina.  
Crítica textual em *Tutaméia - Terceiras estórias : No  
Prosseguir*, a travessia rítmica / Sandra Regina Paro. – 2008.  
160 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,  
Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2008.  
“Profª. Orientadora: Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira”.

1. Literatura brasileira. 2. *Tutaméia – Terceiras estórias* –  
crítica textual. 3. Rosa, Guimarães, 1908-1967. 4. Crítica  
textual. 5. Ritmo – crítica textual. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-34.09(043.3)

SANDRA REGINA PARO

CRÍTICA TEXTUAL EM *TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS*

*NO PROSSEGUIR, A TRAVESSIA RITMICA*

GOIÂNIA – GO, 10/10/2008

Profa. Orientadora Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira \_\_\_\_\_ UCG \_\_\_\_\_

Profa. Convidada Dra. Albertina Vicentini \_\_\_\_\_ UCG \_\_\_\_\_

Prof. Convidado Dr. Rogério da Silva Lima \_\_\_\_\_ UnB \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho ao primeiro contador de estórias e incentivador de minhas leituras, Amável Rosano Paro.

Pai: “Tive começo de ameaço de medo. (...) A mim, por fim, de repletos ganhos, essas frias sopas e glória. A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei – de mestre arquiteto – e o que não dito.”

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à família, amigos e companheiros que assistiram, ouviram a contada trajetória, a todos eles, que apoiaram o crescimento intelectual.

À Universidade Católica de Goiás, nas pessoas de Albertina Vicentini e Alice Maria Ferreira de Araújo, mulheres, que se tornaram exemplos.

À Faculdade Araguaia, na pessoa de Arnaldo Cardoso Freire, grande incentivador.

À João Guimarães Rosa, pelo legado deixado através de sua obra, que proporcionou inquietação, fascínio, devaneio. “Tudo para mim, é viagem de volta.”.

“Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade.”

(Guimarães Rosa, *Tutaméia*).

## RESUMO EM LÍNGUA VERNÁCULA

Este trabalho propõe um estudo da obra *Tutaméia - Terceiras estórias*, de João Guimarães Rosa através da Crítica Textual, teoria que nos permite verificar o percurso criador deste livro. A partir da análise de manuscritos e datiloscritos do conto “No Prosseguir”, na tentativa de estabelecer a diferença entre eles de modo a tecer uma abordagem de caráter crítico da obra e a partir da publicação do conto no jornal médico *Pulso*, da construção paratextual da obra e da primeira edição, de 1967, nosso objetivo é traçar, de acordo com os elementos verificados na análise, a trajetória do texto em busca da expressividade marcada através do ritmo. Realizamos, neste trabalho, um estudo da tradição escrita para a composição do livro como objeto acessório para entendê-lo como objeto essencial. Historicamente, passamos da relação entre o original, manuscrito ou impresso, verificando a tradição manuscrita e a tipográfica, estabelecendo uma trajetória da crítica textual até os dias atuais. Verificamos a construção paratextual inusitada admitida por Guimarães Rosa nas *Terceiras estórias* e a organização editorial da obra perante as normas editoriais vigentes. O confronto entre os documentos levantados foi trabalho meticuloso e direcionou-nos para algumas curiosidades sobre a construção textual em *Tutaméia - Terceiras Estórias*. Localizamos elementos norteadores para o entendimento da construção totalizadora da obra através do ritmo como elemento crítico. Esta pesquisa é, portanto, a tentativa de estabelecer o texto diante dos manuscritos, datiloscritos e primeira edição através do exame dos documentos a comparação entre todos os testemunhos para apontar uma verificação sobre o ritmo do texto de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, *Tutaméia – Terceiras Estórias*, Crítica Textual, ritmo.

## ABSTRACT

This work proposes a study of the work *Tutaméia - Terceiras estórias*, of João Guimarães Rosa through the Textual Critic, theory that allows to verify us the creative course of this book. Starting from the analysis of manuscripts and datiloscrites of the short story "No Prosseguir", in the attempt of establishing the difference among them in way to weave an approach of critical character of the work and starting from the publication of the story in the newspaper medical *Pulso*, of the construction paratextual of the work and of the first edition, of 1967, our objective is to draw, in agreement with the elements verified in the analysis, the path of the text in search of the expressiveness marked through the rhythm. We accomplished, in this work, a study of the tradition written for the composition of the book as accessory object to understand it as essential object. Historically, we passed of the relationship among the original, manuscript or printed paper, verifying the tradition by hand written and the typographic, establishing a path of the textual critic to the current days. We verified the construction unusual paratextual admitted by Guimarães Rosa in the short stories of *Terceiras estórias* and the organization editorial of the work before the norms effective editorials. The confrontation among the documents was meticulous work and it addressed us for some curiosities about the textual construction in *Tutaméia - Terceiras estórias*. We located elements directors for the understanding of the construction complete of the work through the rhythm as critical element. This research is, therefore, the attempt of establishing the text due to the manuscripts, datiloscrites and first edition through the exam of the documents the comparison among all of the testimonies to point a verification of the rhythm in Guimarães Rosa's text.

Key-words: João Guimarães Rosa, *Tutaméia – Terceiras Estórias*, Textual Critic, rhythm.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1	
1.1 A História do livro.....	20
1.1 A Edição.....	26
1.2 O livro e o texto.....	32
1.3 O livro.....	33
2. Crítica Textual e Ecdótica.....	34
2.1 Breve histórico da crítica textual.....	36
2.2 Do estabelecimento do texto .....	38
3. A História da Editoração e Bibliologia.....	43
3.1 O autor e seus direitos.....	47
CAPÍTULO 2	
1. <i>Tutaméia</i> , a trajetória da escrita.....	52
1.1 Quadro de Publicações em jornais e revistas.....	53
2. A Dimensão material do livro.....	57
2.1 A parte pré-textual: os paratextos.....	57
3. Os paratextos de <i>Tutaméia</i> .....	58
3.1 Título e o Subtítulo.....	59
3.2 A Capa e contra-capa.....	61
3.3 A falsa folha de rosto e seu verso.....	63
3.4 A folha de rosto.....	65
3.5 Epígrafe.....	65
3.6 Quadro de Epígrafes de <i>Tutaméia</i> .....	66
3.7 Quadro de hipógrafes de <i>Tutaméia</i> .....	69
3.8 Sumário / índices.....	69
3.9 Prefácios.....	70
CAPÍTULO 3	
1. O percurso criador em <i>Tutaméia</i> : o domínio da obra.....	76
2. O manuscrito e suas modalidades.....	78
2.1 Problemas de Leitura.....	80
2.2 Localização dos Manuscritos e Datiloscritos.....	81
2.3 Catalogação dos Manuscritos e Datiloscritos.....	82
3. O estilo de Guimarães Rosa.....	84
4. Análise do conto “No Prosseguir”.....	89

5. A articulação da linguagem em busca do ritmo.....	95
6. Parágrafos: divisão.....	101
7. Elementos rítmicos no conto “No Prosseguir”.....	102
7.1 Alteração rítmica nas variantes.....	107
7.2 Legenda da rítmica Greco-Latina.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	120
ANEXOS.....	124
GLOSSÁRIO.....	156

## LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Figura 1 – O Evangelista Lucas.....	21
Figura 2 – A forma do livro em rolo.....	23
Figura 3 – Estilo de escrita Carolíngio.....	27
Figura 4 – Escrita Uncial.....	27
Figura 5 – Manuscrito Carolíngio.....	28
Figura 6 – Exemplo das primeiras encadernações.....	30
Quadro 1 – <i>Tutaméia – Terceiras Estórias</i> – Publicações em jornais e revistas.....	53
Figura 7 – Foto de José Olympio com Guimarães Rosa e outros.....	56
Quadro 2 – Epígrafes de <i>Tutaméia</i> .....	67
Quadro 3 – Hipógrafes de <i>Tutaméia</i> .....	69
Quadro 4 – Catalogação dos Manuscritos e Datiloscritos .....	82
Quadros 5 e 6 – Parágrafos: divisão.....	102
Gráfico 1 – Versão 1 .....	103
Gráficos 2 e 3 - Versões 2 - 3 e Legenda.....	104
Gráficos 4 e 5 - Comparação rítmica entre versões.....	105
Legenda da rítmica Greco- Latina.....	109
Gráficos 6, 7 e 8 – Variantes: Frase 1.....	109
Gráficos 9 e 10 – Variantes: Frase 4.....	111
Gráficos 11 e 12 – Variantes: Frase 5.....	113
Gráficos 13 , 14 e 15 – Variantes: Frase 8.....	114
Figura 8 – Anexo 1 - Motivos para a capa de <i>Tutaméia – Terceiras Estórias</i> .....	125
Figura 9 – Anexo 2 – Capa de <i>Tutaméia</i> – 1ª. Edição .....	126
Figura 10 – Anexo 3 – Contra-capas de <i>Tutaméia</i> – 1ª. Edição.....	127
Figura 11 – Anexo 4 – Orelha 01 de <i>Tutaméia</i> - 1ª. Edição.....	128
Figura 12 – Anexo 5 – Orelha 02 de <i>Tutaméia</i> - 1ª. Edição.....	129
Figura 13 – Anexo 6 - Lombada de <i>Tutaméia</i> - 1ª. Edição.....	130
Figura 14 – Anexo 7 - Falsa folha de rosto da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	131
Figura 15 – Anexo 8 – Verso da falsa folha de rosto da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	132
Figura 16 – Anexo 9 – Folha de rosto da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	133
Figura 17 – Anexo 10 - Verso da Folha de rosto da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	134
Figura 18 – Anexo 11 – Título e subtítulo da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	135

Figura 19 – Anexo 12 – Índice de Leitura da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	136
Figura 20 – Anexo 13 – Índice de Releitura da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	137
Figura 21 – Anexo 14.1 – Imagem 01 - Finaliza capítulo da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> ..	138
Figura 22 – Anexo 14.2 – Imagem 02 - Finaliza capítulo da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> ..	139
Figura 23 – Anexo 15 – Folha final da 1ª. Edição de <i>Tutaméia</i> .....	140
Figura 24 – Anexo 16 – Datiloscrito A – Fl. 01 – “No Prosseguir”.....	141
Figura 25 – Anexo 17 – Datiloscrito B – Fl. 01 – “No Prosseguir”.....	142
Figura 26 – Anexo 18 – Manuscrito A – Fl. 01 – “No Prosseguir”.....	143
Figura 27 – Anexo 19 – Manuscrito B – Fl. 02 – “No Prosseguir”.....	144
Figura 28 – Anexo 20 - Manuscrito C – Fl. 03 – “No Prosseguir”.....	145
Figura 29 – Anexo 21 – Manuscrito D – Fl. 01 – “No Prosseguir”.....	146
Figura 30 – Anexo 22 – Manuscrito E – Fl. 02 – “No Prosseguir”.....	147
Figura 31 – Anexo 23 - Manuscrito F– Fl. 03 – “No Prosseguir”.....	148
Figura 32 – Anexo 24 – Manuscrito G – Fl. 01 – “No Prosseguir”.....	149
Figura 33 – Anexo 25 – Manuscrito H – Fl. 02 – “No Prosseguir”.....	150
Figura 34 – Anexo 26 – Fac-símile do formato da publicação na “Pulso”.....	151
Figura 35 – Anexo 27 – Página 97 da 1ª. edição – Conto - “No Prosseguir”.....	152
Figura 36 – Anexo 28 – Página 98 da 1ª. edição – Conto - “No Prosseguir”.....	153
Figura 37 – Anexo 29 - Página 99 da 1ª. edição – Conto - “No Prosseguir”.....	154
Figura 38 – Anexo 30 - Página 100 da 1ª. edição – Conto - “No Prosseguir”.....	155

## INTRODUÇÃO

A Crítica Textual no Brasil é ainda pouco divulgada, pouco compreendida. Legada a eruditos, nem sempre tem a receptividade que merece. Consideramos que no Brasil há grandes pesquisadores nessa área, mas que, apesar do reconhecimento específico, ainda são pouco conhecidos e estudados em função da falta de interesse popular pelo assunto.

Um exemplo dessa falta de divulgação e interesse por parte de acadêmicos ou até mesmo da população, é a dificuldade de se encontrar uma bibliografia específica e esclarecedora, ou até mesmo, didática, digamos em Crítica Textual, um dos desafios desse trabalho.

Como diria Emmanuel Pereira Filho, no seu desabafo sobre a mudança de cenário dos estudos em Crítica Textual no Brasil: “Levar a todos a compreensão de que existe uma problemática do texto e que ela é grave, complexa; sobretudo, que não pode ser desprezada, porque é fundamental e mesmo indispensável, como ponto-de-partida, ou pelo menos como alicerce para as demais atividades críticas.” (FILHO, 1972, p. 32).

Atualmente no Brasil, esses estudos têm se concentrado nos grandes centros, em renomadas universidades, mas ainda em linhas de pesquisa que devem tornar-se mais atrativas para os acadêmicos. O espaço dedicado à Crítica Textual nas revistas técnicas é restrito e o rigor científico tem sido abandonado nas edições que encontramos nas livrarias, textos impressos em grande quantidade e em formatos não padronizados, edições que merecem a atenção do profissional de Crítica Textual, que precisam ser revisadas, corrigidas, comentadas.

O estudo de grandes autores da Literatura Brasileira, a partir da Crítica Textual, tem um longo percurso pela frente. Consideremos como exemplo o autor Guimarães Rosa, entendemos que a sua obra completa ainda não foi decifrada, muitos estudiosos se voltam para *Grande Sertão: Veredas*, a obra que colocou o autor mais popularmente no cenário literário nacional, ou talvez a de maior repercussão acadêmica. Uma obra como *Tutaméia: Terceiras Estórias* permanece pouco estudada, o que torna esse trabalho, um desafio.

*Tutaméia – Terceiras Estórias* (1967), foi a última coletânea de contos organizada por João Guimarães Rosa (1908-1967). Publicada meses antes da morte do autor, ocorrida em 19 de novembro de 1967. Antes desta obra foram editadas duas outras

coletâneas de contos, *Sagarana* (1946), *Primeiras Estórias* (1962) e ainda um conjunto de novelas intitulado *Corpo de Baile* (1956) e um romance, *Grande Sertão: Veredas* (1956).

Depois da morte do autor, outras duas coletâneas foram organizadas: *Estas Estórias* (1969), formada por contos publicados anteriormente em periódicos ou guardados pelo autor e *Ave, Palavra* (1970), obra constituída por produções variadas como contos, poesias, anotações de diário, reportagens, entre outros. Em 1997, surgiu *Magma*, livro de poemas, que, em vida, Guimarães Rosa nunca quis publicar.

A trajetória de Rosa como escritor começou com a participação em concursos, dois deles colocaram o autor no cenário literário brasileiro: em 1936 foi premiado em primeiro lugar pela Academia Brasileira de Letras por *Magma* e com prêmio Humberto de Campos da Livraria José Olympio Editora o volume *Contos*, do autor, que adotou para esse concurso pseudônimo de Viator, recebeu o segundo lugar. Mais tarde o volume *Contos* tornou-se *Sagarana* que lhe concedeu o “Prêmio Felipe d’ Oliveira”, em abril de 1946.

O autor, que nascera em Cordisburgo – MG, onde passou parte de sua infância, cresceu ouvindo estórias contadas pelos freqüentadores da venda de seu pai. Eram garimpeiros, fazendeiros, caçadores e principalmente vaqueiros. Aprendeu as letras com mestre Candinho e logo cedo demonstrou interesse em aprender línguas, o que mais tarde facilitou a sua entrada no Itamaraty. Começou estudando francês e holandês com Frei Camísio Zoemulder, frade franciscano holandês, logo depois se interessou por aprender alemão.

Das atividades preferidas na infância, a leitura. “Quando rapaz lia até altas horas com os pés na bacia de água gelada, para não dormir.” (WERNECK *apud* COSTA, 2000, p. 11). E ainda, segundo Vicente Guimarães:

Gostava de sentar no chão com as pernas cruzadas, inclinado sobre um livro aberto no colo, e ficava ritmando a leitura batendo sobre as páginas com dois pauzinhos (ou pedacinhos de papel enrolados como canudos), ora um, ora outro, compassadamente – um hábito de leitura ritmada que nunca abandonou. (GUIMARÃES *apud* COSTA, 2000, p. 11).

No conjunto dos livros de João Guimarães Rosa, *Tutaméia- Terceiras Estórias* é o mais original e intrigante. Pequeno, como *Primeiras Estórias*, tornou-se singular pela

sua construção inusitada: dois índices, quatro prefácios espalhados pelo livro, entre outras observações que colocamos nesta pesquisa, apontados no capítulo dois.

São contos curtos e condensados, pelo fato de muitos deles terem sido escritos para a revista médica “Pulso”, com espaço reduzido, o que não impediu o autor de dizer muito em um campo limitado.

Quarenta contos ambientados no sertão mineiro, com seres humanos que apresentam sonhos e problemas, com personagens que quando não são narradores de suas próprias histórias contam o registro das mesmas sem fugir à condição humana. Em *Tutaméia*, os contos “Antiperipléia”, “Curtamão”, “Esses Lopes”, “Rebimba, o bom”, “Se eu seria personagem”, “Tapiiraiuara” e “Uai, eu?” são narrados em primeira pessoa.

Enquanto os contos apresentam o universo já conhecido pelos leitores de Guimarães Rosa, os prefácios atuam como espaços dentro da obra. Neles, Rosa tratou de questões teóricas relativas à função e a recepção da arte literária.

Recheada de citações, epígrafes e hipógrafes, a obra remete o leitor ao universo de leitura de Guimarães Rosa. Os indicadores teóricos e metodológicos orientam os possíveis leitores da obra, exigindo destes uma postura única diante do livro.

A proposta desse trabalho, concentrado na área de crítica textual e edição de textos, é analisar a obra *Tutaméia – Terceiras Estórias*, publicada em 1967, do autor João Guimarães Rosa. A partir de manuscritos (ms.) e datiloscritos (ds.) de alguns contos que compõem a obra e com base na sua primeira edição autorizada pelo autor, buscamos entender o processo criador e observar os critérios de seleção de variantes para compor a edição de 1967. Na construção textual queremos apontar para a predileção do autor em sua escolha léxica de modo a sustentar o ritmo da frase.

O principal objetivo desta pesquisa, após a localização dos documentos (ms.; ds. e primeira edição autorizada), foi estabelecer a diferença entre eles; tecer uma abordagem de caráter crítico comparando a construção textual estudada da obra. Para tanto, consideramos como material essencial as microfílmagens dos contos que compõem os manuscritos e/ou datiloscritos da obra sob a tutela da Casa Museu Guimarães Rosa e a primeira edição publicada em 1967 pela José Olympio Editora.

Movidos pela curiosidade de leitores e pesquisadores, fomos à caça de documentos que revelassem mais sobre a criação de *Tutaméia*. Nessa pesquisa, voltada para a crítica textual, levamos em conta a lição Lachmanniana, que estabelece como

primeira etapa do trabalho, o *recensio*, o processo de recolha de todo material que transmitiu o texto.

Desse modo, através de sebos especializados, conseguimos a primeira edição de *Tutaméia* (1967), a segunda de 1968 e a quarta edição de 1976. Das publicações em revistas e periódicos relativas à obra, obtivemos a *Revista Manchete* nº 798 de 05 de agosto de 1967, na qual pudemos verificar a publicação do conto “Esses Lopes” e os artigos “Quo vadis, Guimarães Rosa?”, por Fausto Cunha; “Voz de Rosa”, por Antônio Callado; “Rosa e a psicologia da invenção”, por Hélio Pellegrino, numa matéria que se estende da página 36 até a página 39 da revista.

Em contato com a Superintendência dos Museus de Minas Gerais adquirimos autorização para a microfilmagem de alguns manuscritos e datiloscritos de *Tutaméia*, ao todo, 20 deles. Os ms. e ds. foram doados ao Museu por Willian Agel de Mello e cedidos pela Superintendência de Museus de Minas Gerais, sob a autorização da Sra. Silvânia do Nascimento para compor essa pesquisa. Os documentos foram fotografados digitalmente e compreendem 19 contos escritos para publicação em jornais e revistas antes de serem organizados em *Tutaméia – Terceiras Estórias* e um conto não localizado na dita obra, “Uma tarde de maçã”, somando ao todo, 20 contos cedidos pelo museu.

Guimarães Rosa concentrou sua atividade literária na confecção de estórias curtas, a maior parte delas publicadas a partir de 1961 em colunas literárias de periódicos do Rio de Janeiro: os jornais *O Globo* e *Pulso* e a revista *Senhor*.

Empreendida a viagem até Cordisburgo – MG, onde estão arquivados os documentos, o próximo passo foi solicitar à PUC – RS, os documentos relativos às publicações da revista médica “Pulso”, obtivemos dez deles: “A vela ao diabo”, “Azo de Almirante”, “Como ataca a sucuri”, “Hiato”, “João Porém, o criador de perus”, “No prosseguir”, “Orientação”, “Presepe”, “Tapiiraiauara” e “Tresaventura”. Os contos nos foram enviados para compor esta pesquisa pela Biblioteca da PUC-RS em formato PDF, separadamente da construção editorial da revista.

De posse de todos estes documentos pudemos empreender o objetivo desta pesquisa, analisar através de manuscritos e datiloscritos do autor e da primeira edição da obra a construção do livro *Tutaméia*. Embora tivéssemos utilizado na análise apenas ms., ds. e a primeira edição, todos os outros documentos foram essenciais para termos uma noção geral da construção da obra.

Em primeira instância foi realizado um estudo detalhado da tradição escrita para a composição do livro como objeto acessório e mais tarde sobre a composição do mesmo como objeto essencial, privilegiando o texto. Historicamente passamos da relação entre o original, manuscrito ou impresso, verificando a tradição manuscrita e a tipográfica, estabelecendo uma trajetória da crítica textual até os dias atuais.

No segundo momento verificamos os paratextos e a organização editorial da obra levando em conta a época em que foi publicada a primeira edição e a sua individualidade perante as normas editoriais vigentes, considerando o autor como direcionador da leitura. Movidos pelo interessante trabalho de Rosa com o aparato paratextual de *Tutaméia*, organizamos no capítulo dois informações pertinentes a construção do livro como aspecto acessório, a verificação do livro como objeto, dando neste ponto da pesquisa maior ênfase elementos considerados na edição tradicional e apontando a edição elaborada pelo autor.

Em função de se tratar de uma pesquisa especialmente voltada para crítica textual, consideramos importante neste trabalho criar um glossário, com o propósito de nortear a leitura, o glossário traz esclarecimentos sobre as etapas do trabalho crítico e orienta o leitor.

O confronto entre os documentos levantados foi trabalho meticuloso e direcionou-nos para algumas curiosidades sobre a construção textual em *Tutaméia - Terceiras Estórias*. Apontou, inicialmente, elementos norteadores para o entendimento da construção totalizadora da obra através do ritmo como elemento crítico.

Quanto à escolha do conto a ser trabalhado, preferimos o conto “No Prosseguir” por conter mais elementos exploratórios, como datas, que inferem na seqüência da produção idealizada pelo autor. O conto ainda apresenta as adições e supressões na constituição dos períodos e inversões na ordem da oração que apontam para uma idealização do autor na construção de uma melodia, uma busca do ritmo. Foram classificadas as etapas e rasuras nos ms. e ds. E confrontadas com a edição autorizada pelo autor em 1967.

O capítulo três desta pesquisa é uma tentativa de estabelecer o texto diante dos manuscritos, datiloscritos e primeira edição através do exame dos documentos a comparação entre todos os testemunhos para apontar uma verificação sobre o ritmo do texto de Guimarães Rosa.

As edições críticas consultadas para a composição desse trabalho, em se tratando de melhor conhecer a formatação para o mesmo foram *Estudos de Crítica Textual* de

Emmanuel Pereira Filho, *Edição Crítica em uma perspectiva genética de As Três Marias de Raquel de Queiroz* de Marlene Gomes Mendes. Ambas tratam da Crítica Textual, embora apresentem os textos em formatação diferente.

Para a fundamentação teórica da pesquisa, diversos autores deram suas contribuições, dentre eles destacamos: Antônio Houaiss, *Elementos de Bibliologia*; Emanuel Araújo, *A construção do livro. Princípios da técnica de editoração*; Bárbara Spaggiari & Maurizio Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*; Maurice Blanchot, *O Livro por vir*; Jacques Derrida, *A Escritura e a diferença*; Michel Butor, *Repertório*; entre outras obras que tratam de *Tutaméia - Terceiras Estórias* apontadas nas referências bibliográficas deste trabalho.

Os anexos dispostos neste trabalho são de suma importância para o entendimento da mesma, uma vez que apontam para toda a investigação empreendida no tocante à organização da obra do ponto de vista paratextual e revelam os manuscritos, datiloscritos e rascunhos do autor para a comunidade acadêmica.

## Capítulo 1

### 1. A História do Livro

“Não busco nos livros senão o prazer de um honesto passatempo; e nesse estudo não me prendo senão ao que possa desenvolver em mim o conhecimento de mim mesmo...”.

(Michel de Montaigne, *Ensaio*s.).

A palavra “livro” deriva da latina *liber*, significava provavelmente o córtice de vegetais de forma laminada. Em sua significação mais genérica, é uma reunião de folhas, em branco, manuscritas ou impressas com a finalidade de transmitir às gerações vivas o conhecimento passado já adquirido, (HOUAISS, 1967, p. 27 – Vol. II). De origem remota, mas não obviamente anterior à invenção da representação gráfica – a escrita, as formas antigas eram cilindros de terra cozida, tábuas de argila, as parietais<sup>1</sup>. A pintura com tinta foi difundida entre os fenícios, hebreus e gregos ainda em tábuas ligadas entre si, em dípticos<sup>2</sup>, trípticos ou polípticos, que se assemelhavam à “encadernação”. Com folhas vegetais, lâminas metálicas, tecidos de linho, de seda, se fizeram superfícies para escrever, e com o papiro - folha vegetal - , é que os egípcios intensificaram o uso do livro “portátil”. (HOUAISS, 1967, p. 27-28 – Vol.II).

Modernamente, há uma variedade de espécies, conforme a natureza, a extensão, o formato, a espessura do impresso, de acordo com sua finalidade. “Ademais – mas sem esgotar os aspectos por que pode ser examinada – a palavra ‘livro’ se faz acompanhar de epítetos, ou de adjuntos terminativos que permitam colocá-la numa daquelas possíveis distinções específicas ou defini-la para outros fins” (HOUAISS, 1967, p. 28 – Vol. II). São inúmeras as determinações do conceito e as finalidades do vocábulo “livro”. Dentre elas estabeleceremos mais especificamente aquelas que indicam sua posição em face das disponibilidades de seus exemplares e sua posição em relação à biografia do autor sob o ponto de vista da editoração e da circulação: ecdótica, ou seja, a noção se relaciona com o tipo de livro cujo texto é objeto de tratamento crítico.

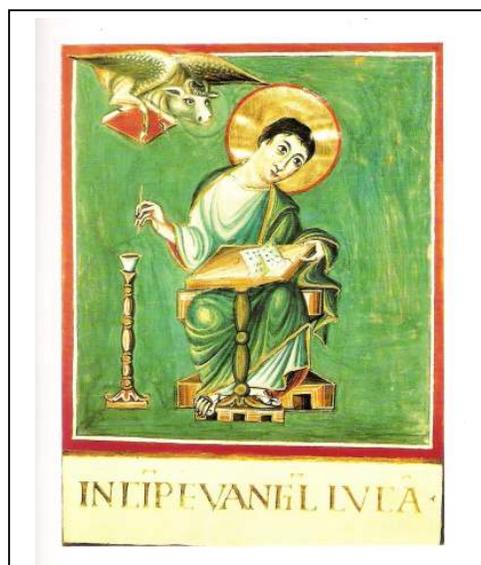
<sup>1</sup> “Do Lat. *parietale* – relativo à parede; que forma parede; próprio para pendurar na parede.” (Dicionário Aurélio).

<sup>2</sup> “Do Lat. *diptychu* < Gr. *díptychos*, dobrado em dois < *di* por *dis*, dois + *ptúx*, *ptychós*, acção de dobrar, tábua para escrever. Entre os Romanos, tabuinhas duplas que se fechavam como um livro e revestidas internamente de uma camada de cera sobre a qual se escrevia com um estilete; painel formado por duas tábuas, ligadas por meio de charneiras, pintadas ou esculpidas em baixo-relevo.” (Dicionário Aurélio).

“O livro é uma extensão da memória e da imaginação” (BORGES, 1978, p.1). Quando mencionamos a biblioteca de Alexandria temos em mente uma referência de “memória da humanidade”. Mas o que podemos observar historicamente é que os antigos não tinham o nosso culto ao livro, a palavra oral era sublime e sagrada. Todos os mestres da humanidade foram mestres orais, por exemplo, Pitágoras nada escreveu, queria que o seu pensamento permanecesse vivo além de sua morte física, na mente de seus discípulos. Desse procedimento é que vem o ditado transcrito em latim *magister dixit*<sup>3</sup>; Platão immortalizou Sócrates, que também não deixou nada escrito; o próprio Cristo escreveu apenas algumas palavras na areia, apagadas pelo vento; Buda também foi um mestre oral.

Foi no Oriente que surgiu um novo conceito: o do livro sagrado, um exemplo: na Antiguidade Clássica, o livro foi sempre visto como uma extensão da palavra oral. Esse pensamento é o que atribuem ao Alcorão. Os muçumanos acreditavam que este era anterior à criação e que foi escrito no céu. A Bíblia, o Tora<sup>4</sup> ou o Pentateuco<sup>5</sup> são livros que, segundo a crença, foram ditados pelo Espírito Santo. Todos esses livros observemos que se atribuem a um único autor.

Figura 1



O evangelista Lucas, miniatura extraída do evangeliário Samuel, Augsburg, segundo quartel do século XVI. Quedinburg, tesouro da catedral.

(Fonte: CHARTIER, Roger. A aventura do livro: do leitor ao navegador. Tradução de Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998. p. 28.).

<sup>3</sup> “Magister dixit” – “O mestre assim disse”.

<sup>4</sup> O livro sagrado dos judeus.

<sup>5</sup> Considerada a Lei de Moisés, corresponde aos cinco livros do Antigo Testamento.

Ainda recorrendo a Borges, temos: “um livro tem que ir além da intenção de seu autor. A intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, porém o livro tem que ir além.” (BORGES, 1978, p.3). Inicialmente concordamos com Borges, já que acreditamos que o livro ou a obra vai além da sua autoria, mas devemos notar que, na construção de um livro, nada é ao acaso, tudo é previsto e, nesse ponto talvez devamos observar que o mais importante num livro talvez sejam mesmo a voz do autor considerando a obra, e a do editor, no caso do livro como objeto. E para provar que essa afirmativa se faz verdadeira, principalmente nas obras de autores modernos, propomos a análise da obra *Tutaméia – Terceiras Estórias*, de João Guimarães Rosa.

O que se pode observar na construção do livro como objeto acessório<sup>6</sup> é a intenção do autor em direcionar, através de mecanismos paratextuais (pré-texto e pós texto) a leitura, conduzir o leitor. Essa análise se apresentará mais detalhada no decorrer deste trabalho.

O livro não é simplesmente um conjunto de folhas impressas ou manuscritas reunidas num volume. Ao lermos uma obra, ocorre o inevitável, ela muda a cada leitura. Cada vez que lemos um livro, o mesmo se modifica. Portanto, consideramos que os leitores acabam por enriquecer o livro.

Charles Samaran acredita ser o livro o principal veículo do pensamento escrito. Este supõe a existência de uma sociedade que cultive as letras, as ciências e as artes, que, pela leitura, reflexão e ensino deseje aumentar seus conhecimentos e transmiti-los às gerações seguintes. (SAMARAN *apud* HOUAISS, 1967, p.71). Mas, nem sempre foi esse o pensamento acerca do livro. Houve momentos na história em que o mesmo era considerado uma ameaça. Para verificarmos os diferentes conceitos sobre o livro, entendamos um pouco da sua história.

Os primeiros passos em direção à produção do livro foram dados no terceiro milênio antes de Cristo pelas civilizações orientais: o manulavrado, manucunhado ou manuscrito<sup>7</sup>, constituído de materiais casuais, como folhas de palmeira e de seda, tábuas de madeira polida ou de argila, de papel, na China, ou papiro, no Egito.

---

<sup>6</sup> Antonio Cândido, em sua obra *Noções de Análise histórico-literária* (2005), apresenta como aspectos básicos do livro: aspecto acessório e aspecto essencial. O primeiro diz respeito à realidade material do livro e o segundo, à sua finalidade verdadeira. Esses conceitos serão detalhados no capítulo três dessa pesquisa.

<sup>7</sup> Termos utilizados para referir-se aos textos lavrados, cunhados ou escritos a mão. Um manuscrito é qualquer documento “escrito a mão”, do latim, *manu scriptum*, em alguns casos, um documento é descrito como “manuscrito” se foi produzido pela escrita direta no papel, com o uso de instrumentos como o lápis ou a caneta. Outro emprego do termo refere-se ao texto original de um autor em oposição ao texto revisado ou editado posteriormente.

As duas principais formas do livro no Ocidente foram a do rolo e a do livro quadrado.

O primeiro grande processo realizado na indústria do livro data ao que parece da época em que se pôde fabricar no Egito o papiro, breve conhecido e adotado na Grécia e em Roma. Matéria assaz leve e flexível, que podia, ademais, ser produzida em grandes quantidades, o papiro condicionou bem a forma que então entrou em uso para o livro, a do *kýlindros* grego ou do *volumen* latino. (HOUAISS, 1967, p. 72).

O papiro era, fora do Egito, muito caro, era um objeto espesso, umectável, frágil e fragmentava-se. Além disso, suportava a escrita de um só lado e isso aumentava o corpo do livro.

A forma do rolo apresentava dificuldades práticas: só era possível ler a duas mãos, além de criar a necessidade de depois de desdobrado o rolo, redobrá-lo inteiro para voltar ao seu início. Observemos a figura 2:

Figura 2



(Fonte: [www.christiananswers.net/.../scroll3.jpg](http://www.christiananswers.net/.../scroll3.jpg) Acesso em 08/10/2007.).

À maneira dos gregos, a difusão de idéias às discussões públicas, era uma saída para a ausência de livros, mas também um impedimento para o avanço tecnológico. O papiro reinou sob o córtice vegetal, por dezenas de séculos.

O pergaminho, proveniente de Pérgamo, apareceu entre o terceiro e o segundo séculos antes de Cristo, em função do livro quadrado – codex ou caudex. Apresentou alguns inconvenientes de sua constituição na espessura das folhas e alguma inflexibilidade, que contribuíram para o formato quadrado, que, de certa forma, era já utilizado nas tábuas secas, ou recobertas de cera.

Apresentava vantagens em relação ao papiro. Os pergaminhos foram aprimorados e surgiram pergaminhos de pele de carneiro, de vitelos e de outros animais.

Eram umectáveis e praticamente resistentes ao fogo, eram mais finos e mais duráveis que o papiro, moldavam-se bem à enrolagem ou dobragem e a escrita podia ser feita em suas duas faces. Ao ser lavado e lixado podia servir diversas vezes, o que originou o palimpsesto<sup>8</sup>. Era cômodo ao manuseio, folheável, fechável instantaneamente e com proteção excelente. Estavam, pois, achados o formato e a estrutura do livro que subsiste até hoje.

Foi sob a forma de códice<sup>9</sup> pergamináceo que a história do livro desenrolou-se no Oriente e tornou-se progressivamente instrumento da religião. *Scriptoria* de religiosos, copistas foram instalados nos conventos onde livros eram elaborados para fins religiosos e profanos – culto, ensino, consulta, venda e troca. Era o local onde se transcreviam e copiavam os melhores exemplares das obras da Antiguidade.

Nesse tempo, houve esforços para industrializar a técnica, dividindo os trabalhos em cadernos. Muitas vezes não era possível identificar diferenças no trabalho dos copistas, uma vez que os desenhos dos caracteres pareciam ser feitos a uma só mão. Até o século XII, os livros se confinavam às bibliotecas abaciais ou capitulares. Muitas vezes de grande formato, que não eram portáteis. Ainda, monopólio dos clérigos, os pergaminhos se faziam caros e aumentavam na proporção da demanda, o que obrigou os copistas a levar ao extremo as ligaduras, e, surgindo daí, as abreviações e abreviaturas, que mais tarde se tornariam um perigo para o trabalho ecdótico do estabelecimento do texto fidedigno e fiel.

Com as universidades surgiram o gosto e a necessidade de ler, criou-se um novo mercado consumidor, nas cidades, os escritórios *laicos* dos *librarii*, copistas ambulantes que prestavam serviços aos amadores de livro, a exemplo dos jograis<sup>10</sup>, dos segréis<sup>11</sup>, dos trovadores, dos tropeiros. Nessa época, as universidades chegaram a organizar uma elaboração em série, normalizada, de livros de ensino. Dispensavam apenas os exemplares autorizados quanto ao fundo e forma corretos.

---

<sup>8</sup> Um palimpsesto é uma página manuscrita, pergaminho ou livro cujo conteúdo foi apagado (mediante lavagem ou raspagem) e escrito novamente, normalmente nas linhas intermediárias ao primeiro texto ou em sentido transversal.

<sup>9</sup> Código antigo; volume antigo e manuscrito; pergaminho manuscrito que contém obras de autor clássico.

<sup>10</sup> Personagem da Idade Média que tocava e cantava, fazia representação mímica e compunha textos poéticos para divertir o senhor feudal que lhe pagava.

<sup>11</sup> Cavaleiro trovador que era pago pelas suas trovas.

O papel começou então a se expandir na Europa, mais barato, leve, flexível e mais fino que o pergaminho. Embora frágil, não substituiu imediatamente o pergaminho, mas já permitia o advento de processos mecânicos de impressão.

A aplicação da gravura em relevo ou a impressão já era conhecida. No Extremo Oriente, constituiu-se como prática intensiva, a exemplo dos livros coreanos impressos no começo do século XV por meio de caracteres móveis. No Ocidente, desde o século XIII, havia se conseguido gravar em madeira ou metal letras capitulares ou subcapitulares decoradas; e mais tarde, foram adotados como assinaturas selos semelhantes aos carimbos de hoje em dia.

Finalmente, os copistas compreenderam a possibilidade de dispor o texto por copiar. As seções copiadas numa face do papel dobrado podiam ser escalonadas em seqüência tal que o texto se mantinha coerente, o que garantia a estruturação do conjunto.

A partir da segunda metade do século XV, com o advento da tipografia com caracteres móveis, a práxis social modificava seu pensamento, e segundo Houaiss, ocorreram as seguintes mudanças:

(a) a opinião pública já era quantitativa e qualitativamente sequiosa e apta para haurir informação escrita em relativamente grande profusão; (b) a procura, em conseqüência, de livros, tornara o seu comércio e produção rendosos, mas totalmente aquém daquelas necessidades; (c) o avanço da tecnologia dos metais já era notável e comportava obras de requinte de, digamos, cinzelaria; (d) as necessidades de mão-de-obra de novo teor qualitativo, na aurora da civilização mercantil e capitalista, impunha novo grau de difusão da instrução e da cultura, cujo óbice principal era a pobreza quantitativa dos instrumentos para essa difusão; (e) os capitais de investimentos para a consecução da nova técnica de impressão se acumulavam com a prosperidade navegatória e mercantil das Flandres, o mesmo acontecendo, com a breve cessação da guerra dos Cem anos, em cuja conseqüência há o incremento da troca de riquezas, entre as regiões ribeirinhas do Reno e a França. Tecnicamente o problema crucial consistia em obter uma liga de metal que não fosse excessivamente dura, pois romperia o papel, nem excessivamente mole, pois cederia à pressão; em transformar com a rapidez possível esse metal fundido em caracteres em relevo uniforme; em encontrar um meio de reunir esses caracteres em forma estável; em compor a tinta que fosse a um tempo brilhante, secativa, e em resolver, por fim, a pressão uniforme e constante sobre a superfície da composição. (HOUAISS, 1967, p. 75).

Com a resolução desse conjunto de problemas nasceu a arte tipográfica, mas nem mesmo Gutenberg tinha consciência da obra revolucionária, do ponto de vista tecnológico, para a qual ele próprio teria contribuído. As vantagens oferecidas pelo livro impresso foram tantas que marcaram um novo tempo. Mesmo com o advento da

imprensa, as grandes tiragens só vieram no século XIX, quando, novamente, os problemas de disseminação do livro para novas camadas sociais tornaram-se urgentes.

Como observa Peter Burke, em seu artigo publicado acerca da explosão da informação:

Tradicionalmente a imprensa de tipos móveis é vista como a solução de um problema, como um modo de garantir o suprimento de textos para atender sua crescente demanda no final da Idade Média, uma época em que o número de homens e mulheres alfabetizados estava aumentando. (BURKE, 2002, p. 01).

Na alta Idade Média o problema fora a falta de livros. No século XVI, o problema era o excesso. Existiam tantos livros, mas pouco tempo para lê-los. Havia uma desordem de livros que precisava ser controlada. A multiplicação dos livros criou um problema para os bibliotecários, profissionais que se tornaram essenciais a partir dessa revolução. Burke nos mostra os dados:

Por volta do ano de 1500 havia impressoras em mais de 250 centros europeus e elas já haviam produzido cerca de 27 mil edições. Fazendo uma estimativa conservadora de 500 exemplares por edição, haveria então algo em torno de 13 milhões de livros em circulação no ano de 1500 numa Europa de 100 milhões de habitantes (excluindo-se o mundo ortodoxo, que escrevia em grego ou russo ou eslavo eclesiástico). (BURKE, 2002, p. 03).

Nessa época foi preciso construir prédios para abrigar tantos livros. Mas, há um consenso, a existência de livros impressos facilitou a tarefa de encontrar informações, ironicamente, tinha de se achar o livro certo para tanto. Foi preciso, pois começar a compilar catálogos, o que levou ao problema de como organizá-los: por assunto, por autor, por ordem alfabética; além desse contratempo, consideremos o leitor, nem sempre era para ele fácil encontrar as informações bibliográficas que buscava, isso só veio ser solucionado em meados do século XVI com o aparecimento das bibliografias e cem anos mais tarde, com o aparecimento das resenhas, que permitiram ao leitor escolher entre o bom e o mau livro. As revistas eruditas, nas quais as resenhas eram publicadas, tinham a finalidade de fazer o trabalho de divulgação das obras. Apareciam a cada um ou dois meses trazendo informações acerca de novos livros, em alguns casos incluíam-se resumos e até mesmo apreciações críticas.

## **1.1 A Edição**

Como afirma Cândido, em sua obra, *Noções de Análise histórico-literária*: “o estudo da literatura propriamente dita pressupõe a expressão registrada por meio da escrita”. (CÂNDIDO, 2005, p. 19). Desse modo, esse estudo parte da análise de um original, emanado direta ou indiretamente de um autor e destinado em princípio à divulgação, podendo ser esse documento manuscrito, datiloscrito ou impresso. Organizar esse documento para a divulgação é um trabalho que cabe ao editor.

Cândido considera que: “A Condição para ser definido desse modo é que o autor, ou alguém por ele, o considere ponto de partida para a divulgação. Embora o estudo sistemático da literatura não parta necessariamente de originais, estes constituem um dos seus campos de estudo, (...)” (CÂNDIDO, 2005, p. 19).

Devemos considerar o caráter distinto apresentado pelos manuscritos, antes e depois da invenção da imprensa,

Antes, era não apenas o original, quando emanado direta ou indiretamente do autor, mas o próprio livro, que se apresentava sob forma de cópias feitas para circular, elaboradas a capricho em caligrafia especializada e – para os coevos – alto grau de legibilidade. (Para nós, a dificuldade se deve à falta de hábito com o tipo de escrita). (CÂNDIDO, 2005, p. 21-22).

No exemplo abaixo, temos nas figuras três, quatro e cinco respectivamente o estilo de caligrafia carolíneo, o modelo de escrita uncial e um manuscrito carolíneo:

Figura 3



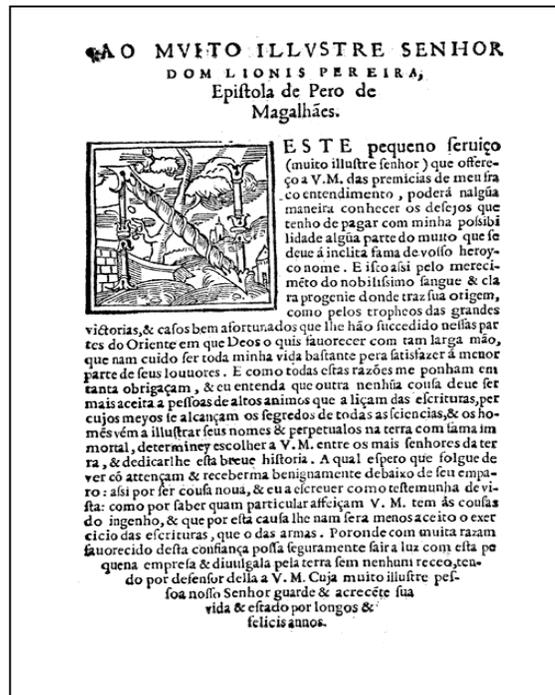
(Fonte: [www.betinho00.blogspot.com.br/carolingeo.jpg](http://www.betinho00.blogspot.com.br/carolingeo.jpg) Acesso em: 08/10/2007).

Figura 4



(Fonte: [www.womenpriests.org/images/barbfr.gif](http://www.womenpriests.org/images/barbfr.gif) Acesso em 08/10/2007).

Figura 5



(Fonte: [www.ime.usp.br/~tycho/corpus/manual/prep/imag...](http://www.ime.usp.br/~tycho/corpus/manual/prep/imag...) Acesso em 08/10/2007.).

O livro é uma obra da inteligência humana e sua história é um exemplo da evolução. No que concerne à edição, além do jogo do preto-no-branco, quão longa poderia ser a linha, o tamanho dos caracteres, sua variação, desenho, a imposição na folha, a seqüência das mesmas, o revestimento delas, sempre foram objetos de requintes artesanais. Os pergaminhos da Idade Média já apresentavam modelos admiráveis. As ilustrações também poderiam ser verificadas em obras reproduzidas na Idade Média.

Antes da invenção da imprensa, cada exemplar era uma peça individual, um dos principais problemas, sendo os livros feitos em letra manuscrita, era que raramente um livro seria idêntico ao outro. Ao fazê-lo, o copista poderia decifrar mal, cometer erros, além do mais havia versões fragmentárias, de modo que uma cópia poderia conter passagens que outra não tinha.

Já na Antiguidade esse problema se apresentou:

(...) os sábios reunidos em torno da Biblioteca de Alexandria consagraram-se, desde o século III a.C., a apurar, dentre a multiplicidade de cópias textos dos grandes autores, sobretudo Homero. Durante a Idade Média, as cópias das obras prezadas orçavam por centenas e talvez milhares. Ainda hoje, restam, por exemplo, 400 da Consolação da Filosofia, de Boécio. Seria exagero dizer que, cada uma era necessariamente muito diversa da outra, mas é claro que o número de variantes seria considerável. Ao conjunto de exemplares duma obra, assim legados através do tempo, chama-se tradição manuscrita ou diplomática. (CÂNDIDO, 2005, p. 53)

Da encadernação, com couro há provas do século VI de nossa era. Houaiss observa que “Com o advento do papel, o livro ilustrado, mais o livro iluminado entram em decadência, para enveredar por novos caminhos, em que irá exceler por longo tempo, na base do contraste do preto e branco, de pretos, cinzas e brancos.” (HOUAISS, 1967, p. 76 – Vol. II).

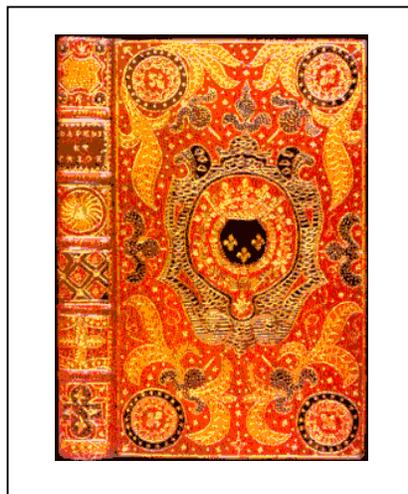
O livro ganhou ornamentação e motivação plástica visual, a gravura passou a ser feita de todas as maneiras: sobre madeira, metal, em relevo, em incrustado, a buril, de água-forte, todo esse trabalho durante três ou quatro séculos.

Antes do advento da fotografia, foram várias as maneiras finais de gravuras: a negra, aquatinta, verniz mole, linóleo, litografia, entre outras. São atuais os processos de fotomecânicos, a fotografia a negro e a policromia.

A encadernação, ou o chamado revestimento do livro, brochura, pertence à história do livro a partir do século XIX, já que antes o revestimento do livro a ser encadernado era de material precário, papel no geral, uma capa provisória, quando se disseminou haviam livros encadernados de escrínio ou relicário, obras de ourivesaria nos livros litúrgicos especialmente; encadernações de couro com miolo de madeira e somente mais tarde, de papelão ou cartão.

As primeiras encadernações eram ricas, tanto pela feitura, quanto pelo material utilizado (ouro, pedras preciosas incrustadas, prata, marfim), embora não tornassem os livros portáteis; as segundas mantinham a elegância e por sua sobriedade relativa vieram a prevalecer sobre as primeiras, eram feitas de couro cinzelado, estampado, bojado, dourado, mosaicado, decorado.

Figura 6



(Fonte: BRUCHARD, Dorothée de. A Encadernação. 1999. <http://www.escriitoriodolivro.org.br/historias/encadernacao.html> Acesso em 08/10/2007).

No final do século tivemos o advento da encadernação de pano, de musselina, de seda, tecidos em geral. Mas, foi no século XX que surgiu a encadernação de cartolina esmaltada ou virgem, com desenho na capa, manual ou às vezes tipográfico.

No que diz respeito aos editores, esses eram ocasionais.

O autor que contasse com sua obra como meio de subsistência tinha que apelar para os bons ofícios de amigos, admiradores e protetores, que individual ou coletivamente arcavam com os ônus da impressão, subscrevendo generosamente lista de contribuintes para a mesma. Em verdade, o número de exemplares publicáveis obstava à noção mesma de comércio, ademais das contingências da contrafação ou do plágio – que vigoraram não só na Antiguidade, mas também na Idade Média. (HOUAISS, 1967, p. 77).

Com as Instituições Universitárias e a regularização da pétiá<sup>12</sup> é que as tiragens chegaram a atingir casa de milhares.

Os livros, uma vez impressos, têm diversos destinos. Muitos caem no gosto dos leitores e sua reimpressão ou sua reedição se torna muito freqüente. No Brasil, na tradição livreira, a reimpressão acontece quando ocorre ao editor guardar as matrizes para reprodução de novos exemplares, com identidade total de características tipográficas.

<sup>12</sup> Pétiá: exemplar autorizado e fidedigno. (HOUAISS, 1967, p. 77- Vol. II).

O mercado editorial almeja o “livro perfeito”, não do ponto de vista da substância, deste ou de sua feição estética, mas do ponto de vista da correlação do original com o impresso.

Os erros em um livro consistem, geralmente, em erros tipográficos. Podem ser maiores ou menores na primeira edição e esse fato faz com que a tendência de reedições aumente. Uma consequência dessa contingência é o problema dúplice da fidedignidade e da fidelidade textual<sup>13</sup>, principalmente quando um problema tipográfico pode interferir na interpretação do texto ou da passagem do texto em que o mesmo ocorre. Foi dessa contingência que surgiram as ciências que buscam os textos fidedignos e fiéis, especificamente, o aparecimento de uma ciência e técnica da edição de texto, hoje chamada ecdótica. O item dois desse capítulo discutirá mais amplamente essa ciência.

A acumulação de erros num texto decorre da verificação empírica de que não há livro sem erro tipográfico, óbvio ou latente. Os erros óbvios são os que se referem à tensão lingüística, um exemplo, “preguntar por perguntar”, é claro que vai variar de autor para autor, dependendo do caso, pode ser a forma correta que o mesmo quer expressar; os erros latentes são mais difíceis de localizar, uma vez que podem apresentar feições graduadas.

(a) pode ocorrer que a forma ou o esquema considerados sejam em si corretos, como por exemplo, “eles digladiavam-se”, quando na realidade o autor quisera “eles se digladiavam”, o que só se poderá apurar do cotejo com a fonte autorizada; (b) pode ocorrer que a forma seja, à luz de certo cânon gramatical, “errada”, quando o autor a quis exatamente assim, isto é, divergir consciente ou inconscientemente do cânon, como por exemplo, quando um poeta diz “se a amada pedir-te uns versos tristes”; (c) pode ocorrer que a forma considerada seja correta e clara, mas contra o contexto, como, por exemplo, quando o texto oferecer “ele se parece comigo” onde o contexto pediria exatamente “ele não se parece comigo”... (HOUAISS, 1967, p. 202-203 – Vol. I).

Latentes ou óbvios, os erros tipográficos de um livro já impresso, mas não finalizado, quando localizados em tempo pelo autor ou pela revisão, são freqüentemente objeto de uma errata na própria edição.

Nesse aspecto podemos dizer que, um texto pode ser reputado bom ou mau. Por mau, quando houver incoerências internas e externas, entende-se o texto que se

---

<sup>13</sup> Fidedigno é o texto que merece fé, confiança e respeito, em função de ter sido estabelecido com rigorosa observância das características encerradas no manuscrito, ou no original, ou na edição príncipe; fiel é o texto que foi estabelecido com rigorosa observância na edição anterior.

distancia do original, ou da primeira edição, ou da edição autorizada, sem a chancela do autor; já o bom, seria o texto fidedigno e o fiel<sup>14</sup>.

## 1.2 O Livro e o Texto

Texto é um conjunto de palavras organizadas de determinada forma. É uma estrutura lingüística fechada e completa que tem uma integridade: as palavras precisam estar organizadas para produzirem sentido. Numa explicação mais convencional, é um tecido<sup>15</sup> de palavras.

Em lingüística, a noção de texto é ampla e ainda aberta a uma definição mais precisa. Pode ser entendido como manifestação lingüística das idéias de um autor, que serão interpretadas pelo leitor de acordo com seus conhecimentos lingüísticos e culturais.

Um texto pode ser escrito ou oralizado e, em sentido lato, pode ser também não-verbal. Em artes gráficas, o texto é a parte verbal, lingüística, por oposição às ilustrações.

Basta ser alfabetizado para compreender o que um texto quer comunicar, a linguagem, nesse caso é o instrumento dessa comunicação.

Os livros manuscritos ou impressos são objetos, a forma como são constituídos impõem um sentido ao texto que carregam, ou seja, a sua organização editorial deve interferir no discurso. Os discursos só existem quando se tornam realidades físicas, são constituídos em significado, inscritos nas páginas de um livro. Em outro sentido, como explica Chartier “o livro sempre visou instaurar uma ordem; fosse a ordem de sua decifração, a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido ou, ainda a ordem desejada pela autoridade que o encomendou ou permitiu a sua publicação.” (CHARTIER, 1994, p. 08).

É necessário reconhecer as diversas modalidades e variações múltiplas do processo de constituição do livro, que abrange os dois sentidos esclarecidos acima, mas considerar também que, o livro e o discurso nele contido são objetos, em primeira instância, de um projeto de leitura que visa capturar as identidades entre os leitores e a sua arte de ler.

---

<sup>14</sup> Duas noções, que embora muito próximas, devem distinguir pela impossibilidade freqüente de ambas as qualidades poderem coexistir, nas condições históricas da transmissão da herança literária.

<sup>15</sup> “**Texto** sm. ‘as próprias palavras de um autor, livro ou escrito’ / XIV, *textu* / Do lat. *textum* –i ‘entrelaçamento, tecido’ ‘contextura (duma obra)’ // (...)” (CUNHA, 2000, p. 768).

### 1.3 O Livro

O livro é o suporte natural do texto, seja ele literário ou não e como tal utiliza a linguagem escrita. Uma obra literária, que é nosso objeto de estudo nesse caso, é apreendida como uma totalidade orgânica, em que todos os aspectos devem exprimir o “espírito do autor” nas múltiplas facetas de um texto, como nas particularidades lingüísticas e na composição textual e paratextual. É difícil ter acesso a um original de um autor, geralmente o que temos em mãos é um texto impresso, publicado em livro.

Um livro pode assumir diversos formatos, tipos de capa, encadernação, pode ser ilustrado ou não, colorido ou não. Para tanto verifiquemos as partes constitutivas de um livro.

A capa é o elemento que apresenta o livro, além de emoldurá-lo. Na capa encontramos o título da obra, nome do autor e a referência à editora que executou o trabalho; a contracapa, que chamamos de capa de trás, pode trazer informações úteis sobre a obra e seu autor; a sobrecapa caracteriza-se por uma cobertura removível de papel que protege a capa; as orelhas são as extremidades da capa de um livro, dobradas para dentro, trazem informações adicionais sobre o livro ou sobre outros livros. Esses elementos são chamados de paratextos e serão objeto de análise, no capítulo dois.

Essa composição não é regra, muitas vezes, os livros não trazem orelhas, tudo dependerá da editoração e da idealização da obra. E é nesse campo que entra a editora, que é a empresa que edita ou publica os textos e que mantém às vezes uma linha editorial.

A tiragem de uma obra pode ser definida pela editora e/ou pelo autor desta obra e refere-se ao número de exemplares que são impressos de uma só vez. O que podemos observar é que quando uma obra tem uma grande tiragem isso indica que há uma expectativa de muitos leitores.

Do ponto de vista técnico, a editoração de uma obra deve organizar-se através das informações que são essenciais em um livro, damos nome a esse conjunto de ficha catalográfica, constam dela: autor, título da obra, subtítulo (quando houver), edição (através do número indicado na edição podemos saber quantas vezes a obra foi editada). Em edições diferentes podemos observar, não raro, as alterações no texto, alterações estas, autorizadas ou não pelo autor.

No caso de uma edição crítica, por exemplo, temos uma edição que procura fornecer o texto autêntico de uma obra (conforme a vontade do autor), em geral baseado no texto da primeira edição e em documentos de caráter polítestemunhal.

O local e data da publicação também constam da ficha catalográfica. É na folha de rosto de um livro que aparecem essas informações, a reprodução da ficha catalográfica, logo nas primeiras páginas.

## 2. A Crítica Textual e Ecdótica

Segundo Spaggiari, a principal “tarefa da crítica textual (ou ecdótica) é a de reconstituir o original perdido, ou um texto de qualquer maneira fidedigno, com base na tradição manuscrita e impressa, direta ou indireta da obra.” (SPAGGIARI, 2004, p. 24).

Como ciência que cuida da edição-de-texto, a crítica textual deve reconstituir o passado no presente. Um estudo de crítica textual apresenta-se em etapas, são elas: estemática, arquétipo e estabelecimento do texto.

A Classificação das versões do texto de acordo com as cópias, impressões ou edições existentes é a parte inicial do estudo crítico, a estemática.

Após essa etapa, deve-se obter o arquétipo (no caso da tradição manuscrita) ou a edição de base (no caso da tradição impressa). Nesse ponto observamos que, caso haja uma edição príncipe<sup>16</sup> essa fica sendo a edição de base.

Na etapa estabelecimento do texto nos deparamos com a necessidade de um trabalho crítico<sup>17</sup> apurado que justifique as soluções adotadas pelo editor-de-texto. Do estabelecimento do texto, uma observação deve ser feita: o maior problema dessa etapa pode ser o de se estabelecer um texto que não seja totalmente compreendido pelo editor-de-texto. Houaiss (1967) observa que, no estabelecimento do texto devemos adotar alguns critérios, são eles:

De todas as particularidades do texto, para que eventualmente qualquer uma dessas particularidades sirva de lição para qualquer outra do mesmo texto; b) de todas as particularidades e generalidades do contexto – no que, inclusive, a história, a erudição em geral, a geografia, a filologia, as idéias coetâneas, os ideais coetâneos, do autor, da sua geração, do país, da nação, do mundo, até o seu tempo, do passado, possam trazer suas luzes; c) dos textos alheios anteriores e contemporâneos do autor, na dupla operação (a) e (b) acima configuradas; d) destarte, na base do protótipo ou arquétipo, ou da edição de base, é factível volver o mais verossimilhanemente possível ao original ou à edição príncipe ideal. (HOUAISS, 1967, p. 205, Vol. I).

<sup>16</sup> Edição única em vida do autor.

<sup>17</sup> Os princípios críticos gerais que norteiam essa tarefa podem ser problemas lingüísticos, históricos *lato sensu*, institucionais, morais ou culturais. (CÂNDIDO, 2005, p. 204 – Vol. I).

O principal desafio nesta atividade é hoje considerado o estabelecimento do texto diante da quantidade de manuscritos existentes de um mesmo texto de uma única edição.

A parte da crítica textual que se reserva a esse estudo do texto e da edição é também chamada de ecdótica. É nesse trabalho ecdótico com os documentos que se verificam os erros e sua gênese. Mais especificamente, como indica Aurélio Buarque de Holanda Ferreira<sup>18</sup>: “a ecdótica é a arte de descobrir e corrigir erros de um documento escrito, preparando-lhe uma edição em que se procura estabelecer o texto perfeito.”

Esse procedimento identifica-se com a edição crítica de um texto, assim denominado por Karl Lachmann<sup>19</sup>, que desenvolveu o método Lachmanniano. Os passos mais importantes do método consistem na recensão dos testemunhos, na construção de um estema a partir dos erros conjuntivos e separativos presentes na tradição, e na produção de um texto compósito<sup>20</sup>, com base nos testemunhos mais autorizados (ou mais altos no estema). O objetivo é chegar o mais próximo possível do original perdido. O método Lachmanniano abrange vários processos e várias fases de trabalho, que se apresentam na seguinte ordem: *recensio*; *examinatio*: a) *codex unicus* b) tradição múltipla; *collatio*; *stema codicum*; *eliminatio codicum descriptorum*; *constitutio textus* e aparato crítico.

O *recensio* é o processo de recolha de todo material que transmitiu o texto, o conjunto de lições que caracterizam um manuscrito ou uma família de manuscritos. Numa terminologia mais recente definimos como o conjunto de testemunhos de uma obra.

O *examinatio* é o exame de cada testemunho no intento de avaliar a sua autenticidade e a eventualidade dele constituir um possível original. Nesse caso, existem duas possibilidades: a) *codex unicus* quando existe um único manuscrito para testemunhar a existência da obra, o editor limita-se à descrição e decifração do ms.; b) tradição múltipla, quando o texto é transmitido por vários códices em que o número muda de uma tradição para a outra.

---

<sup>18</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

<sup>19</sup> Karl Lachmann, (1793-1851): filologista e crítico alemão que estabeleceu um procedimento de preparação e de composição de uma edição crítica que foi construído a partir dos trabalhos realizados na primeira metade do séc. XIX.

<sup>20</sup> Texto composto, mesclado, heterogêneo.

O *collatio* é o exame comparativo de todos os testemunhos, se aplica no caso da tradição múltipla, nesse ponto o editor deve buscar as afinidades ou relações que estabelecem parentesco e formular uma classificação dos manuscritos.

O *stemma codicum* ou simplesmente estema é a representação gráfica das relações existentes entre os vários testemunhos da tradição manuscrita. Para se estabelecer esse gráfico Lachmann admitia o conceito do erro, um número variável de erros indicava várias cópias, quanto mais longo o texto e dependendo do número de cópias, mais é alta a probabilidade de haver erros.

O *eliminatio codicum descriptorum* é a eliminação de códices, o que descarta um documento no sentido de não se valer do mesmo para a reconstituição do texto original, como por exemplo, quando se descarta um documento que pode ser a cópia de um original que já se possui.

*Constitutio textus* é o estabelecimento do texto crítico, a fase final de uma edição crítica, deve mostrar quais são os testemunhos mais próximos do original.

O aparato crítico se dá quando depois de estabelecido o texto, o editor confronta a escolha feita e as lições por ele rejeitadas. Pode ser positivo quando registra a lição escolhida pelo editor e, logo depois toda a *varia lectio*<sup>21</sup>; é negativo, quando indica apenas as lições rejeitadas sem compreender a totalidade da tradição.

## 2.1 Breve Histórico da Crítica Textual

Os primeiros que se propuseram a analisar a questão do original foram os filólogos alexandrinos do século III a.C. – vários literatos trabalhavam de forma sistemática para reunir e transmitir às gerações futuras o patrimônio cultural da antiga Grécia. Para editar dois poemas atribuídos a Homero surgiu, pela primeira vez, a questão do texto original de uma obra que se pretendeu conservar, mesmo que o trabalho desses filólogos fosse rudimentar, eles têm que ser citados como os iniciadores da crítica textual.

---

<sup>21</sup> Variante de leitura.

Seus trabalhos incidiram preferentemente sobre os poemas homéricos, com textos não anotados, mas acompanhados de signos que exprimiam dúvida quanto à autenticidade da tradição ou que remetiam ao comentário, comentário que encerrava indicações sobre os manuscritos de que os críticos se haviam servido e sobre as lições que haviam adotado. A *recensio* se fazia segundo critérios internos, as emendas não eram acolhidas no texto, a tendência era puramente conservadora; entretanto, os versos reconhecidos como não autênticos eram transcritos no texto, embora com signos indicativos de autenticidade. (HOUAISS, 1967, p. 205 – Vol. I).

De acordo com Spaggiari, a principal atividade desses filólogos foi: “(...) a recolha e a sistematização das obras, a sua catalogação, e a composição de um vasto conjunto de compêndios, gramáticas e histórias literárias, além de comentários preciosos e de vários outros auxílios para o estudo e a investigação.” (SPAGGIARI, 2004, p. 26).

Um dos principais trabalhos empreendidos por esses estudiosos foi sobre a Bíblia, trabalho efetuado por um alexandrino, no século III, Orígenes. Os métodos alexandrinos foram transportados para Roma.

A época carolínea, na Idade Média, também executou a recensão de textos, mas esses trabalhos, em virtude do meio que dispunham, não permitiram verdadeiras edições críticas.

A filologia antiga teve uma segunda grande época, que coincidiu com o período do Humanismo e da Renascença, em que a busca pelas obras clássicas gregas e latinas multiplicou as versões existentes de uma mesma obra e novamente tornou-se a discutir a questão de como editar um texto com diferentes redações.

O critério para o estabelecimento do texto por eles adotado naquela época não era exatamente esse, ou seja, eles não tinham por finalidade principal a reconstituição do original perdido. Os códices eram acessíveis, podiam ser lidos sem problema, reproduziam um texto já arranjado de certa forma, já revisados por tipógrafos e a partir deles constituía-se o que se chama vulgata<sup>22</sup>. Foram essas edições vulgata que fundamentaram grande parte das edições posteriores, até o século XIX.

Na história da crítica textual, após os filólogos alexandrinos, os alemães se sobressaíram inicialmente, sobretudo a partir de Karl Lachmann<sup>23</sup> desenvolveram a

<sup>22</sup> A versão estabelecida pela ‘vulgata’ chama-se também ‘textus receptus’, isto é, ‘texto recebido’, enquanto aceitado pela maioria dos editores, em prol da tradição, sem por em questão a sua qualidade intrínseca. (SPAGGIARI, 2004, p.26).

<sup>23</sup> O objetivo de Lachman era o de elaborar um método de edição científico, não aleatório, que desse como resultado – através de vários processos e fases escrupulosamente efetuadas – a reconstituição objetiva, quase mecânica, do original perdido. (SPAGGIARI et al., 2004, p.30).

filologia microscópica<sup>24</sup>. Há muitas divergências até hoje sobre a utilização desse método, sobretudo por acharem, os estudiosos de crítica textual, o método insensível à beleza ou ao conteúdo informativo do texto. Ficou conhecida como edição crítica no sentido moderno, ou também chamada de Crítica textual moderna e progrediu a partir do século XVIII, com estudos sobre a Bíblia grega e latina, sobretudo pelos franceses.

Para o editor-de-texto, tanto a abordagem microscópica, como a generalizante são importantes. Escolher a melhor versão de leitura<sup>25</sup> de um texto vai depender de uma cuidadosa comparação de suas variantes impressas ou manuscritas.

A crítica textual atual conserva, de certo modo, algumas das tradições genuínas. Muitos críticos ainda se valem do método lachmanniano, mas em linhas gerais, a crítica atual progrediu lentamente. Uma inovação foi a publicação de catálogos de fac-símiles, maior liberalidade nas bibliotecas públicas e privadas na concessão de fotocópias e microfimes, possibilitando uma pesquisa mais ampla com menor consumo de tempo.

## 2.2 Do estabelecimento do texto

Não podemos, nesse caso, nos furtar da explanação dos princípios gerais desse trabalho, valendo-nos da análise, não de um único documento, mas de vários deles, em que anunciam o processo criativo deixado pelo autor, vai de manuscritos a datiloscritos e ao texto final, o que foi editado. No caso da análise da já citada obra de Guimarães Rosa, os documentos localizados traçam um percurso da escrita e da publicação de *Tutaméia – Terceiras Estórias*.

A retomada do texto ocorre, todavia, no seu processo contrário. Partimos do original publicado em 1967 e dele passamos às versões manuscritadas e datilografadas no intuito de desvendarmos partes do processo criativo. Lebrave esclarece-nos:

(...) do fato de ser o manuscrito um traço sobre um suporte decorrem três características suplementares: 1) ele constitui uma extensão eterna da memória; 2) o traço é ao mesmo tempo, inscrição do produto e traço de seu processo de enunciação. No caso de uma cópia manuscrita, esta enunciação singular é a simples reprodução de um objeto preexistente. Uma vez que a escritura é trabalho de criação, o escrito registra traços do processo mesmo de produção; 3) toda escrituração [*scription*] manuscrita produz um objeto singular que – pelo menos até os meios modernos de reprodução – não é reprodutível de forma idêntica, mas cujo conteúdo pode ser recopiado por um novo ato de enunciação. (LEBRAVE *apud* ZULAR, 2002, p. 101-102).

<sup>24</sup> A edição que leva às últimas conseqüências o aparato crítico suscitado pelas variantes de manuscritos. (ARAÚJO, 1986, p.194).

<sup>25</sup> Diz-se “lição”.

Apesar das divergências contemporâneas sobre o método Lachmanniano, continuam válidas as normas estabelecidas por esse sistematizador da crítica textual. Para Lachmann, a fidedignidade de um texto se apoiava na recensão<sup>26</sup> e na correção<sup>27</sup>, considerando todas as variáveis advindas da comparação das diferenças entre os documentos.

O trabalho de recensão se constitui de duas operações: classificação e colação.

No caso do manuscrito autógrafo<sup>28</sup>, ou apenas de uma cópia do mesmo, nesse caso, apógrafo<sup>29</sup>, a tarefa é relativamente simples, principalmente por se tratar da análise de manuscritos considerados modernos, mas ainda assim é necessário que se faça a correta classificação dos documentos obtidos, isso inclui: datação, natureza e identificação do documento. Esse trabalho é essencial para dar, como já observamos antes, credibilidade ao trabalho.

Na etapa da colação há que se fazer uma seleção dos melhores manuscritos/datiloscritos apógrafos e das edições. Como observa Araújo, nessa etapa:

Considere-se, (...) que um manuscrito, pelo fato de ser mais recente, é em conseqüência o mais distanciado do original; a última cópia da série cronológica, no entanto, pode ser a melhor de todas no caso de ter-se baseado em testemunhos ('fontes', em ecdótica) por sua vez mais próximos do original, eliminando, portanto, a acumulação de erros – aliás, inevitáveis em quaisquer reproduções. Sobretudo ao tratar-se de manuscrito, ele é considerado *bom* quando não corrige os erros de suas fontes, o que permite ao editor conhecer (ou chegar perto disso) o estado primitivo das alterações. (ARAÚJO, 1986, p. 199).

A elaboração de um estema<sup>30</sup> levará a uma verificação da dependência entre os manuscritos, a colação, que visa à tradição de um texto, ou a história dessa tradição. Os princípios genéricos para a elaboração do estema são imprescindíveis. Na obra *A Construção do Livro*, Araújo nos guia:

---

<sup>26</sup> *Recensio*: julgamento de todos os testemunhos que auxiliam a reconstituição do texto.

<sup>27</sup> *Emendatio*: estabelecimento de estemas, correspondência de afinidades entre grupos de manuscritos, justa avaliação da crítica verbal, verificação de erros ou levantamento de conjecturas.

<sup>28</sup> Do autor.

<sup>29</sup> Cópia do original do autor.

<sup>30</sup> Termo grego que através do sentido figurado em latim, *stemma*, veio significar 'árvore genealógica, linhagem, descendência'. (ARAÚJO, 1986, p. 199).

(...) parte-se do pressuposto da simples relação de dependência: se os testemunhos acham-se ligados na seqüência A, B, C, D..., o raciocínio lógico é que D teve como fonte C, assim como C transcreveu B e, finalmente B constitui uma cópia de A. Mas nunca se verifica esse processo em descendência direta. O manuscrito registrado como A ainda não é o original do autor, ou por ele autorizado; é possível que seja cópia direta desse original (a ser assim, chama-se de *arquétipo*, que significa a cópia mais próxima do original, ou pelo menos a mais antiga) ou a cópia mais próxima desta primeira cópia (*subarquétipo*). Daí a possibilidade de múltiplos esquemas. (ARAÚJO, 1986, p. 200).

É através do trabalho de correção (*emendatio*) que se dá o estabelecimento de estemas com vistas à fixação de grupos de manuscritos/datiloscritos aparentados. Consiste na avaliação da crítica verbal, na verificação de erros ou levantamento de conjecturas.

Há que se fazer uma ressalva nessa etapa do processo, quanto às correções no sentido do conhecimento profundo da língua, no caso deste trabalho, o autor escolhido utiliza a língua materna, Língua Portuguesa, o que viabiliza o processo. Devemos, no entanto, observar que além do conhecimento prévio da Língua Portuguesa, é necessário ter uma familiaridade com o estilo roseano, uma vez que o autor criou palavras, foi adepto dos neologismos e sua linguagem prosaica por vezes se vale dos recursos sonoros da poesia, seus aforismos são repetidos à larga.

Dessa consideração inferimos que no *emendatio*, em se tratando de um editor desavisado, o que deveria ser uma correção, no tocante a Língua Portuguesa, tornar-se-ia um erro que subverteria todo o sentido do texto.

Nesse ponto do trabalho que devemos entrar no terreno da ecdótica, e sobre esse estudo Henri Quentin infere:

A ecdótica é a parte da crítica relativa ao estabelecimento e à edição dos textos. Nela geralmente se vê apenas uma arte exercida com mais ou menos virtuosismo pelo editor, conforme possua este mais ou menos conhecimentos, faro e habilidade técnica. (...) a classificação dos manuscritos e a reconstituição do texto do arquétipo. A arte vem em seguida, quando o estado do arquétipo é tal que lhe são necessárias correções para atingir o suposto texto original. Ou melhor, é o lugar de outra ciência: a dos erros e de sua gênese... (QUENTIN *apud* ARAÚJO, 1986, p. 204).

Nesse levantamento acerca do texto, deve-se levar em conta que, a leitura do mesmo é passível de ser corrompida e deve-se, nesse caso, estabelecer na sua restauração a conjectura (*divinatio*). O que pode dar características mais ou menos seguras ao texto, ou seja, mais ou menos satisfatórias para o seu entendimento.

A crítica textual não considera quaisquer mudanças verificadas nas cópias mais recentes em relação aos manuscritos mais antigos, não é conjectural, mas sim interpretativa, assim temos: “1) A pontuação, 2) a separação de palavras da escrita lapidar, onde os vocábulos não apresentem brancos intervocabulares, e 3) o emprego das maiúsculas, com o que se pode mudar um substantivo comum em próprio e vice-versa.” (ARAÚJO, 1986, p. 205-206).

São listados aqui alguns dos erros a serem possivelmente identificados no processo *emendatio*: Erros de correção, que consiste num defeito do original; erros de transposição, a mais freqüente ocorrência desse tipo de erro está na metátese de letras ou sílabas no corpo de uma palavra; erros de omissão, no caso de letras no corpo de um vocábulo, ou omissão de letra ou sílaba semelhante na mesma palavra ou em palavras próximas, entre outros. Nos erros de inserção, muito comuns, quando um copista entende mal arcaísmos no texto; no caso de substituição, ocasionados por confusão de letras e de abreviaturas.

A lista é longa e as possibilidades são inúmeras. E inevitavelmente nos vem a pergunta: como estabelecer uma edição fidedigna? O trabalho é árduo e devemos obviamente levar em consideração fatores intrínsecos à cópia, como o autor, a língua, o conteúdo e até mesmo a época.

O percurso da escritura, com suas variantes, rasuras, emendas e modificações diversas configuram a “gênese” do texto, em que se deve observar se o escritor testou muitas possibilidades no processo criativo. Dá-se ao nome desse trabalho de verificação, Crítica Genética.

Há, contudo quem afirme que esse trabalho do crítico genético esteja mais voltado para a lingüística do que para a literatura, já que o mesmo busca nos vestígios deixados pelo autor o seu percurso gerativo e muitas vezes, dispensa o objeto final de sua criação.

O fato estético também é de interesse do crítico genético ao considerar a engenharia do texto, processo fundamental para a compreensão da mensagem. Essa é uma das mudanças que verificamos no decorrer da história da crítica textual, o fato de que os críticos querem além de reconstituir o original de maneira genuína, buscar no processo criativo a chave para o entendimento do texto.

O que é mais relevante nesse ponto é o processo da criação, o plano da *práxis* artística. O testemunho dos escritores, quando trazem para dentro da obra criativa a

problemática da sua própria produção, verificando as marcas deixadas pelo próprio escritor nas várias etapas de trabalho<sup>31</sup>.

Ao percorrermos os caminhos norteados pelo escritor podemos inferir sobre a causa de todo processo, uma vez que o autor dispensou em sua última vontade tais formulações que tentamos recuperar. Buscamos os caminhos da estética, uma parcimônia entre o real (processo de criação – texto escrito) e a sensibilidade artística, as reflexões, a subjetividade, a essência da criação artística, que toma forma através desse processo concreto da escritura e todas as suas etapas.

Qual seria então o papel dos rascunhos de um artista na sua produção? Seria possível estabelecermos uma teoria para a criação artística? Como não perder a possibilidade de uma estética da criação? O estudo desses documentos pode alterar a recepção da obra?

À medida que nos aproximamos do texto e discutimos sua existência observamos uma ilimitada sucessão de escolhas e possibilidades.

Talvez esse fosse um trabalho para a crítica genética, mas a evolução da crítica genética ainda não está bem delimitada, este tipo de estudo fundamenta-se muito na filologia, que anteriormente voltava-se mais para a lingüística. O papel fundamental desempenhado pela crítica genética ao enfatizar a passagem do escrito à escritura, do enunciado à enunciação escrita, do texto aos textos, desestabiliza por completo a unidade do texto.

No manuscrito não se busca um produto, investiga-se um movimento, uma construção, o texto deve ser encarado como movimento e não como texto dado, parado. O prototexto é um texto anterior ao texto. É uma construção operacional do pesquisador, que reúne, organiza e transcreve os documentos que constituem os antecedentes de uma determinada obra. O prototexto não é do autor é a construção do pesquisador, a partir dos rascunhos, planos, anotações, original da obra.

A virtude primeira do manuscrito consiste em definir rapidamente os limites e os poderes do estudo da gênese. A documentação mais completa e mais bem conservada não revela mais que uma fração das operações mentais através dos vestígios que ela conserva; o traço da escritura não é a escritura mesma.

Os manuscritos dão à crítica o poder de observar o trabalho do autor em sua manifestação, em sua verdade material. Eles nos obrigam a levar em conta o aleatório, nos levam a uma informação inédita.

---

<sup>31</sup> Os rascunhos, as rasuras, as anotações, as substituições.

A organização do texto na folha, anotações marginais, acréscimos, remissões, intertextos, grafismos diversos, desenhos e símbolos entrelaçam os discursos, desdobram os sistemas de significação e multiplicam as possibilidades de leitura.

A leitura estabelece entre o documento e o prototexto uma relação propriamente dialética; toda transcrição de manuscrito é modelada por um olhar, o qual, por sua vez deve ser modelado também pela realidade do seu objeto, se deseja reproduzir uma representação adequada.

Para elucidar o estatuto do texto dois grandes modelos de análise são importantes mencionar, correspondentes dos dois aspectos de escritura: produção e produto.

O método da crítica genética procede de uma gama de trabalhos empíricos dedicados aos manuscritos autógrafos, que revelam progressivamente a aptidão desses documentos para reconstruir, a gênese dos escritos, a partir de um conjunto de observações concretas.

### **3. A História da Editoração e Bibliologia**

O estudo do livro sob o ponto de vista dos seus elementos externos, ou como define Cândido (2005), seus “aspectos acessórios” sem atender à forma literária, ou ao seu “aspecto essencial”, o texto propriamente dito, é chamado de Bibliologia. Configura-se como um tratado do livro que estabelece normas para a sua publicação. Esse tratado foi se constituindo através das épocas e hoje normatiza a publicação. Para entendermos melhor a definição devemos considerar a história da editoração.

Editoração é o trabalho do editor, que parece obviamente definido assim, porém, o editor de hoje está longe de desempenhar as funções que os primeiros editores desempenharam, observemos a definição original da palavra editor no seu conteúdo semântico e comentários de Araújo (1986):

*Editor, editoris (...)* aquele que gera, que produz, o que causa, o autor, em consonância com o verbo *edere*, parir, publicar (uma obra), produzir, expor. O termo é correlato do adjetivo grego *ékdotos*, entregue, dado, revelado, conexo com o substantivo *ékdosis*, em sentido especializado publicação, tratado ou edição de obra de um autor e com o verbo *ekdídomi*, também no sentido particular de publicar (livros). (ARAÚJO, 1986, p. 35).

O termo ecdótica se vale dessa definição, que compreende o significado da arte de produzir e publicar. Essas funções, todavia foram desmembradas durante a história e

hoje contamos com diferentes funções no desempenho da arte da editoração, o que no passado era desempenhado por um só indivíduo. Hoje, entendemos que o editor é a pessoa que assegura a publicação e vendas de obras impressas, pode ser assim chamado também o diretor de uma revista, jornal ou periódico.

No Ocidente, desde o século III a. C., o editor é o preparador dos originais, responsável pela edição de um texto a ser transcrito pelos copistas. “Até então os livros figuravam na verdade como *aides-mémoires* dos autores, visto que sua divulgação – e transmissão – era basicamente oral. Não surpreende (...) o prestígio desfrutado (...) por atores, rapsodos, oradores e leitores recitadores.” (ARAÚJO, 1986, p. 36). O livro só teve função a partir da multiplicação das obras de prosa e da popularização da tragédia, que estimulava a produção de textos.

Os livros e seu comércio começaram a se desenvolver a partir do século IV a. C. e com o aumento do mercado leitor surgiram profissões estritamente associadas ao livro: “o copista (*bibliográphos*), o especialista em pintar as letras capitais (*kalligráphos*) e o livreiro (*bibliopóles*).” (ARAÚJO, 1986, p. 36). Entretanto isso não evitava erros na editoração, isso acontecia pela ausência de textos normalizados, um texto original, jamais combinava com suas cópias por falta de normas que guiassem o trabalho dos copistas, cada qual considerava o seu padrão como ideal ou correto.

Com a fundação da Biblioteca de Alexandria, os copistas começaram a se preocupar em estabelecer algumas regras para a editoração, esses primeiros editores queriam estabelecer textos definitivos diante das muitas cópias diferentes de um mesmo texto que teria perdido os originais escritos pelo próprio autor. A tarefa dos alexandrinos era catalogar, revisar comentar a obra, criar sumário, índice, glossário e tabelas explicativas. Eles estabeleceram, para tanto, uma regularização para as suas edições. A tradição editorial alexandrina seguiu para Roma, mas com algumas modificações e críticas em relação aos sinais utilizados pelos alexandrinos para orientar o leitor.

O trabalho dos copistas, a partir do século II a. C. aumentou a ponto de incentivar algum comércio nesse setor, especialmente no mundo mediterrâneo. Os filólogos que exercitavam a crítica textual já se preocupavam com a produção em massa. O *librarius* exercia as funções de copista, livreiro e encadernador a um só tempo, alguns especialistas eram, na época, contratados para exercer funções que os aproximam dos editores de texto atuais, pois esses conferiam o trabalho do escriba e do revisor em cada cópia a fim de colocar no mercado bons exemplares. Os copistas profissionais

reproduziam em grupo, simultaneamente o texto ditado por uma só pessoa, o que levava à multiplicação de variantes.

Como já dissemos, é ainda na Antiguidade que criaram o códice (*codex*), que substituiu a velha forma de apresentação do texto em rolo (*volumen*), desse modo expandiu-se o pergaminho, com páginas de couro, mais resistentes que as do papiro, costuradas em forma de caderno.

Após o declínio de Roma, do século V em diante, o processo de crítica textual se intensificou até o século XV. Os bizantinos se encarregaram de preservar e divulgar os antigos escritores com a edição de muitos autores clássicos, manuais, léxicos e comentários. Entretanto, o maior impulso de estudos e recuperação de textos é devido ao trabalho exercido pelos monges, que estenderam a sua atividade por toda a Europa, durante toda a Idade Média em conventos e abadias, buscava-se a conservação dos clássicos através de cópias, além da produção de enciclopédias e compêndios. Os monges desenvolveram um intenso trabalho de compilação de manuscritos que eram transcritos, ilustrados e reunidos em exemplares destinados à divulgação.

A quantidade cada vez maior de cópias levou, com o tempo, a que se fixassem determinados padrões para os manuscritos, de modo a manter-se a uniformidade em cada cópia. Atuavam, nesse mister, diversos monges. O *notarius*, na época de Cassidoro, depois *armarius* ou *bibliothecarius*, era uma espécie de supervisor editorial que dirigia os trabalhos do *scriptorium*. A predominância numérica era dos copistas; os trabalhos mais simples, como pautar levemente as folhas, dobrá-las em cadernos e copiar textos correntes, se confiavam sempre aos noviços ou aos monges menos hábeis (*librarii*, *scriptorii*) enquanto as obras tidas como importantes ou de difícil realização se destinavam, conforme o grau de complexidade, ao *bibliographius*, ao *calligraphius* ou ao *antiquarius*. (ARAÚJO, 1986, p. 42).

Com o texto pronto, este era encaminhado para a ilustração onde os chamados iluminadores e miniaturistas ou rubricadores exerceriam suas habilidades para ilustrá-lo e somente depois dessa etapa é que seguia para a encadernação.

O que podemos depreender desse trabalho é que na cultura ocidental houve um grande esforço pela preservação e pela transmissão de textos, a fim de que os exemplares aparecessem iguais entre si.

Do final do século XIII ao início do século XV surgiram na Europa duas novidades de origem chinesa: o papel e a xilogravura, que ativaram o comércio de livros e no caso da xilogravura, antecipou o procedimento tipográfico.

A difusão da tipografia foi essencial para o processo de multiplicação de textos e acabou com a indústria dos manuscritos. O objetivo principal da mecanização era evitar a incidência de erros, comum na tradição manuscrita, mas livre dos erros da transcrição se submetia a acidentes de impressão em que página, linha, letra podiam sair diferentes das outras em exemplares distintos. Com o advento da imprensa surgiu a profissão do impressor, que era em verdade bem mais do que o nome pode dizer. Os impressores buscavam elementos destinados a facilitar a leitura, como a paginação, e, além de tipógrafos, eram também editores, responsáveis pela regularização do texto e pelo conjunto da obra que imprimiam. É a partir desse ponto da história que surgiu o livro moderno.

“A preparação do texto nem sempre era feita pelo impressor ainda que alguns deles realizassem também essa tarefa, aparecendo, assim, como verdadeiros e completos editores.” (ARAÚJO, 1986, p. 46). Muitos impressores publicaram antigos textos copiados pelos monges e foram além, corrigiram o trabalho dos escribas, mas o trabalho de reconstituição do texto o mais próximo possível do original, mais uma vez coube aos filólogos, que retomaram no renascimento a tradição iniciada pelos alexandrinos. O poder civil nesse ponto passou das autoridades eclesiásticas para as casas comerciais impressoras. Marcou-se também nesse momento a diferenciação entre impressor e editor-de-texto, que diferentemente da tradição manuscrita, não há uma única pessoa encarregada de normalizar e transcrever o original.

Somente três séculos depois é que a tradição alexandrina criada para o estabelecimento do texto foi superada. Os filólogos reunidos travaram polêmicas acerca dos critérios existentes para a padronização editorial das obras de modo a restituir a fidedignidade à obra, criaram técnicas que são seguidas até os dias atuais.

Com o crescimento do comércio de livros as casas impressoras começaram a ter problemas de caráter comercial como concorrência, margem de lucro, distribuição do livro, custos de matéria-prima (papel), censura (eclesiástica, no início), especialização do trabalho gráfico e direitos autorais. Na medida em que crescia o comércio nessa área foi necessário adotar melhoramentos técnicos de impressão como composição tipográfica, diagramação, revisão, tudo para tornar o texto visualmente agradável e, acima de tudo, fidedigno.

As primeiras casas publicadoras ou editoras dirigidas por pessoas que não tinham vínculo com a arte editorial datam do século XVI. Nos centros urbanos mais

desenvolvidos, a partir do século XVIII separaram-se as funções do publicador das do impressor ou tipógrafo e a do livreiro.

A apresentação geral dos livros acompanhou as solicitações do mercado. O apelo visual tornava-se cada vez mais presente, programações visuais arrojadas passariam a reduzir o texto, que exposto às linhas sinuosas, margens irregulares e apresentando uma mistura de tipos e de corpos e a partir da década de 1850 surgiria o livro de massa, hoje chamado de livro de bolso.

Embora o mundo editorial se apresentasse muito diferente do que se vira no passado, um elemento permaneceu vital: o texto, e com o texto o profissional que o regularizava para sua apresentação ao público leitor.

No Brasil tornou-se corrente designar profissionais dos setores de editoração como editor-de-arte<sup>32</sup> e editor-de-texto<sup>33</sup>, mas observe-se que nenhum deles exerce a tarefa do filólogo, que na apreciação do original, por fidedignidade ao texto e a transmissão de seu conteúdo mantém-se em posição diferente do editor, que aplica as normas. E que, embora tenha a editoração, um campo diferente da filologia mantém como esta o vínculo com a palavra escrita e sua transmissão.

### **3.1 O Autor e seus direitos**

“No século XVIII, a teoria do direito natural e a estética da originalidade fundamentam a propriedade literária.” (CHARTIER, 1999, p. 49) O autor passou a ser reconhecido como detentor de uma propriedade sobre as obras. Fato que não desapareceu com a cessão do manuscrito aos seus editores, foram estes últimos que moldaram a figura do autor-proprietário. A partir desse ponto abriu-se o caminho para a legislação atual que protege a obra em todas as formas, sejam elas escritas, visuais ou sonoras.

O livreiro-editor de antigamente corresponde, em figura, ao editor de hoje. Devemos pensar que, a obra, na sua construção, passa por um processo que envolve autores, editores, livreiros e leitores. Os editores são os maiores responsáveis pela construção do objeto livro e em muitos casos pela sua divulgação. É nesse ponto que devemos notar que há editores e editores, de que se depreende que, o editor que tiver mais esmero em seu trabalho, considerando todas as situações, por mais adversas que

---

<sup>32</sup> Responsável pela programação visual.

<sup>33</sup> Encarregado do preparo e da revisão dos originais.

sejam, será o representante legal, muitas vezes, de verdadeiras obras de arte. Chartier nos dá uma visão panorâmica de como trabalhava e o que representava esse profissional.

Nos anos 1830 fixa-se a figura do editor que ainda conhecemos. Trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até a sua distribuição. O editor pode possuir uma gráfica, mas isto não é necessário e, em todo caso, não é isto que fundamentalmente o define; ele pode também possuir uma livraria, mas tampouco é isso que o define em primeiro lugar. (CHARTIER, 1999, p. 50).

Nessa época, muitas vezes, o sucesso do editor dependia de seu talento, do apoio que recebia do Estado e da invenção de novos mercados. Com os reagrupamentos e a criação de empresas multimídia o mercado enfraqueceu. Havia menos pessoal e capital mais variado.

Do século XVI ao XVIII, não existia uma autonomia da atividade editorial. As funções de livreiro ou impressor levavam esses profissionais invariavelmente a assumir uma função editorial.

O livreiro-editor dos séculos XVI, XVII ou XVIII definiu-se inicialmente pelo seu comércio: além de vender os livros editados por ele, vendia os que obtinha por troca com os colegas comerciantes. Esse livreiro poderia possuir uma gráfica ou pagar para que uma gráfica trabalhasse para ele. Desse ponto podemos observar quão intimamente ligados estavam os papéis de livreiro e de editor uma vez que em torno da atividade de livraria se organizava a atividade editorial.

Muitas livrarias da mencionada época, por proteção ou por posição (prestígio junto à nobreza), dominaram o mercado do livro. No caso de proteção temos o exemplo dos Platin, citado por Chartier: “que haviam obtido o monopólio da venda das obras ligadas à Reforma Católica – breviários, missais – que representavam um enorme mercado na escala da cristandade.” (CHARTIER, 1999, p.54). Durante muito tempo o modelo de patrocínio permaneceu, o autor dependia de gratificações e proteção das elites da época<sup>34</sup>, as composições literárias eram consideradas mercadorias. No caso de posição, lembremos dos livreiros parisienses, que a monarquia favoreceu a partir da metade do século XVII em troca de lealdade.

---

<sup>34</sup> Aristocratas, ministros, soberanos.

Em troca de fidelidade prometida ao monarca, os livreiros parisienses recebem um quase-monopólio sobre o mercado dos novos lançamentos e os privilégios outorgados para as peças de teatro, os romances, os livros da nova ciência. A perpetuação desses privilégios impede que se abra um domínio público do livro. (CHARTIER, 1999, p. 54).

Entendemos então que a atividade de livraria comandou nesse momento da história a atividade de edição, seus mecanismos e até mesmo os seus limites.

Na Inglaterra esse mecanismo funcionava diferentemente da França: quando um livreiro ou gráfico adquiria um manuscrito, ele o registrava pela comunidade<sup>35</sup> e, a partir do registro possuía esse manuscrito de maneira perpétua, detendo sobre o documento o direito exclusivo de editá-lo.

Na França, o sistema era mais estatal, uma vez que as permissões<sup>36</sup> de livraria eram concedidas pela monarquia. Chartier aponta como funcionava: “O livreiro ou gráfico recebe (...) um privilégio sobre a publicação desse título, por um prazo que pode variar entre cinco e quinze anos, em geral.” (CHARTIER, 1999, p.55). Nesse caso, nenhum de seus colegas livreiros teria o direito de publicá-lo.

Um dos grandes problemas dessa época foi o caso das falsificações, edições mais baratas vendidas sem a autorização da monarquia que garantia aos livreiros-editores, excluídos do mercado dos lançamentos alguma renda. Os falsificadores não tinham que pagar nem pelo manuscrito, nem pelo privilégio, então, vendiam o livro a menor preço. Esse problema pode ter desencadeado as primeiras reações dos autores com relação à autoria e seus direitos.

Os textos freqüentemente falsificados eram as peças teatrais, muitas vezes, depois de terem assistido à várias representações, alguns indivíduos reconstituíam os textos de memória.

O nome de Ben Jonson<sup>37</sup> é citado na Inglaterra associado à luta pelo direito autoral, tratava-se de um autor de teatro que queria manter e reter a propriedade sobre os manuscritos e venda de suas peças para companhias.

---

<sup>35</sup> Em meados do século XVI, na Inglaterra, a monarquia delegou à comunidade, à corporação dos livreiros gráficos de Londres, de um lado, o poder de censura, de exame prévio dos livros e, de outro, o controle dos monopólios sobre as edições. (CHARTIER, 1999, p. 54-55).

<sup>36</sup> Privilégios ou permissões de livraria. O termo “privilégios de livraria” indica que tudo aquilo que deriva da produção do livro, da censura, do regime regulamentar e jurídico da produção impressa é designado a partir do comércio de livraria. (CHARTIER, 1999, p.55).

<sup>37</sup> Ben Jonson, na Inglaterra é o primeiro autor a publicar em vida uma coletânea de suas peças: “works” – “obras”, em 1616 fundamenta-se e afirma-se como autor.

No século XVIII, tanto no modelo estatal francês ou no sistema corporativo inglês houve uma mudança. Os livreiros-editores inventaram a idéia do autor-proprietário. Se o autor era proprietário, o livreiro também o era, desde que o manuscrito lhe fosse cedido.

Na França, Diderot reivindicou a propriedade do autor sobre sua obra, utilizou a argumentação dos livreiros-editores como fundamento para estabelecer o direito do autor-proprietário. Outros seguiram por esse caminho, como Rousseau que tentou viver de seu trabalho como escritor, o fato é que, na França depois de 1777, tornou-se possível para os autores reivindicar privilégios. Na Inglaterra, em 1709, a monarquia inglesa limitou a duração do *copyright*.

Hoje, nos contratos de autor, diferentes cláusulas prevêm as diferentes modificações possíveis do texto que se tornará livro ou até mesmo na seqüência, uma adaptação cinematográfica, televisiva ou um texto eletrônico.

A lei interna brasileira, no que se refere ao problema do direito autoral do livro é a lei nº. 5 988, de 14 de dezembro de 1973 sobre o Direito de Autor. A propriedade intelectual é garantida pela Constituição de 1988, no Título II, Capítulo I, Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos que garante no seu Art. 5º.:

(...) a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

XXVII – aos autores pertencem (*sic*) o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar; (...) (MARTINS, 2002, p. 410).

A matéria disciplinada pela Lei dos Direitos Autorais, de 1973, estipula através de seu cap. III que o autor registre, no caso de produção escrita, seu texto na Biblioteca Nacional. Destacamos os artigos que seguem:

Art. 17. Para a segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.

[...]

Art. 19. O registro da obra intelectual e seu respectivo traslado serão gratuitos.  
Art. 20. Salvo prova em contrário, é autor aquele em cujo nome foi registrada a obra intelectual, ou conste do pedido de licenciamento para obra de engenharia ou arquitetura. (MARTINS, 2002, p. 410-411).

A Convenção Universal repete as formalidades oficiais e jurídicas, que asseguram os direitos do autor, admitidas na Convenção de Berna<sup>38</sup>. Atualmente existem três grupos de uniões relativas à proteção das obras literárias e artísticas, são elas: a União de Berna, as Uniões Pan-Americanas e a Convenção Universal sobre o direito do autor.

Como podemos avaliar, a evolução no aspecto editorial e na criação dos direitos autorais dá ao autor hoje supremacia sobre a sua obra. O copista ou editor, que em determinados momentos da história, eram as figuras que mais lucravam com o livro dão lugar ao autor, que na atualidade detém os direitos de reprodução da obra, e mais, tornou-se o principal revisor da mesma. Observemos o caso de Guimarães Rosa que atuou juntamente ao editor (José Olympio Editora) na correção de seus originais, foi ele próprio o revisor de seu texto. No caso específico de *Sagarana*<sup>39</sup>, sua primeira obra publicada, o autor foi além e reeditou a mesma com alterações após a primeira edição.

A obra *Tutaméia – Terceiras Estórias* não apresentou esse tipo de revisão do autor após a sua primeira edição em função de o autor ter falecido no mesmo ano de sua publicação, mas a trajetória da construção dessa obra nos mostra a mesma preocupação do autor na busca pela perfeição do texto. Esse fator pode ser observado nas variantes do autor em seus originais manuscritos ou impressos e nesse ponto devemos considerar que os contos escritos pelo autor e que compõem a obra foram anteriormente publicados em revistas e jornais da década de 60, antes mesmo de formarem o conjunto de *Tutaméia*.

---

<sup>38</sup> A Convenção de Berna foi uma conferência realizada para representar as sociedades literárias, academias, círculos literários, artistas editores e escritores a fim de preparar uma convenção internacional. Aconteceu de 10 a 13 de setembro de 1886.

<sup>39</sup> A obra foi escrita em 1937 e enviada a um concurso literário, o Prêmio Graça Aranha, da José Olympio Editora. Guimarães Rosa, que usou nessa obra o pseudônimo de Viator, recebeu o prêmio de segundo lugar. A obra trazia quinhentas páginas. Com o tempo, foi reduzida para cerca de trezentas e publicada em 1946.

## Capítulo 2

### 1. *Tutaméia*, a trajetória da escrita

“O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.”  
(Guimarães Rosa, *Tutaméia*.)

Após ter publicado *Corpo de Baile e Grande sertão: veredas*, ambos em 1956, Guimarães Rosa concentrou sua atividade literária na confecção de estórias curtas, a maior parte delas publicadas a partir de 1961 em colunas literárias de periódicos do Rio de Janeiro: os jornais *O Globo* e *Pulso* e a revista *Senhor*.

Nessa época, correspondia-se com seus tradutores, Edoardo Bizarri e Curt Meyer-Clason. Nas cartas, inúmeras discussões sobre a poética do autor, algumas revelações sobre suas inovações lingüísticas, que contribuíram para que o escritor refletisse, de forma mais sistemática, sobre sua obra, o que de fato poderemos notar nas *Terceiras Estórias*, obra em que os paratextos (prefácios, índices e epígrafes) já tratam de sua arte, de sua poética.

No jornal *O Globo*, o autor publicou *Hipotrérico* (14.01); *Nós, os temulentos* (28.01) e *Melim-meloso* (22.04) de 1962 e sobre a empreitada de Rosa na tentativa de divulgar a sua obra publicando-a em jornais e revistas disse Manuel Bandeira: *Escrever para jornal é como escrever na areia: Rosa grava na pedra. Para a eternidade. Assim, o que Rosa está fazendo em O Globo é, capítulo a capítulo, mais um livro, digno de ficar junto de Sagarana, Corpo de Baile e Grande sertão: veredas.* (BANDEIRA apud COSTA, 2006, p. 41).

Em maio de 1965, Rosa passa a publicar pequenos contos no jornal médico *Pulso*, do Rio de Janeiro: *editado pelo laboratório de Sidney Ross; dirigido pelo doutor Roberto de Souza Coelho, que circula entre médicos do Brasil inteiro, e onde Drummond também colabora.* (COSTA, 2006, p. 47). O autor enviou 17 contos para o *Pulso*, dos quais 14 foram republicados em *Tutaméia*.

Entre janeiro e dezembro de 1966 publicou mais 26 pequenos contos no *Pulso*: 24 deles, republicados em *Tutaméia*. E, finalmente, entre janeiro e julho de 1967, publicou 13 contos no *Pulso*, dos quais, seis deles aparecerão mais tarde organizados em *Tutaméia*. Desses seis, quatro contos aparecem incorporados no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, são eles: “Sobre os Planaltos” (04.03); “Caderno de Zito” (18.03), ambos incorporados no item VII do dito prefácio; “Inteira/incessância” (15.04),

incorporado no item II do prefácio e “Transtempo” (22.04), incorporado ao item III do prefácio. Vejamos o quadro de publicações que fazem parte da obra que ocorreram em jornais e revistas.

### 1.1 Tutaméia – Terceiras Estórias – Publicações em Jornais e Revistas

Textos	Meio e Data	Localização
ALETRIA E HERMENÊUTICA	<b>Prefácio não publicado</b>	
1. Antiperipléia	<i>Pulso</i> 22/01/1966	
2. Arroio-das-antas	<i>Pulso</i> 05/02/1966	
3. A vela ao diabo	<i>Pulso</i> 11/12/1965	PUC - RS
4. Azo de Almirante	<i>Pulso</i> 18/09/1965	PUC - RS
5. Barra da Vaca	<i>Pulso</i> 28/05/1966	
6. Como ataca a sucuri	<i>Pulso</i> 27/11/1965	PUC - RS
7. Curtamão	<i>Pulso</i> 09/07/1966	
8. Desenredo	<i>Pulso</i> 29/05/1965	
9. Droenha	<i>Pulso</i> 10/12/1966	
10. Esses Lopes	<i>Pulso</i> 03/09/1966 <i>Manchete</i> 05/08/1967	Arquivo Nosso
11. Estória nº. 3	<i>Pulso</i> 17/09/1966	
12. Estoriinha	<i>Pulso</i> 25/06/1966	
13. Faraó e a água do rio	<i>Pulso</i> 26/11/1966	
14. Hiato	<i>Pulso</i> 02/10/1965	PUC - RS
HIPOTRÉLICO	<i>O Globo</i> 14/01/1962	
15. Intruje-se	<i>Pulso</i> 30/04/1966	
16. João Porém, o criador de perus	<i>Pulso</i> 21/08/1965	PUC - RS
17. Grande Gedeão	<i>Pulso</i> 02/04/1966	
18. Reminiscão	<i>Pulso</i> 16/04/1966	
19. Lá, nas campinas	<i>Pulso</i> 14/05/1966	
20. Mechéu		
21. Melim-Meloso	<i>O Globo</i> 22/04/1962	
22. No prosseguir	<i>Pulso</i> 13/11/1965	PUC - RS
NÓS, OS TEMULENTOS	<i>O Globo</i> 28/01/1962	
23. O outro ou o outro	<i>Pulso</i> 16/10/1965	
24. Orientação	<i>Pulso</i> 26/06/1965	PUC - RS
25. Os três homens e o boi	<i>Pulso</i> 15/10/1966	
26. Palhaço da boca verde		
27. Presepe	<i>Pulso</i> 25/12/1965	PUC - RS
28. Quadrinho de estória	<i>Pulso</i> 06/08/1966	
29. Rebimba, o bom	<i>Pulso</i> 23/07/1966	
30. Retrato de Cavallo	<i>Pulso</i> 11/06/1966	
31. Ripuária	<i>Pulso</i> 20/08/1966	
32. Se eu seria personagem	<i>Pulso</i> 05/03/1966	
33. Sinhá Secada	<i>Pulso</i> 01/10/1966	
SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA	<i>Pulso</i> 15/05/1965 Publicado com o título: <i>A escova e a dívida</i>	
34. Sota e barla	<i>Pulso</i> 19/03/1966	
35. Tapiiraiuara	<i>Pulso</i> 10/07/1965	PUC - RS
36. Tresaventura	<i>Pulso</i> 04/09/1965	PUC - RS
37. – Uai, eu?	<i>Pulso</i> 07/08/1965	
38. Umas formas	<i>Pulso</i> 19/02/1966	
39. Vida ensinada	<i>Pulso</i> 12/11/1966	
40. Zingarêscas	<i>Pulso</i> 29/10/1966	

Como inferimos a respeito da crítica textual no capítulo anterior, o primeiro passo para estabelecer uma análise crítica é a localização dos documentos, uma vez localizados os ms. e ds. do autor e tendo em mãos a primeira edição da obra, verificada a trajetória da composição da mesma, buscamos as publicações esparsas em revistas em jornais, o que nos permitiu a montagem do quadro acima.

Por se tratarem de obras publicadas em revistas ou jornais que não circulam mais buscamos a localização dessas publicações em sebos especializados e bibliotecas diversas, especialmente bibliotecas ligadas às universidades que mantêm a tradição no arquivamento desse tipo de material.

Através de uma busca em sebos especializados conseguimos a publicação do conto *Esses Lopes* na *Revista Manchete* de 05 de agosto de 1967, conto que já havia sido publicado na *Pulso* em 03 de setembro de 1966. Os contos *A vela ao diabo*, *Azo de Almirante*, *Como ataca a sucuri*, *Hiato*, *João Porém*, *o criador de perus*, *No prosseguir*, *Orientação*, *Presepe*, *Tapiiraiuara*, e *Tresaventura* foram localizados na biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e cedidos em formato de arquivo PDF, separadamente da construção editorial do *Pulso* e não servirão para a análise nessa pesquisa que se concentra nos ms., ds. e primeira edição autorizada. Os demais contos que compõem *Tutaméia* não foram localizados por nós.

A importância da localização dos ditos documentos, suas referidas datas de publicação e veículos em que foram apresentados, nos deu a clara noção da composição de *Tutaméia* como um todo, um livro que se fez aos poucos e que no seu aspecto acessório, de livro como objeto, garante a importância de uma construção inusitada, em que os paratextos orientam o leitor.

Em carta a Willian Agel de Mello, Guimarães Rosa refere-se à organização de *Tutaméia*: “O livro nosso (ex-*Pulso*) está prontinho.” (MELLO, 2003, p.19). Em nota, na mesma obra, MELLO (2003) infere a respeito do processo de reescrita dos contos:

O *Pulso* era um jornal para médicos, de publicação semanal, se não me engano, médico também, Guimarães Rosa escrevia contos para o mencionado jornal. E *Tutaméia* foi o resultado dessa colaboração. Depois de escrever o conto, Guimarães Rosa me pedia para lê-lo em voz alta. Conforme a entonação, o Mestre interrompia a leitura, tomava notas – e depois modificava a frase ou a palavra. Dizia ele que era um “espírito” que o avisava para melhorar o texto. Sua eterna busca da perfeição, “a palavra absoluta”. (MELLO, 2003, p. 69).

Em sua última obra publicada em vida: *Tutaméia*, Guimarães Rosa procedeu de maneira diferente em relação à preparação de *Sagarana*<sup>40</sup>, operou o caminho inverso, uma vez que antecipou a obra antes de organizá-la em uma edição definitiva.

É importante comentar que a primeira incursão de Guimarães Rosa no âmbito literário começou com a inscrição do volume de poesias *Magma* no concurso literário da Academia Brasileira de Letras, entre 24 inscritos, Rosa ganhou o primeiro lugar. Depois de nove anos, apareceu na contra capa de *Sagarana*, seu primeiro livro publicado, *Magma* aparece como obra do autor, nos seguintes termos “Prêmio de Poesia da ABL, 1936 (A sair)”. *Magma* só foi publicado 60 anos depois.

Sua primeira obra publicada, *Sagarana*, também foi resultado de uma participação em concurso, Rosa concorreu ao prêmio Humberto de Campos da Livraria José Olympio Editora com o volume *Contos* (12 estórias), o autor inscreveu-se com o pseudônimo de Viator e por um voto contra, recebeu o segundo lugar. A obra foi detalhadamente revisada pelo autor e publicada em abril de 1946 pela Editora Universal. Antes mesmo da publicação de *Sagarana* pela Editora Universal, José Olympio Pereira Filho estava à caça de Viator a fim de publicar o texto que mereceu o segundo lugar no concurso promovido por sua livraria. Apenas na terceira edição é que *Sagarana* saiu pela Livraria José Olympio, em 1951.

A figura de José Olympio merece ser destacada. Através de sua editora, publicou o que havia de melhor da Literatura Brasileira, dentre eles, Guimarães Rosa. José Olympio começou a sua carreira trabalhando na Casa Garraux, importante editora do início do século XX. Fundou em 1931, sua própria editora, responsável pela publicação de livros marcantes na história do país. Autores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Guimarães Rosa, foram acolhidos pela “Casa”<sup>41</sup>, como José Olympio referia-se a sua editora e livraria. Esses autores podiam ser encontrados freqüentemente na livraria discutindo política e literatura.

José Olympio nasceu em 1902, só concluiu o curso primário, começou a trabalhar cedo na livraria Garraux. Foi ótimo negociante e soube cultivar amigos e investidores. Em 1931, quando iniciou a editora, esta, ainda em São Paulo, publicou sua primeira obra de sucesso: *Conhece-te pela Psicanálise*, do americano J. Ralph, mais

<sup>40</sup> Primeira obra publicada por Guimarães Rosa em 1946 e revisada pelo autor para novas edições.

<sup>41</sup> José Olympio usava o termo “Casa” para exprimir suas próprias disposições de espírito em terceira pessoa, termos como “A Casa está feliz” eram mencionados por ele como pode-se observar na crônica *A Casa* de Carlos Drummond de Andrade, publicada em 1957, no *Correio da Manhã*.

tarde, em 1934, Olympio mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fixou sua livraria. Com projetos inovadores para a época deslanchou num mercado que ainda tratava escritores como diletantes, que dependiam de favores para publicar suas obras, a Editora José Olympio pagava adiantamentos de direitos autorais e fazia tiragens enormes.

A José Olympio foi considerada a editora dos novos: abriu espaço para autores que tinham pouca saída comercial na época. A Casa foi uma das maiores editoras do Brasil durante as décadas de 30, 40 e 50. Nas orelhas da primeira edição de *Tutaméia* podemos observar anunciadas as valiosas publicações da José Olympio e conferir o quadro de grandes nomes da Literatura Brasileira com os quais a editora se comprometeu na realização das edições.

Em 1990, ano da morte de José Olympio, este não era mais proprietário da editora, que afundada em dívidas foi encampada pelo BNDES nos anos 70. Hoje pertence ao grupo *Record*.

Atualmente, a Coleção da Editora José Olympio foi doada à Biblioteca Nacional, são 6.094 livros, fotos, manuscritos entre outros documentos de transação comercial que não fizeram parte do acordo com a Record.

Guimarães Rosa, que examinava com atenção todos os seus originais antes da publicação, encontrou na editora de José Olympio grande respeito e admiração pela sua obra e pelo seu sofisticado aparato na constituição da mesma.



A partir da esq., o editor José Olympio, Guimarães Rosa, e o casal Lygia Fagundes Telles e Goffredo da Silva Telles Jr. (Rio de Janeiro, anos 1950)

(COSTA, Ana Luiza Martins. **Memória Seletiva – Veredas de Viator**. In: \_\_\_\_\_. **Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), 2006. Capítulo I, p. 35.

## 2. A Dimensão material do livro

Desde o estabelecimento da estrutura do livro pelos primeiros impressores-paginadores notam-se elementos que compõem a história da editoração. São verificados o formato, a diagramação e o traçado de caracteres, que foram aproveitados da tradição manuscrita e que até hoje são elementos básicos para a estrutura do livro como objeto.

Devemos considerar as inovações, o novo suporte da escrita em página impressa é um exemplo dessa inovação estética. A tipografia evoluiu e embora nos textos manuscritos já fosse possível contar com a divisão da obra em capítulos organizados em seções maiores, a abertura e fechamento do livro sob formas tradicionais, ilustrações na página de modo padronizado, a normatização tipográfica ocorreu antes de o livro completar cem anos de história.

O diagramador é o responsável por seguir essa normatização, uma determinada seqüência na disposição dos elementos constitutivos do livro, considerados em partes: pré-textual, textual e pós-textual, em alguns casos, elementos extratextuais.

Em *Tutaméia*, chama atenção do leitor, por exemplo, o registro gráfico da obra em que, caracteres redondos empregados nos quarenta contos, opõem-se a caracteres em itálico, presentes nos prefácios, citações, epígrafes e hipógrafes. Paratextos duplicados, como o caso dos dois índices, a presença de quatro prefácios distribuídos no corpo do texto, diferenciados dos contos, em tamanho e temas, causando certo desconforto ao leitor, são espaços dentro da obra nos quais são abordadas questões teóricas sobre a recepção da obra de arte literária.

Algumas dessas noções são necessárias nessa pesquisa que pretende verificar a dimensão material do livro *Tutaméia – Terceiras Estórias* de João Guimarães Rosa. Faremos uma descrição dessas partes constitutivas do livro em sua dimensão material e seguiremos para a análise da composição da obra citada especificamente.

### 2.1 A parte pré-textual: os paratextos

Das partes que constituem a estrutura do livro a parte pré-textual é a que apresenta maior variedade de alterações em sua disposição. São oscilações com relação à folha de rosto e seu verso, ficha catalográfica e alguns dados bibliográficos como o número de edições e tiragens que, ora aparecem em algumas edições, ora são omitidos. Fixaremos alguns elementos para uma ordem ideal mínima. São eles: Capa, contra-capas,

orelhas, falsa folha de rosto, folha de rosto, dedicatória, epígrafe, sumário, lista de ilustrações, lista de abreviaturas e siglas, prefácio, agradecimentos, introdução. Esses elementos, chamados de paratextos serão verificados na composição do livro de Guimarães Rosa, *Tutaméia – Terceiras Estórias*, primeira edição.

O campo paratextual exerce papel primordial na composição de um livro. “Através desse aparato que um texto se torna livro.” (TURNER, 2002, p. 31).

Na maior parte dos casos, deixa de ser o domínio exclusivo do autor e passa a depender do envolvimento de diferentes profissionais e dispositivos técnicos. Na sua fabricação, devemos considerar a passagem do manuscrito ao impresso. Muitas vezes, um manuscrito passível de rasuras, considerando a decisão do autor.

Entre suporte e texto, o livro reúne, em sua materialidade mesma, algo de outra ordem e que diz respeito ao conteúdo de que faz provisão, independente do gênero em que se situe. À margem, acompanhando o texto principal, inscrevem-se outros textos: títulos, sub-títulos, nome do autor, orelha, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, bibliografia, sumário, apêndice, anexos. É nesse espaço circundante que convivem ainda imagens que ilustram a capa e as folhas internas, a mancha tipográfica, compondo, com o ritmo das entrelinhas o desenho da página. (TURNER, 2002, p. 29-30).

O paratexto é o lugar de uma ação sobre o público, nesses elementos paratextuais que se estabelecem critérios de recepção e consumo. Têm a função de exibir o texto, apresentá-lo, encená-lo ao leitor.

### 3. Os paratextos de *Tutaméia*

No caso de *Tutaméia*, observamos que a intenção do autor é também marcada nos paratextos da obra, em índices, epígrafes e prefácios, notamos um diferencial em relação às normas admitidas numa editoração padrão.

[...] o paratexto consiste no espaço reservado ao autor para exercer uma influência sobre o leitor a respeito da concepção da obra criada, refletindo seu desejo de compartilhar, ainda que nesse espaço circunscrito, daquilo que na realidade habita para além de sua cidade fortificada: a cidade dos leitores que, sobre pilotis imaginários, edifica-se segundo seus próprios princípios, meios e fins. (TURNER, 2002, p. 31).

Em *Tutaméia*, o paratexto passa a ocupar lugar de destaque no campo dos estudos literários, é a margem do texto e estabelece uma inteiração com este, é o espaço de transição entre o texto e o extratexto. A obra se mostra como texto em sua unidade

através também da via paratextual, em sua articulação. “*Tutaméia* apresenta-se atípico pela singularidade de seu paratexto, composto de um título e um subtítulo que se revertem no final do volume, um índice de leitura e outro de releitura, duas epígrafes e quatro prefácios.” (TURNER, 2002, p. 33).

Guimarães Rosa conduz o leitor às estórias, através dos paratextos. Por exemplo, seus quatro prefácios e as estórias interagem de tal forma que se confundem, ou se fundem. O autor cria um movimento duplo na obra, fusão entre texto e extratexto, desviando o leitor da idéia de uma obra acabada finda a primeira leitura, o livro anuncia ao leitor, outro livro, através de uma nova possibilidade de leitura.

A medida e meia de *Tutaméia* deve estar nesse ponto, no meio, não no tradicionalmente conhecido, ou sua simples inversão. Nos seus paratextos, o fora da obra; nas estórias, o dentro da obra, uma coisa completando a outra e gerando um meio, da medida e meia de *Tutaméia*.

### 3.1 O Título e o subtítulo

O título é um elemento paratextual fundamental, pois contribui para a identificação do texto, por exemplo, como literário ou não-literário. No caso de tratar-se de uma obra literária o título pode realçar uma categoria da narrativa como personagem, ação, tempo ou espaço e pode classificar a obra quanto a um gênero literário, ou ainda pode ser mais evasivo e exigir do leitor um esforço maior, contribuindo, ou não, no processo de leitura para a interpretação da obra.

*Tutaméia – Terceiras Estórias*, título e subtítulo da última obra publicada por Rosa, chamam atenção por dois motivos especiais. O primeiro deles, com relação ao título, pelo aspecto semântico da palavra, de ampla significação e desautomatizadora, uma vez que não é palavra do uso corrente em nossa língua. Numa apresentação para a oitava edição da obra, Paulo Ronai faz considerações sobre a complexidade do título, escolhido bem ao gosto de Guimarães Rosa:

Como entender o título do livro? No Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa encontramos tuta-e-meia definida por Mestre Aurélio como “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro”. Numa glosa da coletânea, o próprio contista confirma a identidade dos dois termos, juntando-lhes outros equivalentes pitorescos, tais como “nonada, baga, ninha, inânias, ossos de borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica. (RONAI, 2001, p. 15 *in Tutaméia*).

Consideramos o título uma antífrase da obra, uma vez que para Guimarães Rosa, que media e pesava as palavras, o autor notadamente considerou a composição total da obra com cuidado, esmerou-se em comunicá-la através do direcionamento dado pelos paratextos que compõe o todo. O segundo motivo, diz respeito ao subtítulo da obra, considerando que Guimarães Rosa havia publicado anteriormente as *Primeiras Estórias*<sup>42</sup> e não houve as “segundas”, por que as terceiras? Transcreveremos a explicação do autor a Paulo Ronai:

Por que *Terceiras estórias* – perguntei-lhe – se não houve as segundas?

- Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras Estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.

- E que diz o autor?

- O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.

Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.

- Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?

- Olhe melhor: há dois que estão fora de ordem.

- Por quê?

- Senão eles acham tudo fácil. (RONAI, 2001, p. 16 in *Tutaméia*).

Quanto ao termo “estória”, utilizado largamente pelo autor, observamos o comprometimento do mesmo com a invenção. Em *Aletria e hermenêutica* o autor de *Tutaméia* anuncia o seu comportamento com o ato do fazer literário: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.” (ROSA, 1967, p. 03). O que aponta a obra de arte tida como invenção, sem abrigar qualquer compreensão simplificada do real. Eduardo Portella num artigo publicado para o *Jornal do Brasil* em 1967, acerca de *Tutaméia* aponta que:

A arte parte da realidade para criar a realidade. Mas esse vínculo não pode converter-se nunca num cerceamento, por imposições de correspondência à realidade, aqui entendida no seu sentido físico, fotográfico, fechado. Sem dúvida todo esforço artístico decola de uma pista concreta, que é o suporte material imprescindível ao fazer. Mas este suporte material recebe da organização formal novo alento e inédito perfil; pela circunstância mesma de que não existem isoladamente, já que retiram da estrutura sua força e sua vida. É essa estrutura, vitalizada por suas dimensões intermediárias é sempre mais do que sensibilidade e idealidade. É nesse terceiro reino que se localiza a arte. (COUTINHO, 1991, p.199).

---

<sup>42</sup> *Primeiras Estórias* é um livro de contos de Guimarães Rosa, foi publicado em 1962 e contém 21 contos.

A originalidade do título e subtítulo de Guimarães Rosa nesta obra remonta a idéia da *mimese* aristotélica. A literatura de Rosa não pretende ser cópia ou representação da natureza. Nem a primeira nem a segunda, mas uma terceira natureza.

Observemos que o número três é muito recorrente nas representações artísticas, simbolicamente é o número da arte é o número perfeito da expressão da totalidade, exprime uma ordem intelectual e espiritual. (CHEVALIER, 2007, p. 899-902).

No tocante ao vocábulo “estória” a norma admite apenas a grafia de “história” que etimologicamente vem do grego *historía*. Na explicação de Antônio Geraldo da Cunha em seu Dicionário Etimológico temos:

História sf. ‘Crônica, relato’ (...) Modernamente, por sugestão do escritor e folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), foi introduzida na linguagem do folclore e das ciências humanas em geral, a variante popular e arcaica *estória*, para designar, especificamente, os contos, narrativas, tradições e lendas do povo (brasileiro); com história/estória compare-se o ing. History/story (...). (CUNHA, 2000, p. 414).

Assim como Câmara Cascudo, Guimarães Rosa admite a palavra em seu vocabulário e a traz em títulos de suas publicações, necessariamente se tratando de contos: *Primeiras estórias* e *Terceiras estórias* e mais tarde em 1969, após a morte do autor a publicação *Estas estórias*.

### 3.2 A Capa, a contra-capas e a lombada

É o revestimento inicial de um livro, onde devem estar contidas a indicação do título, nome do autor, do editor, da coleção e ilustração.

A primeira edição da obra *Tutaméia – Terceiras Estórias* de João Guimarães Rosa foi lançada pela Editora José Olympio no ano de 1967, já na capa do “vermelhinho”<sup>43</sup> a referência à “Livraria José Olympio Editora” (ver imagem capa)<sup>44</sup>, com o fundo em vermelho e no cabeçalho o nome do autor e pequenas fusões nas letras

<sup>43</sup> Guimarães Rosa assim chamava o livro de contos editado pela José Olympio, assim como chamava seu livro *Primeiras Estórias* de “amarelinho”. “Ficou um livrinho lindo, é o amarelinho” (COSTA, 2006, p. 44).

<sup>44</sup> Esta feição na capa é condizente com o aspecto tratado no primeiro capítulo desse trabalho sobre a junção dos editores com os livreiros.

“O” e “A” de João e “R” e “S” de Rosa, Guimarães ao centro escrito com caixa alta como o restante do nome, a capa em vermelho (fundo), branco (base das ilustrações) e em preto, o título da obra em caixa alta “TUTAMÉIA” centralizado, também em caixa alta, o subtítulo “TERCEIRAS ESTÓRIAS” alinhado à direita, em fonte menor que a utilizada no título e ainda na vertical, no canto esquerdo da capa, a indicação “Livraria José Olympio”, com “Editora” na horizontal.

As ilustrações trazem nuances de vermelho, verde e preto, sempre com o fundo branco, são relativas aos temas tratados por Rosa em sua obra, ou suas obras: imagens de buritis; árvores e flores; vaqueiros; cavaleiros; bois e sertanejos; taperas e morros; uma sucuri comendo uma paca<sup>45</sup>; uma vela com olhos<sup>46</sup>, uma coruja, imagem esta, que também aparece no corpo do texto ao final de algumas “estórias”; referências ao lúdico, em imagens de pipas, crianças brincando, dados; animais como gato e rato. Em sua pesquisa sobre *A velhacaria nos paratextos de Tutaméia – Terceiras Estórias*, Ana Maria Bernardes de Andrade aponta, em documento do acervo Guimarães Rosa IEB/USP, uma lista de motivos para a capa de *Tutaméia* idealizada por Rosa.<sup>47</sup>

As ilustrações da capa são rústicas, feitas a nanquim, que transmitem o mundo rural, o sertão de Rosa. Espalhadas de modo a ocupar os espaços em que não há informações escritas, dão idéia da dispersão do uno. As ilustrações foram feitas por Luís Jardim, escritor e artista plástico que merece um “à parte” nesse trabalho.<sup>48</sup>

Luís Jardim passou a ser conhecido no cenário literário a partir do Concurso Humberto de Campos, promovido pela Livraria José Olympio Editora, o mesmo no qual Guimarães inscreveu seu volume *Contos* com o pseudônimo *Viator*, em 31 de dezembro de 1937, tratava-se da obra *Sagarana*, que mais tarde foi reformulada e publicada em 1946. Luís Jardim, no início de 1938, foi o vencedor anunciado do prêmio com seu volume de contos “Maria Perigosa”, publicado em 1939, pelo patrocinador do prêmio.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Provavelmente referente ao conto “Como ataca a sucuri”. Que consta no conjunto de *Tutaméia*.

<sup>46</sup> Provável referência ao texto “A fazedora de velas”. Note-se que, este texto não faz parte do conjunto de contos organizados em *Tutaméia*. De onde, pode-se inferir que, as ilustrações da capa podem ser relativas a diversos outros textos do autor, ou até mesmo referentes aos temas tratados por este em diversas obras suas.

<sup>47</sup> Anexo 1 desta pesquisa.

<sup>48</sup> Luís Inácio de Miranda Jardim – Garanhuns (PE), 8 dezembro de 1901 – Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1987. Foi ilustrador e capista da José Olympio.

<sup>49</sup> Empatadas as duas obras dividiram opiniões dos jurados, o desempate foi dado pelo Sr. Peregrino Júnior, escolhido para solucionar o caso, uma vez que as duas obras estavam em igualdade de condições, contavam com dois votos cada. E assim Luís Jardim obteve o Prêmio Humberto de Campos em 1938. Publicado, em 1946, *Sagarana* obteve imediato sucesso. Conquistou o “Prêmio Felipe d’ Oliveira” e alcançou, em alguns meses, duas edições. Em 1946, no cenário literário do Rio de Janeiro, o caso foi muito comentado, os meios literários não sabiam quem era Guimarães Rosa. Marques Rebelo e

Assim como a capa, a contra-capas faz parte do revestimento final do livro, pode conter informações sobre o autor, um excerto da obra ou síntese da mesma, há contra-capas que traz um comentário crítico do livro. O que observamos nesse elemento paratextual de *Tutaméia* é a inserção da logomarca da editora responsável em meio a um corpo de texto, que vai da margem inicial até a última margem à direita, com o imperativo “leia”, sugerindo concretismo e em caixa alta a indicação de leitura das obras do autor do livro já publicadas anteriormente pela José Olympio Editora. Reproduzimos aqui o texto em caixa alta e em espaços clareados: “de GUIMARÃES ROSA: NO URUBUQUAQUÁ NO PINHÉM – NOITES DO SERTÃO – MANUELZÃO E MIGUILIM – GRANDE SERTÃO: VEREDAS – SAGARANA – PRIMEIRAS ESTÓRIAS”. Trata-se de um material de divulgação exposto na contra-capas da obra.

A lombada também é um elemento paratextual que dá composição à capa e notamos que na primeira edição de *Tutaméia* há apenas as informações: primeiro, em caixa alta, “JOÃO” na horizontal, seguido de “GUIMARÃES”, também em caixa alta, mas na vertical; segundo, “Terceiras Estórias”, abaixo do meio da lombada, na horizontal, ocupando duas linhas, seguido de “LIVRARIA EDITORA”, ao pé da lombada, em caixa alta, mas em fonte menor do que o título do autor. Note-se que relativo ao nome do autor, suprimiu-se o “ROSA” e com relação ao título da obra a informação é a do suposto subtítulo “Terceiras Estórias”, sobre a editora, apenas “Livraria Editora”.

### 3.3 A falsa folha de rosto (ante-rosto) e seu verso

Uma das inovações do livro impresso foi a falsa folha de rosto ou ante-rosto, frontispício, falso-rosto.

Surgiu na última metade do século XVI, com a finalidade apenas de proteger o rosto e levar a letra A da assinatura em seu reto. Em meados do século XVII o seu verso seria usado para apresentar licenças eclesiásticas (*imprimatur*) e antes de findar esse século tornou-se comum reproduzir o título no reto, de onde se originou o moderno ante-rosto, (...). (ARAÚJO, 1986, p. 431).

---

Graciliano Ramos, que fizeram parte da comissão julgadora em 1937, notaram que os originais de *Sagarana*, não tinham, no concurso, os mesmos textos que constaram depois na publicação de 1946. Rosa eliminou alguns contos e poliu os outros antes de autorizar o lançamento da obra. E foi nesse contexto que ocorreu o reencontro de Luís jardim com Guimarães Rosa.

Algumas características merecem atenção: o título aparece em página ímpar que se lhe opõe à esquerda, com o livro aberto (página par), não deve haver nenhuma impressão nessa página; o título comparece sozinho, excluindo-se o subtítulo; o título é composto num corpo menor que o do rosto, pode reproduzir o mesmo número de linhas do título consignado no rosto, deve ocupar o centro ótico da página. Como podemos comprovar na figura que se segue nos anexos desse trabalho, a editoração da José Olympio segue esses trâmites.

No caso da primeira edição de *Tutaméia* observamos na parte frontal de sua falsa folha de rosto o título da obra centralizado em linha acima do meio da página isoladamente.

No verso da falsa folha de rosto da primeira edição, onde comumente encontraríamos a ficha catalográfica, temos uma relação das obras do autor publicadas anteriormente pela José Olympio, no final da página, a logomarca da editora alinhada à esquerda e alinhado à esquerda, endereços supostamente das filiais da editora. Note-se que há uma explicação entre parênteses no texto das obras relacionadas com relação à publicação desmembrada de *Corpo de Baile*<sup>50</sup>. Outra curiosidade pode ser apontada pela caracterização dada a cada uma das obras do autor no que se refere às modalidades narrativas das obras. *Sagarana* foi caracterizado como contos, *Corpo de Baile* como ciclo de novelas, *Grande Sertão: veredas* como romance e *Primeiras estórias* e *Tutaméia (Terceiras estórias)* apenas como “estórias” como já traz o título, sem nenhuma outra referência a contos, como ocorreu em *Sagarana*.

Araújo diz que a página do verso dessa folha não deve ter sua mancha sobrecarregada de grafismo, sob pena de desequilibrar a de rosto, que se lhe opõe na página ímpar. O que acrescentam, invariavelmente, neste campo é o nome da coleção a qual o livro pertence, com a numeração do volume dentro dela e, às vezes, o nome de seu diretor, ou a bibliografia do autor, muitas vezes imprime-se a ficha catalográfica nessa área. (ARAÚJO, 1986).

O que notamos é que esse provável padrão varia e no caso da edição de 1967 de *Tutaméia*, o que ocorreu foi uma espécie de divulgação das obras já publicadas pelo autor através dessa mesma editora.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Guimarães Rosa sugere ao editor o desmembramento da edição em três volumes a fim de reduzir o custo da mesma e atingir desse modo um público maior, popularizar o seu texto.

<sup>51</sup> Note-se que, a editora José Olympio vendeu toda a tiragem da primeira edição de *Tutaméia* rapidamente, tendo que preparar quase que de imediato uma nova edição, uma vez que Guimarães Rosa

### 3.4 A folha de rosto

É onde, verdadeiramente, se faz a apresentação do livro. Segundo Araújo em sua obra *A Construção do Livro*:

Nos papiros egípcios e greco-romanos havia um simulacro do que se entende hoje por folha de rosto, mas na realidade se concedia pouca atenção ao autor do trabalho e não raro se dispensava o título. Os códices medievais de pergaminho seguiram a mesma tendência, registrando apenas no verso da primeira folha a fórmula *incipit liber...* (começa aqui o livro...), à qual se seguia o título, entrando-se em continuação na matéria. (ARAÚJO, 1986, p. 432).

Por volta de 1500, a folha de rosto já era difundida e aceita,<sup>52</sup> devido ao poderoso componente publicitário que levava. Em geral a folha de rosto deve apresentar os seguintes elementos: o nome literário do autor; título e subtítulo da obra; nome do tradutor; compilador; editor literário; prefaciador; ilustrador, caso haja um; número do volume; número da edição; imprenta<sup>53</sup>; indicação de propriedade de direitos autorais ou editoriais; no caso de tradução, a identificação da obra original; relação de edições e tiragens; ficha catalográfica; nome da coleção.

Na obra analisada encontramos no início da folha de rosto o nome do autor seguido de título, é o elemento principal da folha, com maior destaque tipográfico, em negrito e caixa alta e subtítulo e a indicação da editora, mais uma vez “Livraria José Olympio Editora”, finalizando com a imprenta: “Rio de Janeiro – 1967”. No verso da folha de rosto temos apenas uma informação sobre a ilustração, confecção da capa em “Capa de Luís Jardim”, com menor peso tipográfico, porém, isolado desse modo, com o destaque que cabe ao ilustrador.

### 3.5 Epígrafe

Quando há epígrafe numa obra, segundo ARAÚJO (1986), “ela pode vir na página ímpar, fronteira ao verso em branco da página de dedicatória ou figurar junto

---

em 1967 já era notório no que se diz respeito ao seu estilo. Foi reconhecido, portanto, como grande autor. A segunda edição foi publicada em 1968.

<sup>52</sup> A primeira folha de rosto completa, com título, nome do autor, ano de edição, impressor e cidade onde se sediava, parece ter sido a do *Kalendarium* astronômico e astrológico de Johannes Regiomontanus, de 1476, sob a responsabilidade do impressor Erhard Ratdolt, estabelecido em Veneza. (ARAÚJO, 1986, p. 432).

<sup>53</sup> Determinado conjunto de informações normalmente constante na parte inferior ou pé da folha de rosto, abrangendo publicador ou impressor, cidade e ano da edição (...). (ARAÚJO, 1986, p. 437).

com esta na mesma página.” (ARAÚJO, 1986, p. 442). No caso de a epígrafe vir definida como citação, ou pensamento relacionado à matéria tratada no corpo do texto, ela aparece no início de seções principais ou de capítulo de obra. Pode trazer a referência de onde foi extraída ou apenas o nome de seu autor.

No caso de *Tutaméia*, a epígrafe considerada como pré-texto da edição analisada, vem entre o título e o sumário, como podemos verificar na figura inserida nos anexos desse trabalho.

A epígrafe, no estatuto do paratexto, segundo Compagnon, é uma condensação do prefácio, no qual o autor mostra as suas cartas: “Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se com o seu senso ou seu contra-senso -, infere-o, resume-o. (COMPAGNON, 1996, p. 80 apud TURNER, 2002, p. 58)

A epígrafe um, texto de Schopenhauer, localizada antes do primeiro índice, diz: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.” (SCHOPENHAUER *apud* Rosa, 1967).

A epígrafe dois, localizada no segundo índice, de releitura, diz: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.” (SCHOPENHAUER *apud* Rosa, 1967).

Ambas as epígrafes são de Schopenhauer e como observa Compagnon representam o livro e orientam a sua leitura e releitura. Guimarães utiliza as epígrafes como citação, elas não aparecem somente nos índices como paratextos, mas também ao início e às vezes ao final de alguns contos, neste caso, chamadas de hipógrafes<sup>54</sup>. Apontamos as epígrafes e hipógrafes nos quadros que se seguem relacionando-as aos contos e sua localização nas páginas da obra. Rosa se valeu de hipógrafes em alguns contos, são eles: “Barra da vaca”, “Retrato de cavalo” e “Vida ensinada”. Naturalmente que, as citações estão ligadas ao que se desenvolveu essencialmente em cada conto, trabalho que não realizaremos em função de estarmos apenas apontando os paratextos neste capítulo dois.

### 3.6 Quadro de epígrafes de *Tutaméia*

---

<sup>54</sup> Neologismo que designa epígrafe ao final do texto.

<b>Numeração</b>	<b>Índices</b>	<b>Texto - Citação</b>	<b>Autor</b>	<b>Página</b>
Epígrafe 1	Índice 1	“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”	SCHOPENHAUER	Pág. 05
Epígrafe 2	Índice 2	“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”	SCHOPENHAUER	Pág. 193
Epígrafe 3	Arroio-das-antas	“E eu via o gado todo branco minha alma era de donzelas.”	PORANDIBA	Pág. 17
Epígrafe 4	A vela ao diabo	“E se as unhas roessem os meninos?”	ESTÓRIA IMEMORADA	Pág. 21
Epígrafe 5	Barra da vaca	“Quando eu morrer, que me enterrem na beira do chapadão – contente com minha terra, cansado de tanta guerra, crescido de coração.”	Tôo.	Pág. 27
Epígrafe 6	Hipotrérico	“Hei que ele é.”	Do IRREPLEGÍVEL	Pág. 64
Epígrafe 7	João Porém, o criador de perus	“Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?”	Do QUATRÉVO	Pág. 74
Epígrafe 8	Lá, nas campinas	“... nessas tão minhas lembranças eu mesmo desapareci.”	DIURNO.	Pág. 84
Epígrafe 09	Mechéu (primeira)	“Ésses tontos companheiros que me fazem companhia...”	Meio de Moda.	Pág. 88
Epígrafe 10	Mechéu (segunda)	“– Isto não é vida!... É fase de metamorfose.”	Do Entreespelho.	Pág. 88
Epígrafe 11	Orientação	“-Uê, ocê é o Chim? – Sou, sim, o Chim sou.”	O CULE CÃO	Pág. 108
Epígrafe 12	Retrato de Cavalo	“O que um dia vou saber, não sabendo eu já sabia.”	Da ESPEREZA.	Pág. 130
Epígrafe 13	Sobre a escova e a dúvida - I	“Atenção: Plínio o Velho morreu de ver de perto a erupção do Vesúvio”	Ia. TABULETA	Pág. 146
Epígrafe 14	Sobre a escova e a dúvida - I (segunda)	“Nome nem condição valem. Os caetés comeram o bispo Sardinha, peixe, mas o navegador Cook, cozinheiro, também foi comido pelos polinésios. Ninguém está a salvo.”	Das EFEMÉRIDES ORAIS.	Pág. 146
Epígrafe 15	Sobre a escova e a dúvida - (terceira)	“Necessariamente, pois, as diferenças entre os homens são ainda outra razão para que se aplique a suspensão de julgamento.”	SEXTUS EMPÏRICUS.	Pág. 146
Epígrafe 16	Sobre a escova e a dúvida – II	“A matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero.”	O DOMADOR DE BALEIAS.	Pág. 148
Epígrafe 17	Sobre a escova e a dúvida – III	“Conheci alguém que, um dia, ao ir adormecendo, ouviu bater quatro horas, e fez assim a conta: uma, uma, uma, uma; e	P. Bourdin, apud Brunschvicg, citados na <i>Lógica</i> de Paul Mouy.	Pág. 149

		ante a absurdez de sua concepção, pegou a gritar: - <i>O relógio está maluco, deu uma hora quatro vezes!</i> ”.		
Epígrafe 18	Sobre a escova e a dúvida – IV	“Um doente do asilo Santa-Ana veio de METz a Paris sem motivo: no mesmo dia, foi saudar na Faculdade de Medicina o busto de Hipócrates, assistiu a uma aula de geometria na Sorbonne, puxou a barba de um passante, tirou o lenço do bolso de outro, e foi preso finalmente quando quebrava louças da vitrina de um bazar.”	Dr. Lévy- Valensi, <i>Compêndio de Psiquiatria.</i>	Pág. 152
Epígrafe 19	Sobre a escova e a dúvida – V	“Quem não tem cão caça com gato...” – re-clama o camundongo.	QUIABOS.	Pág.156
Epígrafe 20	Sobre a escova e a dúvida – V (segunda)	“A fim, porém, de poder-se ter mais exata compreensão de tais antíteses, darei os Modos de conseguir-se a suspensão de julgamento.”	SEXTUS EMPIRICUS	Pág. 156
Epígrafe 21	Sobre a escova e a dúvida – VI	“Problemas há, Liberális excelente cuja pesquisa vale só pelo intelectual exercício, e que ficam sempre fora da vida; outros investigam-se com prazer e com proveito se resolvem. De todos te ofereço, cabendo-te à vontade decidir se a indagação deve perseguir-te até o fim, ou simplesmente limitar-se a uma encenação para ilustrar o rol dos divertimentos.”	SÊNECA	Pág. 156-157
Epígrafe 22	Sobre a escova e a dúvida – VII	“Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.”	TOLSTÓI	Pág. 160
Epígrafe 23	Sobre a escova e a dúvida – VII (segunda)	“Agora, que já mostramos seguir-se a tranquilidade à suspensão de julgamento, seja nossa próxima tarefa dizer como essa suspensão se obtém.”	SEXTUS EMPIRICUS	Pág. 161
Epígrafe 24	Tresaventura	“... no não perdido, no além-passado”	MNEMÔNICUM	Pág. 174
Epígrafe 25	Vida Ensinada	“Aí, quando se pegou a supradita estrada, da serra, nos neblinões, o gado jurou descrito mais sabiado, a gente teve de aboiar de antigamente; para a idéia não se tendo prazo, em tanto caminho das terríveis possíveis sortes. A memória da gente teve medo. Mas o nosso bom São Marcos Vaqueiro, viageiro, ajudou: primeiro mandou forte desalento; depois	Da OUTRA BOIADA URUCUIANA, Jornada penúltima.	Pág.184

		então, a coragem. Deu um justo lugar de paragens, refresquinhas novas águas de brota, roteiro mais acomodado, capim pelo farto, mais o gado tendo juízo. Assim, de manhã cedo à tarde, tudo se inteirou num arredondamento. Tão certo como eu ser vaqueiro Martim, o de muitos pecados, mas com eles descontentado. Sem embargos se adormecemos. Na descambada da serra, ainda ventava, a gente cuidando em nós e neste mundo de agora – o que são matérias de tempo adiante.”		
--	--	--	--	--

### 3.7 Quadro de hipógrafes de *Tutaméia*

Numeração	Índices	Texto - Citação	Autor	Página
Hipógrafe 1	Barra da vaca	“Deu sêca na minha vida e os amôres me deixaram tão sôlto no cativeiro.”	Das CANTIGAS DE SERÃO DE JOÃO BARANDÃO	Pág. 30
Hipógrafe 2	Retrato de cavalo	“Era verdade de-noite, era verdade de-dia. Mentira, porque eu sofria.”	RECAPÍTULO	Pág. 133
Hipógrafe 3	Vida ensinada	“Se caminhando uma rês vinte passos por segundo, me diga, sendo profundo: quanto ela anda em um mês?”  Resposta:  “O que ela anda, pouco faz, Seja para trás ou para diante: A rês caminha o bastante Indo para diante ou para trás.”	Copla viajadora.  e  (Simples hipógrafe)	Pág. 188

### 3.8 Sumário / índice

Pode vir no início ou no final da obra e deve trazer indicação de página. É um dos elementos que contribui, organizacionalmente falando, com o leitor na localização do texto dentro da obra, trata-se de uma listagem dos elementos ou unidades constitutivos do livro.

O sumário pode vir antes ou depois do prefácio, embora haja recomendações para que ele venha depois do prefácio, da lista de ilustrações e da lista de abreviaturas,

na prática, não é o que sempre encontramos, talvez em função de dificultar a localização para o leitor. O caráter principal do sumário é garantir ao leitor uma ordenação sistemática do livro, não necessariamente em ordem alfabética, não se deve, portanto confundí-lo com índice, esse igualmente remissivo, mas alfabetado. O sumário deve reproduzir com fidelidade, no seu caráter de pré-texto, o enunciado da organização do livro e os fólhos, números de página, devem ligar-se aos títulos de maneira direta e cômoda para o leitor.

É desse ponto que incorre a maior curiosidade pré-textual de *Tutaméia*, o livro apresenta não um sumário, mas um índice, aliás, dois: o primeiro, logo após a citação de Schopenhauer, em ordem (supostamente) alfabética, uma vez que, esta se interrompe a ordem a partir da letra “J” seguido de “G” e “R”, as iniciais do autor, a ordem alfabética depois dessa inferência é retomada em “L” e vai até “Z”; já o segundo, na parte pós-textual, no final do livro, com o título de “Índice de releitura”, indicando outra organização textual, que separa os prefácios da obra, dos contos propriamente ditos, com uma nova epígrafe, também de Schopenhauer.

Encontram-se nos extremos da obra, o primeiro apresenta o título TUTAMÉIA no topo da página, em caixa alta seguido do subtítulo (TERCEIRAS ESTÓRIAS), também em caixa alta, mas em fonte menor; o segundo apresenta o título TERCEIRAS ESTÓRIAS e traz como subtítulo entre parênteses (TUTAMÉIA), mantendo a mesma diagramação anterior, embora, evidenciem a troca de título por subtítulo. Na seqüência, a inscrição “Índice de releitura”, a citação de Schopenhauer, que didaticamente, quer instruir o leitor a respeito da necessidade de releitura e os prefácios diferenciados dos contos pela separação indicada em caixa alta “PREFÁCIOS” e pelo emprego dos caracteres em itálico no título dos mesmos. Na expressão “OS CONTOS”, onde efetivamente enumera as quarenta “estórias”, mantendo a interrupção da ordem alfabética depois da letra “J”, como ocorre no primeiro índice.

Intencionalmente, o autor apresentou através da exploração dos elementos pré-textuais e pós-textuais, outra, ou outras, maneiras de orientar a leitura.

### 3.9 Prefácios

É um elemento paratextual reservado define-se como uma espécie de esclarecimento, apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa.<sup>55</sup> Deve começar em página ímpar, quanto ao tratamento gráfico, é o mesmo dado ao corpo do texto, exceto quando se pretende destacá-lo. Quando há casos de uma nova edição da obra, com um novo prefácio escrito, este deve preceder o primitivo, então reintitulado prefácio da 1ª. edição.

Para manifestar o seu grau de consciência literária, o autor recorre ao prefácio a fim de determinar: o conhecimento intencional depositado no material literário; o elenco de técnicas ali atuantes; seus procedimentos práticos; sua função de realização no todo ou em partes da obra.

A principal função de um prefácio de obra literária pode ser a de sintetizar a obra ou orientar-lhe a leitura, como conceito operacional, o prefácio foi definido por Aristóteles como discurso demonstrativo pela apresentação que se faz do assunto a ser tratado no corpo da obra, onde podemos encontrar, via de regra, a razão de existir da obra, há em alguns casos uma vasta explicação de temas, motivos e elementos que podem ser encontrados no corpo do texto. É considerado um elemento importante para o autor explicar-se, prestar contas ao leitor ou introduzi-lo à leitura do texto que se seguirá. Muitos prefácios vão além da mera função demonstrativa, tentam persuadir ou conquistar a atenção do leitor para a visão do autor, esses poderiam ser chamados de prefácios que exercem uma função sinestésica, em que a percepção do leitor deverá fazer conjunto com a percepção do autor.

Outra importante consideração com relação ao prefácio é que o mesmo configura-se como discurso paralelo ao da ficção, ou seja, existe uma diferença entre o ser da ficção e o ser do prefácio, necessariamente o prefácio não quer ser a ficção e para tanto é localizado numa posição externa, como paratexto, o que torna o prefácio, de certo modo, um elemento autônomo, mas, vinculado à obra, uma vez que se refere ao que é tratado na obra literária. Chama-se função pertinente aquela que caracteriza o prefácio pela sua autodeterminação.

O Prefácio, como paratexto *é o lugar em que o autor se afasta da obra para que ela possa existir*<sup>56</sup>. Distanciado da obra pelo espaço no qual se inscrevem, mas integrados no caso de *Tutaméia*, os prefácios, que trazem formulações teóricas sobre a

---

<sup>55</sup> Do francês *avant-propos*, quando não é redigido pelo autor, e *preface*, este do autor. (ARAÚJO, 1986, p. 446).

<sup>56</sup> TURNER, Daisy. O Livro e a ausência do livro em *Tutaméia*. 2002, p. 50.

literatura e a um só tempo condensam-se com a linguagem utilizada por Rosa em suas estórias, em busca de uma poética.

[...] o próprio empreendimento de Guimarães Rosa, ao escrever, não apenas um prefácio, mas quatro, nos quais discorre, exatamente, sobre os descaminhos da escrita, que se quer lúdica a ludibriar o tempo e o espaço, instaurando, assim, pelo jogo de probabilidades que encerra, a mesma dificuldade: terminar. Desse mesmo lugar e numa explosão de sentidos e não sentidos, Guimarães Rosa constata e reafirma, já no primeiro prefácio, “Aletria e hermenêutica”: “O livro pode valer pelo muito que nêle não deveu caber”, apontando (...) para a existência de um outro lugar, que está fora, mas que, ao mesmo tempo, está dentro da obra porque é dela recorrente. (TURNER, 2002, p. 53).

Alguns prefácios se pretendem como crítica literária e oferecem um método de interpretação àquilo de que eles falam, obviamente, o sentido do prefácio que aponta para essa função acessória deve ser um prefácio escrito pelo próprio autor, o mesmo da obra literária, realizando uma espécie de auto-interpretação.

Há prefácios que atraem a atenção do leitor para a criatividade do autor, prefácios em que o autor pode dissimular, o que na realidade ele pode fazer na obra literária e então, o paratexto - prefácio lhe seria inútil. Num prefácio e texto literário de um mesmo autor pode haver uma linha tênue para distingui-los.

Um prefácio metapoético deve trazer, como anuncia o nome, uma forma de metalinguagem do texto poético e desse ponto revelar a consciência técnica que o autor possui de seu texto, deve mostrar uma visão geral da arte literária. Pode ser considerado uma crítica do autor ao seu próprio fazer artístico. A razão desta definição está voltada para os prefácios metapoéticos de *Tutaméia* que traduzem esse fazer artístico.

Nessa obra observamos a utilização dos prefácios como forma inovadora, misturados aos contos, os prefácios, são percebidos através do índice de releitura indicado ao final da obra. São inovações anunciadas por Guimarães Rosa, rompendo com o estatuto do paratexto. Sem essa indicação final talvez fossem lidos como contos.

O prefácio “Aletria e Hermenêutica” apresenta-se numa localização tradicional: antes da narrativa; “Hipotrérico” aparece após 14 contos; “Nós, os temulentos”, após o 22<sup>a</sup>. conto “Sobre a escova e a dúvida”, após o 33<sup>a</sup>. conto. Este último, aliás, como já informado nesse trabalho, tem a sua origem na aglutinação de quatro contos publicados anteriormente no *Pulso* “Sobre os Planaltos”; “Caderno de Zito”; “Inteireza/incessância” e “Transtempo”.

“Aletria e hermenêutica” foi escrito especialmente para a coletânea, os outros foram publicados anteriormente em revistas e jornais “Hipotrérico” e “Nós, os temulentos” em *O Globo* e “Sobre a escova e a dúvida”, na *Pulso*.

Os prefácios diferenciam-se do todo do livro por serem longos, comparados aos contos, escritos em itálico, somando-se às epígrafes e citações, também em itálico. Eles trazem ao texto um caráter metaficcional, a voz dominante é a do autor criado por Rosa para representá-lo, um autor ficcional.

Em um breve apanhado pelos prefácios temos em, “Aletria e hermenêutica”, no título do prefácio, indicações, já apontadas neste trabalho, a respeito de *Tutaméia*, com relação a questão do autor revelar uma preocupação em estabelecer indicadores teóricos e metodológicos para orientar seus leitores. Observemos o levantamento do léxico de Guimarães Rosa feito por Nilce Sant’Anna Martins:

**ALETRIA.** Aletria e Hermenêutica é o título do primeiro prefácio de *Tutaméia* (I, 3/7)./ Massa de farinha crua e seca, em fios muito delgados; tipo de macarrão popularmente chamado “cabelo de anjo” (sent.dic.). // Sent. Fig. Impreciso. Teria o A. pretendido um título jocoso (do tipo “latim macarrônico”) com estranha assimetria semântica? Teria inventado uma metáfora em que “aletria” representa sutilezas, finuras de ling., exigidoras de “hermenêutica” [interpretação do sent. das pals.]? Pode-se pensar também num homônimo neológico criado pelo A. com os elems. A- (pref.neg.) + letra + -ia = ‘privação da escrita’, ‘analfabetismo’. (MARTINS, 2001, p. 20).

As duas palavras somadas e usadas no título desse prefácio (Aletria + hermenêutica) tratam a obra literária, primeiro, como um labirinto, um emaranhado de fios; segundo, pertencente ao universo da filosofia, de acordo com a significação da palavra hermenêutica. Tratam da maneira como a obra deve ser apreendida pelo leitor.

Em “Hipotrérico”, a voz é metapoética, do autor criado por Rosa, que explicita a busca constante em suas produções pelos neologismos. O prefácio termina com o registro de uma anedota de português. E de acordo com a anedota, “Hipotrérico” é o ser avesso a toda criação verbal. No entender de Adelaide Caramuru Cezar, em sua análise sobre as metaficcões presentes em *Tutaméia*: “(...) de acordo com a formação da referida citada palavra, como um cavalo (hipo) atrelado (trela). (...) hipotrérico não se permite sair da linha pré-determinada para sua caminhada e para o seu olhar, (...)” (CEZAR, 2007, p. 18).

No prefácio, “Nós, os temulentos”, o título, oposto à Hipotrécico, apresenta não um neologismo, mas um arcaísmo: “temulento”<sup>57</sup>. Rosa admitiu em entrevista concedida a Günter Lorenz em Gênova, ocorrida em janeiro de 1965, no Congresso de Escritores Latino-Americanos, sua predileção por restaurar a origem da língua:

(...) meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. (...) eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, (...) E também está a minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média, tal como se falava, por exemplo, em Coimbra. (LORENZ *apud* COUTINHO, 1991, p. 81).

A temática do duplo é uma das marcas da obra Guimarães Rosa, pode ser verificada na expressão “nós”, que está no título e no decorrer do prefácio, através de dualismos como realidade x sonho; razão x loucura; realidade x ficção. O suporte para o dualismo do texto em questão são as anedotas de um bêbado, Chico, o anti-herói. Há hipóteses na formação de pares entre Chico (personagem) e o autor, ou entre o autor e o leitor, ou ainda entre um pseudo-autor e um pseudo-leitor. Sem definição clara, mas deixando sempre transparecer os pares.

O último e mais longo prefácio de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, é constituído por sete partes enumeradas com algarismos romanos, conta com muitas epígrafes e citações e ainda, um glossário ao final. O elemento comum, que provoca a união entre as partes é sempre o questionamento com relação à função da obra literária.

Neste trabalho, não é nossa proposta analisar cada prefácio e sua funcionalidade, mas sim voltar-se para uma análise do prefácio como elemento paratextual e considerar a localização desse elemento tradicionalmente no livro. No entanto, o que observamos nos prefácios de Guimarães Rosa é a transgressão e isso nos leva a uma questão principal: até que ponto devem ser caracterizados como prefácios? Texto ou paratexto? Seriam os prefácios as “Segundas Estórias”? O que podemos inferir desse ponto é que há uma proposta clara anunciada nos índices: conduzir o leitor à duas leituras, a primeira, lendo os prefácios como contos e a segunda, localizando-os como paratextos.

A obra se apresenta por outras vias, os prefácios estão inseridos nessa zona de indecisão, entre o dentro e o fora; ora texto, ora extratexto, num movimento duplo. “(...)

<sup>57</sup> **TEMULENTO.** *Nós, os temulentos* (T – XXV, 101/115, título de um dos prefácios). / Ébrio // T. culto, do lat. **temulentu-**. [Cf. O. Bilac: *O grande homem não é tresnoitado jogador, nem temulento borrachão contumaz, nem freqüentador de vielas escusas, comensal de tavolagens, de tascas, de prostíbulos?* (**Obra Reunida**, p. 896)] (MARTINS, 2001, p. 486).

Guimarães Rosa conduz o leitor às estórias, através de paratextos, construindo o livro por rotas imbricadas, por uma zona de indecisão limítrofe e ilusória, onde o dentro – as estórias – e o fora – os prefácios – interagem de tal forma que se confundem.” (TURNER, 2002, p. 33).

Guimarães Rosa ressalta a duplicidade do livro: seu aspecto acessório e seu aspecto essencial, como quer chamar Antônio Cândido. O primeiro que deve pertencer a uma ordem finita e estática; o segundo, infinita, enquanto texto, obra de arte.

### Capítulo 3

“E o que não digo, meço palavra.”  
(Guimarães Rosa, *Tutaméia*).

#### 1. O percurso criador em *Tutaméia*: o domínio da obra

Na análise da obra literária, o estudioso em crítica textual deve visar dois aspectos básicos: primeiro, o “acessório”; segundo, o “essencial”.

O primeiro é de sua realidade material (aspecto, papel, caligrafia, tipo, estado do texto etc.), mais a sua história (por quem, como, onde, quando, em que condições foi escrito). É por assim dizer, o corpo da obra literária e a história deste corpo. O segundo é a sua realidade íntima e finalidade verdadeira: natureza, significado, alcance artístico e humano. É, de certo modo, a sua alma. (CÂNDIDO, 2005, p. 13).

O que propomos neste estudo é buscar elementos que dão à obra *Tutaméia* individualidade material, ou seja, estabelecermos o seu aspecto “acessório”, como trabalhado no capítulo dois, para chegarmos ao seu aspecto “essencial”.

Nossa primeira tarefa será definir os manuscritos e suas modalidades, em seguida, verificar os elementos estéticos da obra do autor, identificar os problemas de leitura, caso haja, relatar sobre a localização dos documentos que serão aqui analisados e desse modo estabelecer um possível percurso da obra *Tutaméia – Terceiras Estórias* até a edição de 1967.

João Alexandre Barbosa, no seu prefácio para a obra *Tutaméia: Engenho e Arte*, da autora Vera Novis, admite que o escritor Guimarães Rosa recria a literatura através da linguagem “não mais uma linguagem de ficção, mas uma ficcionalização da própria linguagem”. (BARBOSA, *apud* NOVIS 1989, p.14). As condições criadas pelo autor para que ocorra uma dinamização da leitura de *Tutaméia*, abrangem a noção de ritmo desde a sua construção e organização da obra em seu aspecto acessório.

A primeira condição permite o ir e o vir por entre os espaços da obra, compondo um ritmo de leitura homólogo ao da escritura, por onde as repercussões de uma frase ou de uma situação dramática são recuperadas num espaço-tempo ficcional; a segunda condição amplia a primeira, na medida em que significa o acréscimo, por epifania, de novos ritmos de leitura que reorganizam de modo incessante, o conjunto, dando-lhe a dinamicidade ficcional que, no limite, torna imprescindível a releitura. (BARBOSA *apud* NOVIS, 1989, p. 15).

O conjunto da obra mostra uma modernização composicional que aponta para a mobilidade da mesma.

*Tutaméia* é uma obra pouco estudada, especialmente em se tratando de crítica textual, uma das razões pode ser a intenção de colocar o máximo no mínimo, de acordo com Novis: “(os minicontos de *Tutaméia*, que põe em xeque a qualidade da quantidade enfatizando e valorizando o mínimo, o quase-nada).” (NOVIS, 1989, p. 22). O principal motivo arrolado nesse trabalho para entender a composição de contos curtos, como já inferimos, talvez seja o fato de os mesmos terem sido publicados anteriormente na *Pulso*, o que exigia do autor concisão na narrativa pelo curto espaço cedido pela revista para sua publicação, a organização de *Tutaméia* se dá mais tarde, posterior a essa primeira publicação.<sup>58</sup> Outra razão arrolada, para entendermos o pouco interesse por *Tutaméia*, poderia ser o desconcerto que a leitura da obra causa, à primeira vista.

A impressão inicial causada pelo livro é de perplexidade: alguns contos, como o que abre o volume, “Antiperipléia”, são semanticamente densos, violentamente dramáticos; há outros, como “Arroio-das-antas”, que se segue a ele, onde praticamente nada acontece; o terceiro conto, “A vela ao diabo”, é francamente cômico; às vezes o fio narrativo é tão tênue, como em “No Prosseguir”, que o leitor, leigo ou douto, se pergunta se aquilo é de fato uma estória. De modo que o conjunto parece desigual, uma colcha de retalhos (...). Além disso, a estranheza de quatro prefácios num só volume, o humor (excessivo para alguns) dominante nesses prefácios, a existência de dois títulos que têm a sua posição invertida no final do livro, de dois índices, de um glossário que arrola palavras não utilizadas no texto, tudo isso desconcerta e confunde o leitor. (NOVIS, 1989, p. 22-23).

*Tutaméia* reordena e condensa a ordem estilística criada por Guimarães Rosa, reafirma as obras anteriores, dando ao conjunto de criação artística do autor uma unidade entre o escritor e a sua linguagem.

Guimarães Rosa só obteve maior destaque na sua carreira como escritor a partir de 1956, quando foram publicadas as obras “Grande Sertão: Veredas” e “Corpo de Baile”. Após a publicação dessas obras seu reconhecimento cresceu ao ponto de contar com traduções de suas obras para o francês, o italiano, o espanhol, o inglês e o alemão.

Guimarães é conhecido e reconhecido pelo seu trabalho com a palavra, ou como infere Bosi: “(...) começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra.” (BOSI, 1994, p. 430). Para o escritor a palavra gera possibilidades de criação, significações.

---

<sup>58</sup> Observe-se quadro que compõe o capítulo dois desse trabalho.

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre a narrativa e a lírica, (...) Grande Sertão: Veredas e as novelas de Corpo de Baile incluem e revitalizam recursos de expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopéias, rimas internas, ousadias mórnicas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade. (...) Imerso na musicalidade da fala sertaneja, ele procurou, (...) fixá-la na melopéia de um fraseio no qual soam cadências populares e medievais. (BOSI, 1994, p. 430).

Esse trabalho com a linguagem nas obras de Guimarães Rosa vem se acentuar em *Tutaméia*, o processo radicaliza-se, o autor cria, através da obra, um desafio à narração e a organização paratextual convencionais.

É preciso ressaltar ainda, em torno da linguagem adotada pelo autor, que Rosa se vale de um dualismo em *Tutaméia*: observamos nessa obra a marca do paradigma popular na enunciação da personagem para o paradigma erudito do narrador. Nesse ponto coloca-se o primeiro voltado para a representação do espaço regional, a fala do sertanejo e o segundo para o tom erudito adotado pelo narrador. Simões aponta para a integração desses dois tipos de linguagem em *Tutaméia*: “(...) isso surge como proposta, inclusive, nos prefácios das *Terceiras Estórias*. A criação da palavra - diz ele em *Hipotrélico* - surge da necessidade de expressão diante de uma nova realidade, tanto por parte do escritor quanto por parte do homem comum.” (SIMÕES, 1988, p. 16).

Admitido o percurso estilístico, a própria vivência e o aprimoramento do estilo de Rosa em sua última publicação em vida, ao verificarmos a trajetória de *Tutaméia*: anotações diversas do autor, rascunhos, manuscritos e datiloscritos, a formatação dos contos para jornais e revistas, até a organização paratextual da obra para sua versão final de 1967, observamos que todo esse trajeto já estava idealizado pelo autor antes mesmo da obra vir a público. Os títulos dos contos e os índices em ordem alfabética nos levam a crer que o autor foi aos poucos montando o quebra-cabeça que mais tarde se transformaria em *Tutaméia – Terceiras Estórias*.

## **2. O Manuscrito e suas modalidades**

Neste ponto, pois, devemos inferir que a literatura escrita parte de um original, emanado direta ou indiretamente de um autor, pode ser um manuscrito, datiloscrito ou impresso e deve estar destinado à divulgação, isto se definido, neste caso, pelo próprio

autor. A fonte primária<sup>59</sup> de uma obra deve ser o ponto de partida para o seu conhecimento.

Dentre esses originais nos concentraremos nos manuscritos (ms.) e nos datiloscritos (ds.), especialmente os modernos, uma vez que não pretendemos analisar obras compostas anteriormente à invenção da imprensa. No caso de *Tutaméia*, observaremos a composição dos ditos documentos como fonte primária para estudo de um texto impresso, damos a esse estudo o nome de crítica textual. Utilizaremos, também, nesse estudo de crítica textual, em *Tutaméia*, dados biográficos e históricos, relevantes para o entendimento da composição da obra.

Os manuscritos se dividem em dois tipos, conforme a sua fonte: autógrafo e apógrafo: “Chama-se autógrafo ao ms. Feito em letra de mão pelo próprio autor. (...) não se pode chamar autógrafo a qualquer original de autor, mas apenas ao ms. (...). Chama-se apógrafo ao traslado, isto é, cópia de um escrito original.” (CÂNDIDO, 2005, p. 23).

Quanto à natureza dos ms., levaremos em conta, de acordo com sua divisão<sup>60</sup>, as obras literárias propriamente ditas. São escritos com intuito artístico destinados à divulgação, para apreciação dos leitores, sem outra finalidade além do seu próprio conteúdo.

A importância do estudo varia segundo a sua finalidade, que pode ser lingüística, estética, histórica ou biográfica. Em Guimarães Rosa buscaremos a estética. Através da verificação na composição do texto a partir dos originais tentaremos estabelecer a busca do autor, em seu percurso criador, pelo ritmo, acusando nas modificações verificadas - variantes -, o recurso atribuído à literatura oral, buscaremos o ritmo como elemento que confere expressividade ao texto.

## 2.1 Problemas de leitura

Os principais problemas de leitura de um original, no caso do ms. podem ocorrer devido a elementos formais ou a elementos de redação. Relacionados aos elementos formais estão: a caligrafia e as abreviações; aos elementos de redação, o vocabulário e a sintaxe.

---

<sup>59</sup> Chamamos de fontes primárias aos originais, manuscritos ou não, que representam a vontade mais pura do autor.

<sup>60</sup> São essencialmente divididos em: a) obras literárias propriamente ditas; b) manifestações pessoais; c) documentos propriamente ditos (periféricos). (CÂNDIDO, 2005, p. 24).

Uma vez que analisamos ms. e ds. com inserções, supressões e substituições do autor após a invenção da imprensa notamos que, diferentemente dos documentos medievais, que tinham caligrafia perfeita, os modernos apresentam uma caligrafia individual e natural. Considerando que, a caligrafia é um instrumento de redação das obras de cada um e não de sua divulgação.

O maior problema em relação à letra do ms. é a divergência freqüente em seu deciframento, de palavra ou trecho.

Mas, o caso mais importante é, nas literaturas modernas, o da escolha entre mais duma forma possível, devido à diferença entre dois ou mais ms. Ai, não apenas se dá o caso do deciframento, mas da exclusão de uma forma em benefício da outra. A estas diversas formas, dá-se o nome de variantes (var. /vars.). Chamam-se assim, em erudição literária, as diferentes formas que, dentro de um mesmo trecho, aparecem nos ms. ou edições de um mesmo texto. (CÂNDIDO, 2005, p. 34).

Geralmente, uma variante apresenta-se em duas circunstâncias: a alteração pode ser feita pelo autor, neste caso, geralmente como intuito de aumentar a beleza, inteligibilidade ou fidedignidade do seu texto; ou pode ser feita por um copista, ou tipógrafo (editor), revisor, neste ponto verificam-se as chamadas gralhas (erros tipográficos).

No caso das obras modernas, o problema com as variantes ocorrem quando não há originais; quando os há, abrem-se perspectivas sobre o processo de criação<sup>61</sup>. As variantes podem se apresentar:

As vars. Podem provir de correções do autor nos originais e representam, neste caso, rejeição dum primeiro termo ou trecho, que não chegou a ser adotado como bom; e podem provir de alteração dum texto pronto e impresso. Sob a correção, que abrange não raro largos trechos percebemos tentativas que não lograram satisfazer a consciência artística do autor. As correções às vezes se multiplicam. (CÂNDIDO, 2005, p. 35).

A maior parte dos escritores, preocupados com o problema da expressão costumam alterar seus ms. Criam-se, nesse processo, variantes, que implicam na existência de mais de um estado do texto, são também chamadas de redações. Se as redações apresentam diferenças entre si, então, recebem o nome de versões.

---

<sup>61</sup> Nesse caso pode-se verificar o sentido profundo da composição do texto ou até mesmo a evolução estética de um autor.

A variante é a versão diferente de uma palavra, ou grupo de palavras e a versão é o conjunto do escrito, com muitas variantes e com redação diversa. É o que ocorre no caso dos ms. e ds. obtidos para gerar essa pesquisa.

Em face às inúmeras variantes devemos estabelecer a preferida, que será chamada de lição, e a escolha depende da responsabilidade do pesquisador. É através desse tipo de levantamento em torno dos ms.; ds.; variantes; versões; redação ou até mesmo lição que o pesquisador pode conhecer os intuítos de um autor e levá-lo ao processo criador.

## 2.2. Localização dos Manuscritos e Datiloscritos

Os documentos (ms. e ds.) que serão utilizados nessa pesquisa foram cedidos pela Superintendência dos Museus de Minas Gerais, cuja responsável foi a superintendente em exercício, Sra. Silvânia do Nascimento. Encontram-se no arquivo do Museu Casa Guimarães Rosa, na cidade de Cordisburgo – MG<sup>62</sup>. Alguns foram datados pelo autor, como no caso dos ms. e ds. do conto de número 24 de *Tutaméia*, “No Prosseguir”, escolha de nossa preferência em função dos documentos apontarem para todas as etapas da produção textual utilizadas pelo autor, compondo, portanto, nesse trabalho, três versões: versão um, correspondente à verificação do ds. A; versão dois, correspondente à verificação do ds. B e versão três, que diz respeito à da primeira edição.<sup>63</sup> Os manuscritos localizados em Cordisburgo referentes à *Tutaméia* foram cedidos ao museu por Willian Agel de Mello, amigo e confidente, escritor que trabalhou com o autor na época em que o mesmo exercia a diplomacia, época também em que o mesmo produziu os textos que mais tarde foram destinados a *Tutaméia – Terceiras*

---

<sup>62</sup> O Museu Casa de Guimarães Rosa surgiu em 30 de março de 1974 numa iniciativa de intelectuais e amigos, que após o falecimento inesperado do escritor, em 19 de novembro de 1967, apelaram para que o mesmo fosse homenageado com a preservação da casa onde nascera e passara a infância em Cordisburgo. Através do IEPHA-MG (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de MG), criado em setembro de 1971, a instalação do museu tornou-se possível. O Museu possui um importante acervo textual constituído principalmente por meio de doações realizadas entre 1973 e início de 1974. O acervo é composto por aproximadamente 1.200 documentos, dentre os quais importantes registros de caráter pessoal e de originais manuscritos e datilografados, a exemplo da obra *Tutaméia*. Possui ainda discursos e artigos de periódicos.

<sup>63</sup> As versões foram desse modo listadas e analisadas uma vez percebido que, o autor inicia a sua produção textual (nos documentos que obtivemos) pelos datiloscritos, os manuscritos obtidos do conto em questão dizem respeito ao final do texto e não serão utilizados na análise das variantes que compõem o parágrafo um, embora constem como documentos desse trabalho expostos como anexo. Observamos ainda que, os textos foram inicialmente datilografados, mas as alterações foram manuscritadas. A versão final, o texto da primeira edição poderá, neste caso ser chamado de lição.

*Estórias*.<sup>64</sup> São manuscritos e datiloscritos inéditos, não publicados ou divulgados. Foram fotografados digitalmente, condição imposta pelo cedente.

Na análise consideraremos os apontamentos manuscritos e datiloscritos pelo autor, João Guimarães Rosa, do conto intitulado “No Prosseguir”, que compõe a primeira edição da obra *Tutaméia – Terceiras Estórias*, mais especificamente, as variantes observadas no primeiro parágrafo, levando em conta os documentos e os parágrafos um e dois, de acordo com o desmembramento ocorrido na primeira edição.

Os documentos cedidos serão neste trabalho re-catalogados de acordo com as datas expressas nos mesmos para facilitar a análise e comprovar a fidedignidade destes. Portanto, não respeitaremos a catalogação usada no arquivo do dito Museu, apenas em função buscar a unidade e a organicidade na compreensão da narrativa e de seu processo criador. Segue abaixo um quadro explicativo contendo a descrição detalhada dos documentos cedidos pelo museu.<sup>65</sup>

### 2.3 *Tutaméia – Terceiras Estórias – Manuscritos e Datiloscritos: Catalogação*

Textos	Meio	Localização	Catalogação
ALETRIA E HERMENÊUTICA			
1. Antiperipléia	Manuscrito Datiloscrito	Casa Museu GR Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 89/93 CP 1.2 Cx 2 Nº. 1
2. Arroio-das-antas	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/51 CP 1.2 Cx 2 Nº. 1; 02; 03; 04; 05; 06; 07
3. A vela ao diabo			
4. Azo de Almirante			
5. Barra da Vaca	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/55 CP 1.2 Cx 2 Nº. 1
6. Como ataca a sucuri			
7. Curtamão	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello (sem catalogação)
8. Desenredo			

<sup>64</sup> Note-se que alguns desses documentos anexados à pesquisa estão amassados, em conversa telefônica com Willian Agel de Mello, este nos revelou que, “o Mestre rascunhava e por vezes jogava-os no lixo, eu os recolhia e guardava.”

<sup>65</sup> No quadro, os contos com os campos em branco (não preenchidos) fazem parte da composição final de *Tutaméia*, considerando a primeira edição da obra, mas não fazem parte do acervo do Museu Casa Guimarães Rosa.

9. Droenha	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/46 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
10. Esses Lopes			
11. Estória nº. 3			
12. Estoriinha	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/48 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
13. Faraó e a água do rio	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/49 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
14. Hiato			
HIPOTRÉLICO			
15. Intruje-se	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/54 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
16. João Porém, o criador de perus			
17. Grande Gedeão			
18. Reminiscão			
19. Lá, nas campinas	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/56 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
20. Mechéu			
21. Melim-Meloso			
22. No prosseguir	Manuscrito Datiloscrito	Casa Museu GR Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/42 CP 1.2 Cx 2 – Ds.em 03/VI/65 Nº 2 Ms.em 05/VI/65
NÓS, OS TEMULENTOS			
23. O outro ou o outro	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello (sem catalogação)
24. Orientação	Manuscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/36 CP 1.2 Cx 2 Nº 1; 2
25. Os três homens e o boi	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/39 CP 1.2 Cx 2 Nº 1 – em 11/VIII/66
26. Palhaço da boca verde			

27. Presepe			
28. Quadrinho de estória	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/35 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
29. Rebimba, o bom			
30. Retrato de Cavalo			
31. Ripuária			
32. Se eu seria personagem	Manuscrito Datiloscrito	Casa Museu GR Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/47 CP 1.2 Cx 2 Nº 1; 2; 3
33. Sinhá Secada			
SOBRE A ESCOVA E A DÚVIDA			
34. Sota e barla			
35. Tapiiraiauara	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/52 CP 1.2 Cx 2 Nº 1; 2
36. Tresaventura			
37. – Uai, eu?			
38. Umas formas	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/53 CP 1.2 Cx 2 Nº 1; 2
39. Vida ensinada	Datiloscrito	Casa Museu GR	Doação: Willian Agel de Mello GR 84/45 CP 1.2 Cx 2 Nº 1
40. Zingarêscã	Datiloscrito	Casa Museu GR	Sem catalogação

### 3. O estilo de Guimarães Rosa

Com relação ao aspecto essencial, entendemos que Cândido (2005) refere-se também ao estilo e julgamos necessário abordar algumas vertentes dessa terminologia e apontar para uma estilística da obra de Guimarães Rosa.

Em se tratando de um termo, *stilus*, a palavra, passa de uma significação objetiva para uma subjetiva.<sup>66</sup> No domínio da linguagem há várias definições para estilo: estilo como desvio da norma; como elaboração; conotação, como conjunto de características individuais; como características coletivas, entre outros. Alguns relacionam o estilo ao autor, outros à obra.

<sup>66</sup> Do latim: *Stilus* – um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas e daí passou a designar a própria escrita ou modo de escrever. (MARTINS, 1989, p. 01).

Sobre o estilo de Guimarães Rosa, Pedro Xisto, no seu estudo *À Busca da Poesia*, nos mostra alguns pontos que podem ser notados na narrativa do autor, são conceitos diferenciados de prosa adotados nas obras por ele produzidas, a proximidade de sua prosa da poesia ou a verificação de elementos poéticos na prosa de Guimarães Rosa. Cria-se um conceito de prosa-poesia: “No sentido de expressão poética, sabe-se da igual validade (potencial) do verso e da prosa. Se de um lado, nem todo verso contém poesia, doutro lado esta pode achar-se em alguma prosa.” (XISTO *apud* COUTINHO, 1991, p. 115).

A prosa das estórias de Guimarães Rosa é notadamente expressiva. O todo do texto é, para o autor, o que conta. As cadeias de palavras vão formando um todo expressivo na sua obra. Um exemplo dessa feição é o que se verifica na pontuação do conto “No Prosseguir” em meio ao desenvolvimento do primeiro parágrafo: “A choça. O pátio, varrido.”<sup>67</sup>, ou em “Vagaravam.”<sup>68</sup>, como parágrafo único, em um desenvolvimento inusitado da palavra. Numa atitude de prosa lúcida, de maneira objetiva, entrecortada, o autor vai interagindo em sua construção textual com o fazer poético.

Os vocábulos do nosso romancista-poeta, não se restringem a contar uma estória. Eles têm, ainda, o que contar de si próprios. Eles são mais do que signos abstratos e indiferentes. Eles integram a coisa, participando, concretamente, das vivências. Morfológica e semiologicamente. Uma obra de tal porte e alcance, não se reduz a qualquer ‘língua braba dos Gerais’, inventada ou não. (XISTO *apud* COUTINHO, 1991, p. 119).

No processo de revitalização da linguagem adotado por Guimarães Rosa, o autor faz com que a palavra recobre sua expressividade, chamando a atenção do leitor para o ‘significante’. Duas principais ocorrências, neste caso como nos esclarece Eduardo Coutinho em seu artigo “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem”, são: “(...) alterar o ‘significante’ e criar um neologismo, e associar o significante a uma série de outros, de modo a fazê-lo funcionar como uma espécie de *leitmotiv*.” (COUTINHO, 1991, p. 204).

Afixação e aglutinação são processos freqüentemente utilizados por Rosa. No primeiro caso, o uso é marcado pelo acréscimo ao significante de modo a alterar seu significado, sugerindo novas conotações; na aglutinação temos a combinação dos

---

<sup>67</sup> ROSA, *Tutaméia*, 1967, p. 97.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 98.

significantes de dois ou mais vocábulos, criando neologismos que contenham os significados de todos os utilizados na composição. No caso do autor em análise, Coutinho infere:

O escritor não inventa 'significantes' inteiramente novos, dissociados das formas existentes em sua língua; ele não cria língua própria, independente da sua. Ao contrário, sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente em potencial. (COUTINHO, 1991, p. 205).

O que devemos observar, em se tratando de Guimarães Rosa, é que nesse processo o autor não se restringe ao nível vocabular, estende-se às sentenças e retoma, em alguns casos, clichês, usos desgastados da língua, revitalizando assim, a expressividade da língua.

A linguagem adotada por Rosa em sua obra tem como principal característica a livre escolha do seu material. O autor utiliza o português do Brasil, mais rico que o europeu, em função de conter elementos da cultura indígena e da africana, embora Rosa não tivesse se limitado a reproduzir a linguagem falada no Brasil. O autor foi além, acrescentou à língua uma estrutura sintática peculiar e um léxico que inclui neologismos, vocábulos de outros idiomas, termos indígenas ou revitalizados do português arcaico.

São inúmeras as combinações dessas estruturas: um termo coloquial ao lado de um erudito, uma forma arcaica combinada a um neologismo, expressões da linguagem oral com outra literária, todas essas combinações caracterizam a obra de Guimarães Rosa, resultando numa total liberdade estética.

As suas inovações lingüísticas podem ser observadas no léxico, no uso dos regionalismos, no emprego de arcaísmos e na sintaxe. Seu léxico é híbrido, formado da síntese de elementos diversos, foram selecionados com sensibilidade estética, o autor se apropriou de recursos lexicais tradicionais da língua moderna ou arcaica e a criação de neologismos.

Os regionalismos que figuram sua obra provêm das mais variadas regiões do país, são termos de origem indígena, vocábulos e expressões dos sertões. Já os arcaísmos, associam-se aos regionalismos, na maior parte das vezes são formas em desuso, mas que estão empregadas em certas áreas do sertão.

Os neologismos constituem parte considerável das inovações de Rosa no campo léxico. Podem ocorrer por aglutinação ou afixação, ou ainda, por analogia ou criação interparadigmática. Tratemos das duas últimas, uma vez que já apontamos as condições em que ocorrem aglutinação e afixação.

Segundo o estudo de Mary Daniel sobre o léxico de Guimarães Rosa, estudo este citado em Coutinho (1991), a analogia é o mais importante dos processos na formação dos neologismos, uma vez que está presente em todos os demais processos. A criação de uma flexão verbal como “Vagaravam”, presente no conto “No prosseguir” sugere “vagar”, proveniente do substantivo “vago”, é um exemplo desse processo de formação.

A criação interparadigmática, que consiste na formação de vocábulos derivados de cognatos pertencentes a classes gramaticais diferentes, aponta para construções em que substantivos são provenientes de verbos, verbos provenientes de adjetivos ou de substantivos ou até de advérbios derivados de adjetivos como no caso de “velhamente”, termo também observado no conto “No Prosseguir”, um advérbio proveniente do adjetivo “velho”.

Na área da sintaxe, o autor apresentou uma lógica peculiar, caracterizada por uma estrutura compacta e telegráfica, admitiu processos que apontam para uma construção sintática única. Alguns processos sintáticos serão evidenciados aqui.

Um exemplo dessas ocorrências é o uso de vocábulos cognatos e sinônimos lado a lado em uma mesma oração com a finalidade de dar ênfase aos vocábulos. É um princípio acumulativo e aparece também na enumeração de vocábulos pertencentes à mesma classe gramatical. Observemos: “A Choça. O pátio. (...) O dono,(...)”<sup>69</sup>; “Sendo para ser”<sup>70</sup>. Revelam a recriação de uma técnica empregada pelos cantadores populares e compõem um ritmo, como em: “bufo por bufo”<sup>71</sup>, ou em “mudo modo”<sup>72</sup>.

Outro aspecto relevante da sintaxe de Guimarães Rosa é a inversão da ordem tradicional dos vocábulos e sintagmas na oração. Podem ocorrer na antecipação de um pronome objeto ou adjetivo, ou ainda, na transposição de sintagmas ou orações inteiras para outra parte da sentença. “À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava.”<sup>73</sup>. Os motivos para as inversões, apontados por Mary Daniel, são três: “(...) ênfase sobre os elementos transpostos, busca de uma expressão concisa e criação de novos efeitos.”

---

<sup>69</sup> ROSA. *Tutaméia*, 1967, p. 97.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 97.

(DANIEL *apud* COUTINHO, 1991, p. 214). O segundo motivo, apontado pela estudiosa, parece ser de maior alcance na obra do autor. Observemos a construção inicial do conto “No Prosseguir”: “À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava.”, note-se o verbo ao final da oração iniciada pelo sintagma preposicional.

Há ainda processos da sintaxe voltados para a busca de concisão na expressão: o uso de orações condensadas, construções elípticas e a pontuação. A aglomeração de muitas orações numa sentença cria, no texto de Rosa, um processo de justaposição, que são muito freqüentes e típicas da linguagem oral, geram um efeito de associação de idéias: “O moço tristemente, também se entortando, aleijado.(...)”<sup>74</sup>.

As construções elípticas são ocasionadas pela omissão de um artigo ou pronome relativo até a elipse de partes inteiras da oração. Fugindo ao conceito tradicional da oração: sujeito, verbo, complemento, as orações de Rosa podem conter apenas um ou dois desses elementos. Vejamos: “Sem mal entenderem-se.” ou “O que era o que é a vida. A mais, a doença. Tormentos.”<sup>75</sup>

A pontuação é outro tópico fundamental, no que diz respeito ao estilo de Rosa, é mais estética do que gramatical, o autor não hesita em violar as regras, se estas tornarem-se um entrave para a expressividade. O tipo de pontuação adotada pelo autor é muito próximo da linguagem oral, sobretudo no que diz respeito ao ritmo, a cadência do texto. O uso excessivo da vírgula e do ponto conferem à narrativa um ritmo mais lento e atribuem ênfase aos vocábulos separados por eles. Vejamos: “A mulher, entendendo, crer que anuía, tranqüila calada.” Ou “Tardinho, na mata, o ar se some em preto, já da noite por vir.”<sup>76</sup>, ou novamente em “A choça. O pátio. O dono (...)”<sup>77</sup>.

Todos esses elementos apontam para uma fusão entre prosa e poesia. Sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas duas categorias. “O caráter poético das narrativas de Guimarães Rosa reside basicamente no fato de que elas se originaram no processo da condensação e de que as palavras que as compõem são criadas ou recriadas no momento da expressão.” (COUTINHO, 1991, p. 220). A onomatopéia, a aliteração, a rima, além do ritmo, são também elementos que dão caráter poético à prosa de Guimarães Rosa. É freqüente encontrarmos em seu texto reprodução de vozes de animais, rumor da água, sons de árvores e vento, entre outros, com o propósito de reforçar o conteúdo expressional, a aliteração, criando uma atmosfera sugestiva. A rima e o ritmo, recursos

<sup>74</sup> ROSA. *Tutaméia*, 1976, p. 99.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 97.

contidos na sua obra, são os que mais aproximam o texto de Rosa do estilo dos poetas e dos narradores populares.

São inúmeros os elementos pertencentes à tradição popular que o autor incorpora e recria em suas narrativas: provérbios, versos, canções folclóricas, que podem estar na fala dos personagens ou em trechos essencialmente narrativos. “*Aí... s’tro dia...*”<sup>78</sup>. Analisaremos especificamente os que revelam o ritmo.

Guimarães Rosa pode ser considerado um artista genuíno, de estilo próprio, que trabalhou uma revitalização da palavra e da linguagem. A revitalização da prosa em poesia.

#### 4. Análise do conto “No Prosseguir”

Guimarães Rosa pratica em toda a sua obra o constante exercício de conjugar em sua escrita diferentes formas discursivas: orais, escritas, populares, eruditas, ampliando assim o conceito de literatura. É, sobretudo, um escritor empenhado em dar voz própria aos sujeitos subalternos da história, enuncia em suas estórias o jagunço, o caçador, o matuto, através de uma linguagem concisa e singular.

A mistura lingüística e cultural é o instrumento usado por Rosa para adotar um uso único da língua em suas obras literárias. O autor explora a visão simultânea, a duplicidade, a elipse, a visão plural está presente em cada elemento das narrativas, nas personagens e na linguagem.

Assim como boa parte das narrativas que compõem a organização de *Tutaméia – Terceiras Estórias*, o conto em questão é uma estória em que o narrador de terceira pessoa aponta sutilmente para o drama das personagens. Trata-se de um conto curto, de três páginas e meia.

O enredo se desenrola através de um conflito principal em que o pai velho, casado pela segunda vez, com uma mulher mais jovem, teme a proximidade da morte em função de uma doença e quer deixar a jovem esposa encaminhada para uma nova união, com o consentimento desta, quer legá-la ao filho após a sua morte.

A perspectiva adotada pelo autor deixa apenas transparecer o ponto de vista do velho pai no conflito principal. Há nesse conto o drama do velho com a proximidade da morte e o dilema do filho, deformado e carente de mulher apresentando comportamento

---

<sup>78</sup> ROSA. *Tutaméia*, 1967, p. 98

arredio, afastado do pai e da madrasta em função do acordo e em respeito ao pai. O conto “No Prosseguir” se apresenta na perspectiva masculina. É através do narrador que temos contato com o drama em que as personagens estão envolvidas.

Na construção dessa narrativa Guimarães Rosa privilegia, as narrativas orais, portanto, vem de encontro com a nossa intuição de que na subjetividade apontada pelo enunciador há uma busca, na construção textual, pelo ritmo no ato de contar acontecimentos que se passaram com terceiros como infere Benveniste sobre os sentidos que compreendem o signo “ritmo”:

Serviria talvez até para caracterizar distintivamente os comportamentos humanos, individuais e coletivos, na medida em que tomamos consciência das durações e das sucessões que os regulam e também quando, além da ordem humana, projetamos um ritmo nas coisas e nos acontecimentos. Essa vasta unificação do homem e da natureza sob uma consideração de “tempo”, de intervalos e de repetições semelhantes, teve como condição o próprio emprego da palavra, (...). (BENVENISTE, 2005, p. 361).

No conto, o uso do discurso indireto, marca a fala do narrador, e o discurso direto, a fala das personagens, essa intervenção do discurso direto na fala do narrador aponta para uma mudança no ritmo da narrativa, veja-se a mudança dos tempos verbais: no discurso indireto, pretérito imperfeito e no discurso direto, o presente. Expressões como “exagerava”, “vagaravam”, são marcas do discurso indireto e em “... *êsse rastro é velho*”<sup>79</sup>, marca do discurso direto. Bakhtin, em sua obra, *Marxismo e filosofia da linguagem*, analisou a distinção dos discursos pela sintaxe:

Em muitas outras línguas, o discurso indireto se distingue claramente do discurso direto pela sintaxe (pelo emprego dos tempos, dos modos, das conjunções, dos anafóricos, etc.) de tal forma que ele constitui um esquema complexo de transmissão do discurso. (BAKHTIN, 1981, p. 124).

Nas obras literárias o aparecimento desse tipo de narrador, através do discurso indireto, substitui o autor propriamente dito, a subjetividade do discurso aparece no sentido que convém ao autor. Já o discurso direto, no caso do conto analisado, aponta para a enunciação das personagens, o texto vem tipograficamente destacado pelo itálico e pelas aspas, neste último caso, um recurso gráfico próprio do discurso direto. Essas falas são marcadas pela oralidade do sertanejo e no plano expressivo, retomam a

---

<sup>79</sup> ROSA. *Tutaméia*, 1967, p. 98

capacidade de atualizar o episódio, tornando o personagem vivo para o ouvinte, como numa cena teatral.

Com relação ao título, “No Prosseguir”, foi questionado pelo autor, há anotações nos datiloscrito B – folha 1 que indicam as possibilidades de dois outros “Salvo o prosseguir”, ou “Só o prosseguir”. A escolha do autor dá a idéia de seqüência, de continuidade, como poderemos verificar no decorrer dessa análise.

O aspecto descritivo do espaço no parágrafo inicial privilegia o visual. O texto é conciso, como gosta o autor, apresenta através da cena os detalhes que nos remetem ao tema. Rosa leva o leitor para o espaço cênico.

Já no primeiro parágrafo o elemento “tarde”, configura essencialmente, a hora da transição, da imprecisão, mas também do decorrer do tempo, é um exemplo característico do seu trabalho com a linguagem. O elemento também pode ser retomado como tempo esgotado, em relação à idade do protagonista, que é velho, está se esgotando, como o dia que vai acabando. Hora em que tudo se exagera, as relações ficam tensas e cria-se um suspense na narrativa. É hora perigosa, hora da dúvida, nem dia, nem noite.

No conto, os personagens são apresentados pelo narrador como caçadores de onças, matreiros, sisudos, arquitetos de planos, seguem pegadas, pistas, e com a ajuda dos cachorros “farejam” as onças. Dentre eles há maior destaque para o velho, que conta com a experiência no ofício e tem referências: “Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal” (ROSA, 1967, p. 97). Tremedal, segundo Nilce Sant’Anna Martins em sua obra *O Léxico de Guimarães Rosa* é sinônimo de pântano: “**TREMEDAL (DEDALINO)**. – Ali, é tremedal, surupita? – Tremedal, a próprio, não. Mas, atolar, atola (NS – I 42/50). / Pântano // variação sinonímica elegante, pois o termo **pântano** já foi empregado na frase anterior.” (MARTINS, 2001, p. 502).

Nesse trecho, “Tremedal” é atribuído a uma região específica, assim chamada por se indicar o termo em maiúscula inicial, provavelmente uma região pantanosa. Várias são as designações simbólicas que CHEVALIER dá a pântano:

Se o pântano tem, para nós o sentido de imobilismo e da preguiça, a Ásia não vê essa ausência de movimento os mesmos inconvenientes que vê a Europa. O hexagrama tui, que duplica o signo da água estagnada, tem o sentido de concórdia e de satisfação, fonte de **prosperidade**. (...) Na Grécia antiga, o pântano desempenhava o mesmo papel que o labirinto. (...) Em um conto peúle de iniciação, a passagem por perto do pântano se apresenta como uma **fase de iniciação**. (...) em seu aspecto noturno, o pântano guardado por serpentes venenosas simboliza o egoísmo e a avareza que impedem a partilha dos próprios bens com o próximo, mesmo se este estiver à beira da morte na miséria (...). (CHEVALIER, 2007, p. 681).

Como fonte de prosperidade, ou como labirinto, como fase de iniciação, ou como egoísmo, todas essas inferências nos levam ao dilema do velho, à beira da morte, tentando encaminhar sua jovem esposa a um novo marido. Dúvidas e egoísmo provocados pelo ciúme e resignação diante da morte o atormentam, mas mesmo assim, traça seu plano, para que a vida prospere, prossiga. Meticuloso, ardiloso caçador, apresenta técnica própria “matava-as com espingardinha, o tiro na bôca, para não estragar o couro.” (ROSA, 1967, p. 97).

Após a essencial descrição, interrompida pelo parágrafo isolado “Os cães avisavam.” (ROSA, 1967, p. 97), o narrador dá seqüência à ação quando interfere no cenário descrito o barulho de cães latindo e outro homem saindo da mata. Com a consideração “Vai que uma bala podia varar-lhe goela e nuca, sem partir dente, derribando-o dessa banda. Nem, não imaginar desrazão. Mesmo havia de querer muitas coisas, o pobre.” (ROSA, 1967, p. 97). O que sustenta a idéia de tensão, de perigo e aponta para um comentário, ou pensamento que interrompe o curso da narrativa, Criando uma pausa. No plano sintático, observe-se as expressões “Nem, não” (...) e “desrazão”, a primeira aponta para o uso de vocábulos sinônimos na mesma oração, o que, como já vimos revelam a recriação dos cantadores populares e marca o ritmo do texto; a segunda, ocorre prefixação na palavra “razão”, o prefixo *des-* é indicativo de múltiplas idéias, dentre elas, negação, oposição, separação, afastamento, divisão, supressão, é mais popular e mais produtivo e nesse caso aponta para a negação da razão, a falta dela.

Em um dualismo próprio de Rosa, tem-se a descrição de um rapaz em contraponto com os parágrafos iniciais, voltados para o velho. Vejamos: “Rapaz, guapo, a onça quase o acabara, comera-lhe carnes”. (ROSA, 1967, p. 97). Embora, fosse novo, apresenta-se no mesmo ofício que o “velho”, caçador, aventureiro, correndo riscos, buscando perigos. Mas, conta com a ajuda do mais experiente, do exemplar caçador e parceiro: “A onça, pagara. Juntos, nenhuma venciam-os, companheiros”. (ROSA, 1967, p.

97). Vinha da clareira, o rapaz, mancando, “no devagar de ligeireza” (ROSA, 1967, p. 97) figura dupla, que remete ao dito popular; “Devagar se vai ao longe”, e que confirma o estilo do autor na recriação dos ditos populares. A função do provérbio na obra de Guimarães Rosa é recorrente, seu uso reflete a realidade do ser e da comunidade. O provérbio funciona como um tipo de metáfora que descreve uma situação idêntica à ação.

O moço apresentava cicatriz no rosto e mais “olho esvaziado”. Como que pensativo, absorto, retraído: “Moço quieto, áspero, que devia ser leal, que era semelhante.” (ROSA, 1967, p. 97). Construção concisa e entrecortada, com pontuação que aponta para o ritmo lento da narrativa, própria da linguagem oral. Semelhável, ao velho, quieto, áspero e “provavelmente” leal, em que se instaura uma possibilidade, uma dúvida. Seria ele leal? E outra consideração “Precisava mais de viver; para a responsabilidade”. (ROSA, 1967, p. 97). Qual responsabilidade? Compromisso assumido? Planos futuros? Calados, apenas fitando-se, sisudos, ambos observadores, quietos e cautelosos, como caçadores. Haverá caça?

O velho, casado pela segunda vez depois da viuvez, doente e com uma bonita mulher. Já o moço, vivia sozinho, morava longe, visitava-o somente o necessário, era bom ouvinte, falava pouco. Em comum, tinham a onça.

**MIÃ.** “Quanto mais que tinham ali de atacar em comum a onça – braçal, miã, com poder de espaço – o que nenhum dos jagunços do coronel rompia (T – XXIV, 97/111). / ND. Miadora. // Do verbo miar o A. f. o adj. Com o suf. Fem. –ã, que é muito do seu gosto. (MARTINS, 2001, p. 331).

Nesse caso, trata-se do animal, ou da mulher? Somente os dois apresentam planos para ela? Os outros jagunços não. “Com poder de espaço” seria uma referência de acesso restrito a ela? O ofício dos dois estava ligado à onça.

Nas falas das personagens há marca da oralidade mineira, falas reticentes, expressões melódicas, próprio dos sertanejos, matutos, jagunços e moradores dessa região. “*Aí... s’tro dia...*” – ou – “*...esse rastro é velho*” (ROSA, 1967, p. 98). Em “*s’tro dia*”, sugerindo “outro dia”, há a supressão do som fechado “ou”, criando uma nova forma popular aliterante por força do “s”, que evoca o nível cultural das personagens ou marca a linguagem oralizada das zonas rurais e do sertão. Essa construção contrasta com as outras formas narrativas dentro do texto, criando uma alternância de vozes, a voz do narrador, a interrupção da narrativa para dar espaço aos comentários e a voz das

personagens, marcando a polifonia discursiva e sincopando a narrativa, criando um ritmo.

Vale ressaltar que, em *Tutaméia*, na obra como um todo, a polifonia pode ser marcada pela voz do autor, nos paratextos; pela voz do narrador, nos contos; pela voz dada ao personagem, através do discurso direto, na voz do sertanejo, marcando a expressividade, através de ditos populares e expressões locais.

No parágrafo onze, que faz referência à doença do velho e finalmente ao plano arquitetado por ele: ao morrer deixar a mulher amparada, não deixá-la à mercê de estranhos. O filho herdaria a companheira do pai, numa seqüência lógica, já herdara a semelhança, o ofício e mais tarde a mulher: “miã” – fêmea, era o que tinham em comum.

A mulher, por sua vez, concordara, calada, o que incomodava o velho. Aceitara tal acordo, sem retrucar. “A mulher, entendendo, crer que anuía, tranqüila calada” (ROSA, 1967, p. 98). O ciúme atormenta o velho. Seria a atitude dela certa ou errada? A construção acima mostra a supressão de vírgula esperada entre os adjetivos “tranqüila” e “calada”, a falta da mesma é um recurso admitido por Guimarães Rosa em seus textos e sugere que as qualidades mencionadas estão fundidas ou correlacionadas.

Novamente o agito dos cães indicam movimento, agora não na mata, mas na porta da casa, a mulher; “(...) pequenina, sisuda. Não voltava o rosto. E pela dita causa.” (ROSA, 1967, p. 98). Surge com dois pratos na mão, o moço faz menção de ir embora, o pai o retém. Cena do duplo, alimento para os dois, pai e filho.

Em reflexões tensas o pai reconsidera o próprio plano e chega a desejar que o ataque da onça tivesse castrado o filho. A tensão aumenta quando o velho imagina o filho com sua mulher.

Nas narrativas de *Tutaméia*, chama-se a atenção para o fato de que se está contando uma estória; o narrador interrompe o discurso e assinala o instante do enunciado. Entre os procedimentos adotados pelo narrador nesses contos, podemos assinalar: 1. O desvendamento do que se vai narrar; 2. a interrupção do narrador preocupado com a cronologia da estória; 3. a análise dos gestos.

O narrador acumula duas funções: a de contador de estórias e a do comentarista que analisa as situações, filosofa sobre o assunto, trazendo o leitor para o presente, o tempo da enunciação. Harald Weinrich, em “Structures Narratives du Mythe”, analisando o mito de Protágoras em Platão, assinala certos signos que correspondem ao código do mito:

1. Signos situacionais: vários ouvintes reunidos em torno de um narrador;
2. Signos metalingüísticos: o aviso, da parte do narrador, de que vai contar um mito;
3. Signos textuais persistentes: fórmulas de introdução (“era uma vez”) e outros signos que indicam a seqüência narrativa;
4. Signos textuais recorrentes: emprego dos tempos narrativos (em grego, o imperfeito e o ariosto). (SIMÕES, 1988, p. 175-176).

O narrador também pode assumir uma postura de estória recordada e, dirigindo-se aos ouvintes, revela a sua presença nos comentários. O conjunto das quarenta estórias nos faz pensar em uma caminhada de vaqueiros, que preenchem o tempo da viagem contando estórias, e por traz a figura do autor, ligação entre os textos:

“Ali, à tarde do dia ...” (ROSA, 1967, p. 97), o enunciado refere-se ao tempo do narrador e dos ouvintes. O caráter fictício da estória é sublinhado, no final, como que a narrativa oral se transformasse em escrita. “As coisas mesmas, por si escolhem de suceder ou não, no prosseguir.” (ROSA, 1967, p. 99). Como que fechando o tempo da estória com as considerações finais, que cobram do leitor, ou ouvinte uma reflexão sobre a estória. Para afirmar o ponto de vista externo para o interno e o comentário como um elo entre um pólo e outro. O narrador chama a atenção do leitor para o ato de contar, elucidando o processo narrativo.

A função ideológica do narrador em *Tutaméia* é marcada por intromissões narrativas, uma espécie de colóquio entre o narrador da estória e o ouvinte (leitor). O distanciamento da narrativa permite a discussão do conteúdo. Representando um segundo tom dentro da estória, a voz do comentarista deixa entrever novas perspectivas para a estória. Há uma alternância rítmica entre o que se vê e o que se pensa, o plano cênico e o plano imaginário.

## 5. A articulação da linguagem em busca do ritmo

Um dos traços visíveis na obra de Guimarães Rosa é o sentido de deformação que por vezes agride e inquieta o leitor. A recriação da linguagem, o dever de reinventar a palavra vem para o autor em primeiro plano. Rosa desenvolve um processo permanente de pesquisa do idioma. Em palavras do autor temos a seguinte consideração:

Molgável, moldável, dirigente assim – e não me refiro só à língua literária – ela mesma se ultrapassa; como a arte de se ver, como é o espírito humano: faz e refaz suas formas. Sem cessar, dia a dia, cedendo à constante pressão da vida e da cultura, vai-se desenrolando, se destorce, se enforja, maleia-se, faz mó do monótono, vira dinâmica, vira agente, foge à esclerose torpe dos lugares-comuns, escapa à viscosidade, à sonolência, à indigência; não se estatela. Seus escritores não deixam. (ROSA *apud* SIMÕES, 1988, p.13-14).

Assim como Rosa define sua articulação da linguagem, buscamos entender os preceitos seguidos pelo autor em *Tutaméia*, livro que exigia uma necessidade de condensação devido ao espaço cedido pelo *Pulso*, uma vez que foram escritos especialmente para essa diagramação em revista.<sup>80</sup>

Consideramos que a relação do conto escrito por Rosa com a literatura oral, com o tom coloquial, como infere SIMÕES a esse respeito: “A fusão entre a prosa e a poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo, na presença de recursos poéticos como também no reencontro com a musicalidade da linguagem popular e das fontes orais da literatura.” (SIMÕES, p. 16).

A fusão da linguagem, que impõe ao leitor uma lógica particular, dá-se como pudemos notar na análise dos ms. e ds., pela busca do que Rosa chamava de “Pequena Palavra”, incorporando ao seu texto o uso da linguagem oral e da poesia.

O lúdico como elemento da escrita de *Tutaméia* se faz presente através de uma linguagem em que rimas, onomatopéias, assonâncias e aliteraões colocam-se como um impasse da linguagem e representam um elemento lingüístico importante.

A noção de ritmo, entretanto deve ser aqui entendida esteticamente, uma vez que o termo é vastamente utilizado e atribui-se a ele, em diversos casos, significações bastante específicas. Buscaremos o ritmo como uma harmoniosa correlação entre as partes. José Oiticica em sua obra *Manual de Estilo* considera brevemente sobre uma teoria do estilo a harmonia: “A harmonia consiste em dispôr a descrição, a narração, ou a dissertação do modo mais artístico, evitando as dissonâncias e compondo as frases com os ritmos mais bem combinados.” (OITICICA, 1959, p. 10).

Considerando que a palavra harmonia, etimologicamente, tem o significado de ajustamento, verificaremos aqui, como já anunciado, o ajustamento eufônico<sup>81</sup> das palavras na frase e das frases no período.

“A noção de ritmo é das que interessam a uma ampla porção das atividades humanas.”. (BENVENISTE, 2005, p. 361). O ritmo caracteriza os comportamentos humanos, individuais e coletivos, são projetados no ritmo coisas e acontecimentos, pela sua duração, seus intervalos e repetições que se assemelham. O sentido da palavra ritmo, segundo Cunha, é proveniente do grego e do latim:

---

<sup>80</sup> Observe-se que na diagramação para o jornal médico *Pulso*, o conto “No Prosseguir”, em anexo neste trabalho apresenta-se disposto em dez parágrafos longos, que forma desmembrados em 35 parágrafos para a diagramação da edição de 1967. Essa consideração aponta para um ritmo de leitura diferente decorrente de dois processos gráficos distintos.

<sup>81</sup> Eufonia: som agradável, suavidade de pronúncia ou escolha harmoniosa de sons.

**Ritmo** sm. movimento ou ruído que se repete, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos / ritmo 1813/ Do lat. Rhythmus – deriv. Do gr. rhythmós // ARritmIA XIX // ARritmICO 1871 // ritmAR XX // rítmICO / rítmico 1813 / Do lat. rhythmicus, deriv. Do gr. rhythmikós // ritmopéia sf. Parte da arte musical, poética ou oratória, referente às leis do ritmo / rhythmopea 1874 / Do lat. rhythmopeia, deriv. Do gr. rhythmopoiia. Cp. RIMA. (CUNHA, 2000, p. 686-687).

Embora Benveniste acredite que o sentido da palavra esteja mais voltado para o “fluir”, admite que: “O homem aprendeu com a natureza os princípios das coisas, o movimento das ondas fez nascer no seu espírito a idéia de ritmo, e essa descoberta primordial está inscrita no próprio termo.” (BENVENISTE, 2005, p. 362).

Henri Meschonnic, no seu texto *Poétique du traduire* não somente trata o ritmo como uma alteração formal de tempos fortes e fracos, mas principalmente como o sentido que este traz para a fala, que passa da prosódia para a entonação e da subjetividade para uma fala específica, considerando a historicidade<sup>82</sup>, processo esse que ao nosso entendimento interfere diretamente no modo de significação que se quer dar ao texto a partir de sua construção rítmica. Em suas considerações sobre a inferência do ritmo no processo de tradução, Meschonnic cita a Bíblia como exemplo:

(...) porque ela apresenta uma organização única, até onde eu sei, do discurso pelo ritmo. E a sua oralidade neutraliza a oposição dual própria ao reino do signo, entre o escrito e o falado. Ela nos leva então a distinguir o oral do falado, o oral como primazia do ritmo no discurso. Daí uma organização que também não entra na repartição binária entre prosa e poesia, segundo a qual a poesia e ritmo são, de fato, inclusos na métrica. (...) Ora a Bíblia não tem uma métrica. Logo não conhece a distinção entre a prosa e o verso. Mas ela é toda uma codificação do ritmo, corporal-oral, versete por versete. Até contrariar a sintaxe. (MESCHONNIC, 1999, p. 100 – Tradução Nossa).<sup>83</sup>

O ritmo é um elemento frequentemente associado à poesia e à métrica, mas é também elemento fundamental da prosa escrita ou falada e apontado, nesses termos, através da pontuação, da entonação, prosódia, e da enunciação, o movimento intencional dado pelo enunciador. “Não se trata da diferença de sentido que traz uma

<sup>82</sup> No sentido em que a historicidade, do ponto de vista do autor interfere na produção da linguagem utilizada em uma determinada época ou determinada região, no que se refere à prosódia e à construção de um ritmo específico, remontando a cultura, os modos específicos de um povo.

<sup>83</sup> (...) parce qu'elle présente une organisation unique, à ma connaissance, du discours par le rythme. Et que son oralité neutralise l'opposition duelle propre au règne du signe, entre l'écrit et le parlé. Elle amène donc à distinguer l'oral du parlé, l'oral comme primat du rythme dans le discours. D'où une organisation qui n'entre pas non plus dans la répartition binaire entre prose et poésie, selon laquelle la poésie et rythme sont de fait inclus dans la métrique. (...) Or la Bible n'a pas de métrique. Donc ne connaît pas la distinction entre la prose et le vers. Mais elle est de part en part une codification du rythme, corporel-oral, verset par verset. Jusqu'à contrariar la syntaxe. (MESCHONNIC, 1999, p. 100).

diferença de ritmo, ou de pontuação. Coisa banal, em todas as línguas: uma vírgula que muda o sentido, se a mudamos de lugar.” (MESCHONNIC, 1999, p. 100 - Tradução Nossa).<sup>84</sup>

Mais que o sentido, o ritmo, considerando as mudanças nas ordens da frase, ou até mesmo a preferência de um ou outro vocábulo sinônimo, transforma o modo para carregar na significação. Na mudança ou preferência de um autor indica se este levou em conta o ritmo na sua construção ou não, se ele quer carregar a sua significação melodicamente ou não.

O que vamos perceber nas construções de Guimarães Rosa selecionadas para análise nesse trabalho é o cuidado com que o autor representa os significados através da escolha dos signos colocados no texto melodicamente.

Na busca do entendimento da interação entre o leitor e o texto de Guimarães Rosa, percorremos algumas recorrências que revelam a presença, ou melhor, a intenção do autor em estabelecer o seu texto através da busca pelo ritmo, seja ele anunciado através da pontuação, pronúncia do sertanejo, entonação, significado dos vocábulos preferidos pelo autor, a forma de colocação das seqüências textuais e até mesmo o ritmo dado pelo autor ao enunciador do seu texto, o narrador, o contador de histórias, procedimento típico em *Tutaméia*, obra que, em histórias curtas dissimulam a atitude típica do morador do sertão. O signo “estórias” retoma o popular, o regional, o típico, preferências de Guimarães, que dá voz ao sertanejo, às vezes mais erudito como enunciador e mais típico no discurso do sertanejo. Consideração que só vem confirmar a teoria de Meschonnic sobre o ritmo, que deve ser preservado no texto no momento da tradução em função mesmo da historicidade e dos costumes de um povo que, têm por base um idioma, mas que agrega a essa língua o colóquio, a conversação, a fala característica de uma região específica.

---

<sup>84</sup> “Il ne s'agit pas seulement de la différence de sens qu'apporte une différence de rythme, ou de ponctuation. Chose banale, dans routes les langues: une virgule qui change le sens, si on la déplace.” (MESCHONNIC, 1999, p. 100).

Se um grupo rítmico é um grupo de sentido, as disfunções instalam um conflito entre grupo sintático e grupo de sentido. O ‘sentido’ é puxado entre a sintaxe e o ritmo. Mas o ritmo prima, já que ele dispunha, contra a sintaxe que liga as preposições com seus substantivos, e os elementos entre eles de um sintagma nominal. Ora o ritmo não muda nada ao sentido lexical. Se ele muda alguma coisa, e ele muda necessariamente alguma coisa, já que tudo que acontece ao discurso modifica o discurso, só pode ser no modo de significar. Pois essas indicações de lugar não têm nada de trivial. Não pertencem a um guia turístico. Sua importância está ligada à enunciação, não ao enunciado. As condições da enunciação transformam a significação (não os sentidos) do enunciado. (MESCHONNIC, 1999, p. 104 – Tradução Nossa).<sup>85</sup>

Benveniste aponta para dois planos da enunciação: a história e o discurso. A história se caracteriza pelo uso dos pronomes que indicam a terceira pessoa e dos verbos utilizados nessa situação que apontam para o tempo pretérito; o discurso, no uso dos pronomes de primeira pessoa, que evoca mais a subjetividade, com registros de verbos no tempo presente.

(...) a diferença entre a enunciação ‘subjetiva’ e a enunciação ‘não-subjetiva’ aparece em plena luz, desde que se tenha percebido a natureza da oposição entre as ‘pessoas’ do verbo. É preciso ter no espírito que a ‘terceira pessoa’ é a forma do paradigma verbal (ou pronominal) que não remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação. Entretanto existe e só se caracteriza por oposição à pessoa eu do locutor que, enunciando-a, a situa como ‘não pessoa’. Esse é o seu status. A forma ele... tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por ‘eu’. (BENVENISTE, 2005, p. 292).

De acordo com Benveniste a marca maior da subjetividade no discurso são os pronomes que indicam a primeira pessoa, mas consideramos também a marca de subjetividade no discurso na presença do narrador de terceira pessoa através da voz que lhe é imposta por outro, o autor. O sujeito se apropria da língua e a transforma em discurso pela enunciação, esta dá ritmo e significação à língua, como ocorre no conto “No Prosseguir”.

Na rítmica Greco-latina, segundo Oiticica, em sua obra *Curso de Literatura*, o autor admite o ritmo como uma seqüência regular de sinais, que podem ser tácteis,

---

<sup>85</sup> “Si un groupe rythmique est un groupe de sens, les disjonctions installent un conflit entre groupe syntaxique et groupe de sens. Le "sens" est tiraillé entre la syntaxe et le rythme. Mais le rythme prime, puisqu'il disjoint, contre la syntaxe qui lie les prépositions à leur substantif, et les éléments entre eux d'un syntagme nominal. Or le rythme ne change rien au sens lexical. S'il change quelque chose, et il change nécessairement quelque chose, puisque tout ce qui arrive au discours modifie le discours, ce ne peut être qu'au mode de signifier. Car ces indications de lieu n'ont rien de trivial. Elles ne sont pas d'un guide touristique. Leur importance est liée à l'énonciation, non à énoncé. Les conditions mêmes de l'énonciation transforment la signification (non les sens) de l'énoncé.” (MESCHONNIC, 1999, p. 104).

visuais ou auditivos. Explica que, ocorre o ritmo uno no caso em que há sucessão de pontos a iguais distâncias, os demais são chamados mistos. Na formação da linguagem, da seqüência de vozes, o prazer do ritmo foi suscitado através da história, como nas tautologias, na infância da linguagem, o latido do cão e diversos segmentos rítmicos.

A teoria e a codificação dos ritmos foi desenvolvida na Grécia, do Renascimento até hoje houve uma adaptação dos quantitativos para os ritmos tônicos, isso ocorreu, até mesmo, nas línguas românicas, que, além disso, assentaram-se em formas métricas variadas, todas, porém firmadas nos pés gregos. Os poetas helênicos admitiram através da dança passos breves: pés pouco firmados e passos longos, pés com demora maior. Chamaremos aqui passos breves de sílabas átonas, e passos longos de sílabas tônicas. Na verificação métrica adotaremos os símbolos ( \_ ) para átona, ou fraca e ( . ) para tônica ou forte.

Na análise combinatória, na constituição dos pés métricos, os gregos reconheceram a impossibilidade de estabelecer um pé de duas sílabas breves (ou átonas ou fracas), caso estivessem no final do verso eram tidas por uma longa (tônica ou forte). Assim, partiram do pé de três sílabas tônicas: tríbraco; do de quatro sílabas tônicas: proceleusmático; do de cinco: pentábraco e do de seis: sem nome especial.

O tríbraco pode ser formado por uma forte e uma fraca, chamava-se *troqueu* e uma fraca seguida de longa, chamava-se *jambo*. Sendo, portanto o *troqueu*, o contrário do *jambo*.

Do proceleusmático (com quatro tempos fracos), criaram-se o dáctilo: uma forte e duas fracas; o anapesto: duas breves e uma forte; o espondeu: duas fortes.

O pentábraco gerou os quatro péons: o primeiro, uma forte e três fracas; o segundo, fraca, forte e duas fracas; o terceiro, duas fracas, forte e fraca; o quarto, três fracas e uma forte. Também foi gerado o crético, uma forte, uma fraca, uma forte; o braqueu uma fraca e duas fortes e o palimbraqueu, com duas fortes e uma fraca.

Embora consideremos a obra de Guimarães Rosa de produção contemporânea e com isso entendemos que a mesma não está diretamente ligada a esse tipo de verificação rítmica, mais adiante, neste trabalho faremos uma exposição das variantes que compõem os parágrafos iniciais do conto “No Prosseguir” com base na rítmica Greco-Latina, considerando a pontuação do texto em prosa para estabelecermos as unidades rítmicas.

## 6. Parágrafos: divisão

As alterações de Rosa no conto “No Prosseguir” apontam para outra questão rítmica que é a divisão dos parágrafos. Nos dois primeiros datiloscritos analisados, o trecho escolhido se apresentava em um parágrafo mais longo, que foi desmembrado em dois parágrafos. Os dois parágrafos iniciais do conto “No Prosseguir”, como aparecem na primeira edição. Note-se a enumeração estabelecida na segunda construção.

*Ali, à tarde do dia, o grau de tudo [mais] se exagerava. A Choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, vendo seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto [- rosto com severos planos]; já branqueava a barba. Era caçador de onças, para o coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na boca para [não estragar] o couro. (B, fls.1)*

*À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava. A Choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiondo seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba. Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na boca, para não estragar o couro. (ROSA, 1967, p. 97).*

Assim, a disposição dos parágrafos aponta a maior pausa, sinalizada pelo ponto final, como aponta Houaiss: “(...) há um só sinal de pontuação de típica entonação descendente, de completude assertiva (afirmativa ou negativa) de seção da cadeia falada: é o ponto.” (HOUAISS, 1967, p. 97).

Chega-se, desta forma, ao ponto central da produção do autor, que no seu texto rompe com a lógica da prosa, apontando para a “poética” do texto através da busca pelo ritmo. O estilo das frases modifica-se, a palavra decompõe-se, o ritmo acelera-se. As frases curtas que se estabelecem no decorrer da criação mostram a preocupação do autor em criar uma seqüência enxuta, bem como a enumeração, que contribuem para a objetividade pretendida pelo autor.

Após a verificação do Datiloscrito A, o texto foi supostamente datilografado novamente pelo autor e foram consideradas nesse ponto as alterações feitas no Ds. A. Desse modo passemos à transcrição dos parágrafos modificados e apresentados no Ds. B, escrito, conforme data expressa ao final em: 4. VI. 65. Note-se que o autor considera a possibilidade de outros títulos para o conto, no centro datilografado permanece o título “No Prosseguir”, ao lado esquerdo manuscrito “Salvo o Prosseguir” e ao lado direito “Só o Prosseguir”. Passemos aos parágrafos alterados.

O autor reescreveu esse conto em, pelo menos, três momentos, sendo considerado o primeiro momento o dia 3. VI. 65; o segundo, 4. VI. 65; terceiro momento, 5. VI. 65. Com relação aos dois primeiros momentos entendemos que o autor optou por datilografar a narrativa e posteriormente fazer as alterações, como observamos nos Ds. A e Ds. B, manuscritadas no texto já datilografado. Como já anunciamos, neste trabalho tentaremos estabelecer a ordem da narrativa nos orientando pela primeira edição da obra, publicada em 1967. Os Ds. A e Ds. B correspondem, nesse caso, aos primeiros nove parágrafos, localizados na edição príncipe nas páginas 97 e início da página 98. A partir do parágrafo dez deste conto, encontramos apontamentos do autor manuscritados. São ao todo sete apontamentos, sendo um deles ilegível em função de estar rabiscado o corpo do texto. Os seis restantes são numerados pelo autor no alto da página à direita e a numeração inicia a partir do número dois. Todo o processo de criação do autor poderá ser verificado nos anexos desse trabalho em que os ds. e ms. do conto “No Prosseguir” foram exibidos na ordem aqui anunciada.

### **7. Elementos rítmicos no conto “No Prosseguir”**

Iniciaremos, pois, pela análise dos datiloscritos, dois, que chamaremos de A e B e que correspondem ao início do conto, este, na primeira edição impresso na página 97 e nesta página conta com oito parágrafos, sendo que, o último tem sua continuidade na página 98 do livro.

Apontaremos as diferenças entre os parágrafos idealizados pelo autor em seus datiloscritos e os que compõem o trabalho final impressos na primeira edição da obra.

O documento a que chamaremos de Datiloscrito A (Ds. A) apresenta três parágrafos longos, que na primeira edição foram desmembrados em outros menores. É datado de 03. VI. 65, pelo próprio autor<sup>86</sup>.

O Datiloscrito B (Ds. B), datado de 04. VI. 65 apresenta, do mesmo modo que o anteriormente mencionado, três longos parágrafos que foram desmembrados na primeira edição da obra, em menores.

Notemos que os dois datiloscritos, A e B, dizem respeito às mesmas passagens, o início da narrativa. E que consideramos, pela data e pelas alterações notadas que, houve um processo de reescritura, como se o autor tivesse “passado a limpo” o texto.

---

<sup>86</sup> Manuscrito, assim como no Ds. B, em vermelho no documento datilografado. Observe-se em anexo, ao final deste trabalho.

Embora os documentos sejam datilografados, os dois, A e B, apresentam rasuras e inserções manuscritadas, o que nos mostra a preocupação do autor em “lapidar” o seu texto.

Desse ponto da análise consideraremos o datiloscrito intitulado A, datado de 03. VI de 1965, transcreveremos o datiloscrito do autor. Observe-se que entre parênteses indicamos a primeira revisão feita pelo autor, palavras que são acrescentadas ao texto; pontuação; em certos pontos supressão de palavras, estas serão indicadas entre colchetes, algumas com possível leitura, mas a maior parte delas omitidas pela tinta; através do uso de chaves indicaremos as substituições ocorridas no texto.

### Parágrafo 1 – Ds. A – Versão 1

*Ali, à tarde do dia o grau de tudo (mais) se exagerava. A Choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, vendo seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto – rosto com severos planos (;) já branqueava a barba. Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca para não estragar o couro. (A, fls. 1)*

### Parágrafo 1 – Ds. B – Versão 2

*Ali, à tarde do dia, o grau de tudo [mais] se exagerava. A Choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, vendo seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto [- rosto com severos planos]; já branqueava a barba. Era caçador de onças, para o coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca para [não estragar] o couro. (B, fls.1)*

### Parágrafos 1 e 2 da Primeira Edição – Versão 3

[ ] *À tarde do dia, ali o grau de tudo [ ] se exagerava.* A Choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, {*espiando*} seus onceiros: cachorro {*de*} latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.

Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca, para (não estragar) o couro. (ROSA, 1967, p. 97).

#### Legenda – Versões

	A estrutura da frase foi modificada
	Substitui a palavra vendo por espiando e a palavra do por de.
	Palavras suprimidas [ ] ou adicionadas ( ).

No Ds A temos a inserção da palavra “mais”, retirada da construção frasal no Ds. B da mesma seqüência e que não aparece na versão final (a da 1ª. edição) ocorre também inversão inicial da construção que passa de “Ali, à tarde do dia o grau de tudo mais se exagerava.” para “À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava.” Em um segundo momento, verificamos a alteração da palavra “vendo” por “espiando” em: “O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, vendo seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração.”, que se mantém nos ds. A e B, mas que se altera na versão final: “O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração.”. A construção assim modificada gera uma sonoridade em “espiando seus onceiros”, causada pela aliteração em /s/ e, no caso do /n/, o som é nasal: /ã/ e /õ/, além de apontar, no que diz respeito ao léxico, para a oralidade mineira.

O processo de escritura em *Tutaméia* revela que o autor incorpora elementos poéticos à linguagem. Por meio do jogo sonoro no uso de rimas e aliterações como acusamos no fragmento do conto “No Prosseguir”, nos ms. e ds., a alteração intencional das palavras pelo autor. Como podemos constatar nas duas construções abaixo, a primeira, retirada do ds. A e mantida no ds. B traz a palavra “vendo” e na segunda construção, retirada da primeira edição da obra, temos a substituição de “vendo” por

“espiando”, substituição que, além de dar mais força semântica à construção marca a escolha do autor pela musicalidade.

*O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, vendo seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração. (A, fls.1).*

*O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. (ROSA, 1967, p. 97).*

As variantes serão verificadas a partir das alterações encontradas nos ms. e ds., confrontadas com a versão final publicada na primeira edição e seguirão a seguinte ordem: verificação lexical: por supressão, acréscimo ou substituição; frasal: mudanças na ordem das sentenças e pontuação; paragrafal: de acordo com a divisão dada aos parágrafos. Além desses elementos observaremos os conceitos de enunciação que nos levam ao ritmo ou a enunciação pelo ritmo, considerando a subjetivação no sentido rítmico e prosódico, e a oralidade como marca característica de uma escrita.

Verificamos também a supressão de “rosto com severos planos” que é apontado no ds. A e mantém-se no ds. B, notando a modificação de: “Era um velho de rosto já imposto [- rosto com severos planos]; já branqueava a barba.”, para “Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.”

Observe-se abaixo a transcrição de cada fase da construção textual. As construções que sofreram modificações são aqui isoladas para melhor visualizarmos o processo.

### **Frase 1**

V1 – Ds. A

Var. 1 – *Ali, à tarde do dia o grau de tudo (mais) se exagerava.*

V2 – Ds. B

Var. 1 - *Ali, à tarde do dia, o grau de tudo [mais] se exagerava.*

V3 – P.E.

Var. 1 - *À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava.*

**Frase 2** - *A Choça*. - (Sem alterações).

**Frase 3** - *O pátio, varrido*. - (Sem alterações).

**Frase 4**

V1 – Ds. A

Var. 2 - *O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, {vendo} seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração.*

V2 – Ds. B

Var. 2 - *O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, {vendo} seus onceiros: cachorro do latido fino, cachorra com eventração.*

V3 – P.E.

Var. 2 - *O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, {espiando} seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração.*

**Frase 5**

V1 – Ds. A

Var. 3 - *Era um velho de rosto já imposto – rosto com severos planos (;) já branqueava a barba.*

V2 – Ds. B

Var. 3 - *Era um velho de rosto já imposto [- rosto com severos planos]; já branqueava a barba.*

V3 – P.E.

Var. 3 - *Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.*

**Frase 6**

*Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal*. - (Sem alterações).

**Frase 7**

*Tinha para isso grandes partes*.- (Sem alterações).

**Frase 8**

V1 – Ds. A

Var. 4 - *Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca para não estragar o couro.*

V2 – Ds. B

Var. 4 - *Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca para [não estragar] o couro.*

V3 – P. E.

Var. 4 - *Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca,, para não estragar o couro.***7.1. Alteração rítmica nas variantes****Frase 1 – variantes - análise**

Observamos através das variantes os elementos que resultaram no estabelecimento do texto final, utilizado na primeira edição autorizada, são eles: mudança na ordem da frase, substituição de vocábulo, supressão de expressões e alteração na pontuação.

Os elementos apontam para a busca de um dinamismo, um movimento no significado do texto. Na primeira frase, em que a construção é modificada de “Ali, à tarde do dia, o grau de tudo [mais] se exagerava.” para “À tarde do dia, ali o grau de tudo se exagerava.”, há redução em sua construção em que o elemento “Ali” se integra à operação final como referência de “naquele lugar”, criando, primeiramente, uma recorrência de tempo, indicada por “À tarde”, seguida de uma recorrência de espaço. A colocação do advérbio de lugar em segundo plano, na primeira construção a leitura, indicada pela pontuação, era sincopada, ou melhor, gerava através das vírgulas, quatro pausas, enquanto que, no documento final, as pausas se abreviam. Tirar o “mais” acaba com a síncope e reduz a transição de uma célula rítmica a outra: “se exagerava”.

Outra verificação decorre do fato da inserção seguida de supressão da palavra “mais”, criando a expressão “tudo mais”, gerando inicialmente a idéia de momento extremo, de aumento de tensão, como se qualquer acontecimento além do que já pudéssemos supor causasse maior complicação do que a já estabelecida. Com a supressão do advérbio, obtivemos uma construção voltada para a concisão, como pede o estilo das estórias tratado, nos contos de *Tutaméia*. Segundo Oiticica: “A concisão consiste no expressar os aspectos, factos ou opiniões com o menor número de frases ou

palavras Podemos defini-la: o dispêndio mínimo de esforço com o máximo efeito de expressão.” (OITICICA, 1959, p. 10).

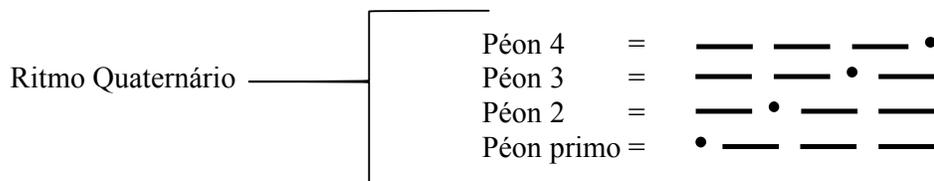
O que Guimarães Rosa faz é substituir o “tudo mais” da construção primeira modificando o ritmo que se evidencia na construção final, admitida por ele. Há redundância na palavra “tudo”, a substituição diminui a duração das palavras, muito freqüente na oralidade e presente em autores como James Joyce e Guimarães Rosa, como recurso da retórica, no caso de Rosa especificamente para retratar a fala coloquial dos moradores do sertão.

No caso da pontuação, a vírgula se torna o elemento essencial, Rosa virgula junto de duas palavras como “Ali” (oxítone vogal aguda) e “mais” (monossílabo tônico). Sincopava o texto criando pausas longas, pelo vazio de sílabas pós-tônicas. Houaiss infere: “(...) se põe, e faz distinção, quando ainda não está dito tal cousa, que dê sentido cheio, mas somente descansa para dizer mais.” (HOUAISS, 1967, p. 91 – Vol. I).

Para melhor apontarmos as unidades rítmicas adotaremos uma legenda baseada na rítmica Greco-Latina, lembrando que, as unidades rítmicas foram consideradas a partir da pontuação e da entonação da construção frasal e foram verificadas em todas as possibilidades nas variantes que compõem esse estudo. Em seguida visualizaremos através dos quadros, dispostos em seqüência, as alterações nas variantes e a versão final admitida pelo autor.

## 7.2. Legenda da rítmica Greco-Latina

Ritmo Binário	}	Arrítmico =	— —
		Espondeu =	• •
		Jambo =	— •
		Troqueu =	• —
Ritmo Trinário	}	Anapesto =	— — •
		Dàctilo =	• — —
		Anfibraco =	— • —
		Crético =	• — •



V1 – Ds. A	V2 – Ds. B	V3 – P.E.
A/li = 2	A/li = 2	A/ tar/de/ do/ <b>dia</b> = 5
A/ tar/de/ do/ <b>dia</b> = 5	A/ tar/de/ do/ <b>dia</b> = 5	A/ li = 2
O/ grau/ de/ tu/do/ <b>mais</b> = 6	O/ grau/ de/ tu/do/ = 5	O/ grau/ de/ tu/do/ = 5
Se e/ xa/ ge/ ra/ va = 4	Se e/ xa/ ge/ ra/ va = 4	Se e/ xa/ ge/ ra/ va = 4

--	--	--

#### Frase 4 – Variantes – análise

Ocorre nesse ponto do texto substituição do gerúndio “vendo” pelo gerúndio “espiano” (observando secretamente, espreitando, bisbilhotando). O verbo transitivo aplicado no gerúndio dá mais movimento à ação e coloca o personagem num cenário construído cautelosamente, ampliando as características do personagem, gerando a idéia de curiosidade, que vai além da idéia causada pelo ver, vai além da visão. A escolha de “espiano” remete ao vocabulário regional mineiro. Observemos as definições dicionarizadas dos dois verbos.

“Ver vb. ‘conhecer ou perceber pela visão’ ‘olhar para, contemplar’, ‘distinguir’.” (CUNHA, 2000, p. 815). Já o significado de “Espiar vb. ‘observar secretamente’” ou aquele que “espia s 2g. ‘pessoa que às escondidas observa ou espreita as ações de alguém’” (CUNHA, 2000, p. 323).

Uma das regras para se obter harmonia, ou ritmo no texto, mesmo quando se trata de um texto em prosa, segundo Oiticica é: “construir o período de tal modo que se possa, mais ou menos, dividir em versos de ritmos vários.” (OITICICA, 1959, p. 71).

A substituição da palavra aponta para a busca pelo ritmo recorrendo à aliteração, figura sonora que aponta para repetição do fonema de modo a criar uma melodia no texto a partir de sua leitura, notemos na primeira construção o efeito sonoro:

“O/ do/no,/ ci /ca /triz/ na /tes/ta, /sen/ta/do/ num/ to/ro,/ {ven/do} seus on/cei /ros:/ ca/chor/ro /do/ la/ti/do/ fi/no, /ca/chor/ra /com/ e/vem/tra/ção.”

Ocorre aliteração em “n” (elemento nasal), e “s” (defricativas), considerando o som das seis ocorrências e em “t”, quatro ocorrências e assonâncias em “o”, “a” e “i”.

Com a substituição de “vendo” por “espiando”, crescem-se aliterações nas sibilantes e especialmente no agudo “i”, que em “latido fino” é quase uma onomatopéia. A modificação pode ser analisada lexicalmente, trazendo maior riqueza de significado ao texto e ritmicamente, provocando maior sonoridade.

“O/ do/no/, ci/ca/triz/ na/ tes/ta,/ sen/ta/do/ num /to/ro,/ {es/pi/an/do} seus/ on/cei/ros:/ ca/chor/ro/ de/ la/ti/do/ fi/no,/ ca/chor/ra/ com/ e/ven/tra/ção.”

Observemos as alterações rítmicas impulsionadas pela mudança da palavra na variante 1 e a seqüência alterada e mantida na variante 2:

V1 – Ds. A e V2 – Ds. B

“O/ **do**/no,/ = 2

ci /ca /**triz**/ na /**tes**/ta, = 5

/sen/**ta**/do/ num/ **to**/ro,/ = 5

{**ven**\_do}/ seus/ on/**cei** /ros:/ = 5

ca/**chor**/ro /do/ la/**ti**/do/ **fi**\_no, = 8

ca/**chor**/ra /com/ e/**ven**\_tra/ção.” = 8

V3 – P.E.

“O/ **do**/no,/ = 2

ci /ca /**triz**/ na /**tes**/ta, = 5

/sen/**ta**/do/ num/ **to**/ro,/ = 5

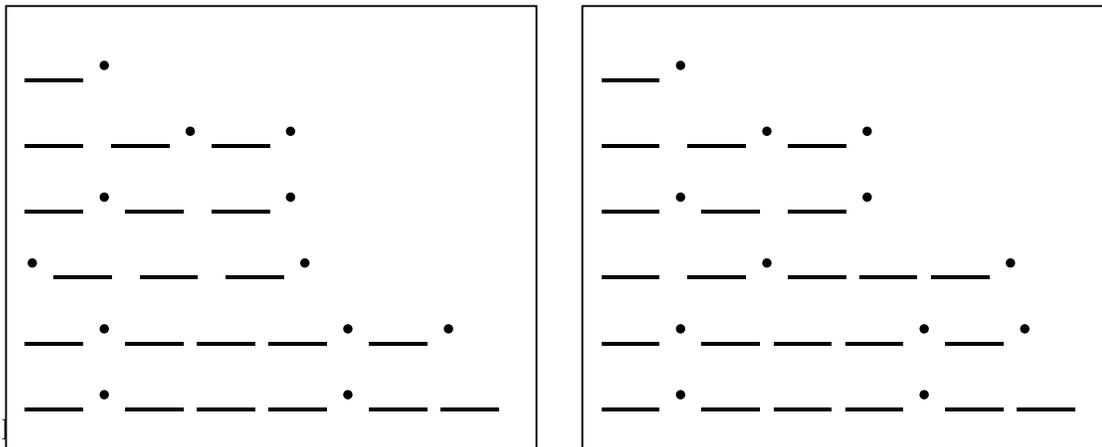
{**es**/pi/**an**/do}/ seus/ on/**cei** /ros:/ = 7

ca/**chor**/ro /do/ la/**ti**/do/ **fi**\_no, = 8

ca/**chor**/ra /com/ e/**ven**\_tra/ção.” = 8

Observada a mudança constatamos que a harmonia do período se faz de ritmos vários, equilibradamente dispostos e no caso da substituição de “vendo” por “espiando” consideramos a aliteração propositada em /s/ e a nasalização em /n/. O texto assim

transcrito, de modo a suscitar versos, foi intencionalmente separado nos seus grupos fônicos e a pontuação, outro elemento rítmico, foi considerado na construção.



Na construção de número cinco, relacionada nesse trabalho notamos que a pontuação é elemento rítmico essencial, observada além da supressão da expressão “-rosto com severos planos;” na variante 1 antecipada por um travessão e finalizada com um ponto e vírgula, dividindo a construção em três momentos: “Era um velho de rosto já imposto / – **rosto com severos planos (;)** / já branqueava a barba.”. O aposto, nesse caso, é uma prolepse narrativa.

As funções desses dois elementos da pontuação são assim colocadas por Houaiss, no caso do uso desse tipo de pontuação: “(...) nas suas funções separatórias ou parentéticas, a vírgula, o ponto e vírgula, o travessão e o parêntese – (...) são acompanhados de entonação ascendente, (...)” (HOUAISS, 1967, p. 96 – Vol. I). Admite que para o uso de elemento parentético ou apositivo: “A um elemento parentético ou interposto que deve, na eventual elocução da cadeia escrita, ser dito em intensidade e altura diferente (via de regra menor e mais baixa) do resto da cadeia falada.” (HOUAISS, 1967, p. 96 – Vol. I). No caso da var. 1 observamos o uso de travessão inicial e ponto e vírgula ao final da expressão. Para o uso de ponto e vírgula Houaiss infere: “o ponto e vírgula (fora das funções de entonação ascendente, vistas supra) – supõe um enlace estreito de idéias completas. (HOUAISS, 1967, p. 97).

Como indicado nesse trabalho, a construção cinco apresenta três versões, a primeira, verificada anteriormente. Sobre a segunda, nos orientamos pelo autor em

retirar a expressão “ – rosto com severos planos;” optando pela construção em dois momentos e não em três como verificamos na variante um. A nota sobre a variante dois é a retirada da expressão, sendo mantido apenas na construção o ponto e vírgula, que separa o primeiro momento do segundo: “Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.”. Observando a preferência pelo ritmo, constatamos uma sonoridade marcante na escolha final em que “rosto” e “imposto” podem ser entendidos como eco e “branqueava a barba” traz ao texto evidente sonoridade na repetição e aproximação dos sons de /b/, /r/ e /a/. O que indica nesse ponto que a supressão da expressão só contribuiu para uma leitura rítmica do texto. Como dito anteriormente há uma prolepse em “rosto com severos planos” no conto. A condensação, uma característica de *Tutaméia* e o ocultamento e suspense típicos da obra de Guimarães Rosa seriam prejudicadas. Também o texto é enumerativo e objetivo. O aposto é já “interpretação” do narrador quanto ao personagem (o que retiraria o tom seco e objetivo).

Bastante comum na enumeração e utilizado como recurso poético, o homeoteleuto<sup>87</sup>, repetição de sons no final das palavras, aparece em “rosto”, “imposto”. Como recurso poético, o homeoteleuto desempenha diversas funções: na função hedonística, a repetição dos sons, em determinados intervalos, tem a intenção de agradar o ouvido; na decorativa, como um requinte utilizado pelo autor na elaboração do texto; na expressiva, uma tentativa de realçar as idéias contidas nas palavras a fim de contribuir para a unidade do texto e facilidade na memorização deste.

Na construção admitida por Guimarães Rosa observamos que, além do recurso utilizado contribuir para a harmonia imitativa, há ainda uma necessidade de realçar as idéias, uma vez que se trata da caracterização do protagonista do conto: um velho, “com severos planos”, expressão esta, suprimida na versão final do autor, mas mantida, em termos de significação na palavra “imposto”, marcando a seriedade e o respeito que o personagem deve manter como característica.

---

<sup>87</sup> “O homeoteleuto é o aparecimento de uma terminação igual em palavras próximas, sem obedecer a um esquema regular, (...). O efeito estilístico que oferece é realçar a correlação entre as palavras em que se dá, podendo também, em certos casos, contribuir para a harmonia imitativa.” (MARTINS, 1989, p.40-41).

V1 – Ds. A

E/ra um/ **ve**/ lho/ de/ **ros**/ to/ já/ im/ **pos**/ to – = 10

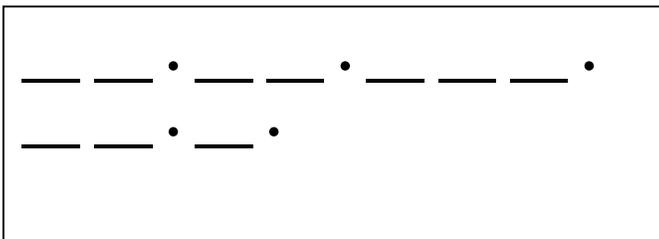
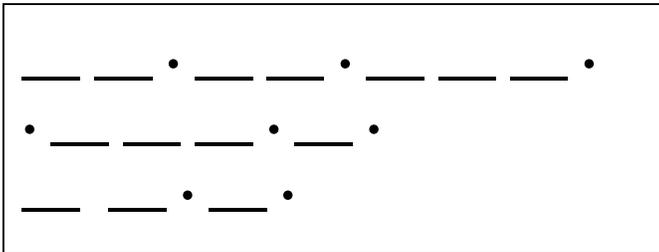
**ros**/ to/ com/ se/ **ve**/ ros/ **pla**/ nos; = 7

já/ bran/ **quea**/ va a/ **bar**/ ba. = 5

V2 – Ds. B e V3 – P.E.

E/ra um/ **ve**/ lho/ de/ **ros**/ to/ já/ im/ **pos**/ to; = 10

já/ bran/ **quea**/ va a/ **bar**/ ba. = 5



### Frase 8

Na composição final do trecho selecionado para a aplicação da crítica textual notamos que na var.1 não ocorreu nenhuma alteração do autor na primeira versão, mas foi suscitada a possibilidade de se retirar a expressão “não estragar”, referindo-se ao couro da onça, na var. 2, assim: “Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca para [não estragar] o couro.” Situação que o autor optou por manter na versão final do texto: “Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca, para não estragar o couro.”

Analisando as duas opções suscitadas por Rosa:

“Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca para [não estragar] o couro.”

“Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca, para não estragar o couro.”

V1 – Ds. A

Ma/ **ta**/ va-as, =2

com/ **es**/ pin/ gar/ **di**/nha, = 5

o/ **ti**/ ro/ na/ **bô**/ ca/ pa/ ra/ **não**/ es/ tra/ **gar**/ o/ **cou**/ ro. =

V2 – Ds. B

Ma/ **ta**/ va-as, =2

com/ **es**/ pin/ gar/ **di**/nha, = 5

o/ **ti**/ ro/ na/ **bô**/ ca/ pa/ ra/ o/ **cou**/ ro. = 10

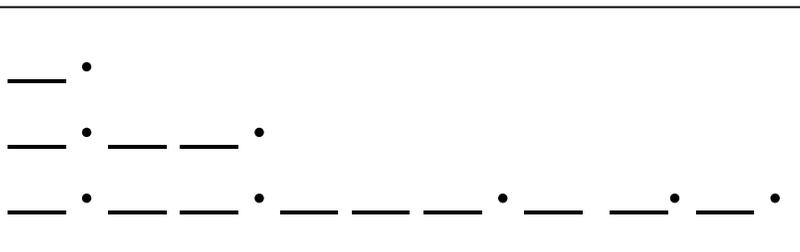
V3 – P.E.

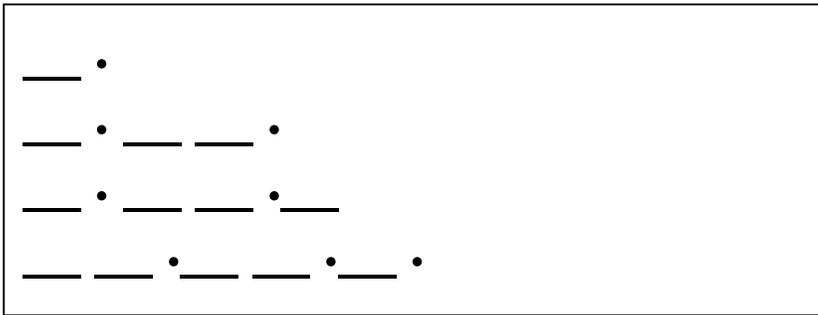
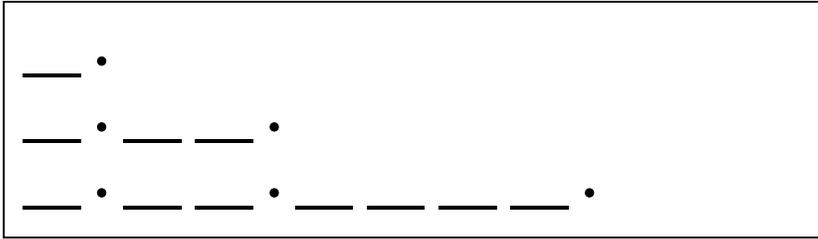
Ma/ **ta**/ va-as, =2

com/ **es**/ pin/ gar/ **di**/nha, = 5

o/ **ti**/ ro/ na/ **bô**/ ca/ = 5

pa/ ra/ **não**/ es/ tra/ **gar**/ o/ **cou**/ ro. = 8





A supressão de “não estragar” incompatibilizaria, de certa maneira semântica, obscurecendo demais a frase. Pode-se apontar a indecisão de trocar, ou até mesmo, lapso do autor.

Notadamente, o termo “espingardinha”, mostra que o recurso do diminutivo se mantém na tradição de Guimarães Rosa e revela o talento e a intenção do caçador de onças, que no trecho teve de ser firmemente reforçado com “para não estragar o couro”. A relação de causa e consequência pede afinal que se mantenha a expressão a fim de reforçar a habilidade do caçador, renomado, astuto, o articulador do conflito na trama.

Em carta à Meyer-Clason, com o objetivo de instruí-lo na tradução de suas obras para o alemão o autor diz: “Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível.” (BUSSOLOTTI, 2003, p. 14). O que provavelmente conduz o tradutor de Rosa a manter o ritmo de sua criação.

O próprio Meyer-Clason em entrevista admite a intencionalidade de Rosa em relação à estrutura compassada da frase:

Quando recebi a resposta do mestre de Minas, junto a um exemplar do *Grande Sertão*, li o livro e tentei recriar a fala, o compasso, o ambiente e a musicalidade deste mono-diálogo, numa prova das primeiras dez páginas, coma intenção de provocar o interesse de editores alemães. (...) João Guimarães Rosa foi um homem de simpatia, de impaciência criativa, de entusiasmo no sentido verbal, de enlevo espiritual, de densidade idiomática, de precisão rigorosa em matemática de ritmo, sensações, conteúdo, imagética. Ele sempre almejava o impossível, a expressão mais densa, polifacetada, polifônica.” (BUSSOLOTTI, 2003, p. 46).

Mesmo sabendo se tratar da tradução do romance *Grande Sertão: Veredas*, as considerações feitas por Meyer-Clason em relação ao procedimento criativo de Rosa, são muito esclarecedoras, revisa o intento inicial do autor de *Tutaméia*, que está em toda a sua criação artística como marca própria.

O que podemos notar através do estilo do autor, dos aspectos que envolvem as estruturas sintáticas e semânticas do texto de Rosa, das enunciações admitidas por ele, da verificação das variantes na construção dos parágrafos iniciais do conto “No Prosseguir” é a busca do autor pela expressividade do texto através dos elementos que dão à construção da obra um ritmo característico, seja pela escolha da palavra, pela oralidade no discurso do sertanejo, pela construção sintática, através da pontuação, das enumerações, do uso de provérbios, homeoteutos e figuras sonoras, como a aliteração, todos esses elementos apontam para uma melodia do texto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu da hipótese de que em *Tutaméia – Terceiras Estórias*, o ritmo foi considerado pelo autor como elemento estilístico fortemente presente na construção da obra, seja do livro como objeto, ou das estórias nele inseridas.

Para tanto devemos, nesse ponto, explicitar a importância da crítica textual como teoria crítica que fundamenta esta análise, que permitiu verificar na construção de uma obra o passo a passo do processo criador. A partir da consulta do original, da hipótese admitida no processo de criação de um autor e da observação das possibilidades e escolhas marcadas por esse, que levam à maior compreensão do estilo da obra.

Os manuscritos e os datiloscritos de Guimarães Rosa dão à crítica o poder de observar o trabalho do autor em sua manifestação, todas as anotações marginais desses documentos entrelaçam os discursos e apontam para uma compreensão apurada do mesmo. A Crítica Textual nos permitiu empreender a travessia do texto, trabalho esse que, em se tratando de *Tutaméia*, não há muitas análises desse feito, o estilo adotado pelo autor em todas as suas obras nos orientou também na análise de sua última publicação.

Especificamente no caso das *Terceiras estórias* apontamos Guimarães Rosa como um possível autor-editor, que criou uma nova maneira de editoração, fora das normas que padronizam as editorações correntes e da época em que o mesmo publicou. A preocupação do autor em manter o texto e os paratextos da dita obra conforme sua idealização revela que a construção paratextual, que em diversos casos é acessória, passa a ser essencial em *Tutaméia*, a obra para Rosa não se limitou ao texto, os paratextos foram essenciais para o entendimento da mesma. O que leva a crer que em *Tutaméia - Terceiras Estórias*, texto e paratextos se diluem, completam-se, revelam o todo, a obra em si.

Buscando a trajetória, a que chamamos travessia, dos manuscritos e datiloscritos do autor, da publicação dessas estórias em jornais e revistas e mais tarde, da organização dos textos e paratextos na montagem do livro, observamos através dos estudos realizados a preferência pelo ritmo, uma das marcas estilísticas do autor, apontada, exclusivamente, nessa pesquisa, na análise do aparato editorial que envolve a construção do livro como um todo, na composição paratextual inusitada e no levantamento das variantes que compõem a construção do conto “No Prosseguir”.

No discurso em prosa corrente, o ritmo acompanha a naturalidade da fala, a intenção poética se manifesta na divisão dos parágrafos e na distribuição deles no espaço da página. A valorização da composição tipográfica, característica que se proliferou a partir do século XX na poesia, pode ser vista em *Tutaméia*, considerando relativamente, a obra do autor, uma prosa poética, na sua composição textual e paratextual.

Na travessia empreendida por Guimarães Rosa observamos que o autor, no tocante a revisão de seus textos, era metucioso, o que notamos nas versões admitidas por ele datilografadas ou manuscritadas, que apontam para anotações e rasuras, adição e supressão de palavras ou termos, e na divisão dos parágrafos. Todos esses fatores nos remetem à busca pela melodia do texto.

Através da microfilmagem do conto “No Prosseguir”, observamos que, para o *Pulso*, o autor sintetiza os parágrafos, já na primeira edição, temos uma expansão tipográfica do texto em função de ter-se maior espaço, embora os contos de *Tutaméia* sejam considerados curtos. O detalhe não passava despercebido para Rosa que, cuidadoso, conferia cada versão e prova tipográfica, enviava sugestões de capa para o ilustrador e acompanhava, através de correspondências, as traduções de suas obras, direcionando os tradutores em seu trabalho com a palavra e a preservação do ritmo do texto, na tradução.

Os efeitos possíveis ocasionados pelo ritmo na frase são vários: quando temos pausas numerosas e acentos próximos, conseguimos um efeito de ritmo ofegante, fracionado, irregular; no caso de pausas raras e acentos próximos, um ritmo rápido, precipitado, fluente; com pausas e acentos raros, o ritmo torna-se às vezes lento e fluido, leve; com pausas e acentos regulares obteremos um ritmo harmonioso, solene.

Em Guimarães Rosa pudemos notar especial preferência pelo ritmo acusando a fala do narrador, como se este, ao contar as histórias se valesse das pausas necessárias para o entendimento da mesma, a busca de elementos na memória do narrador e pausas para o leitor digerir o texto narrado. À moda das narrativas orais, tão comuns em meio a vaqueiros e prosadores do sertão. A verificação da pontuação utilizada por Rosa e a distribuição dos parágrafos no texto foi essencial nessa pesquisa.

Voltado para as narrativas orais, o autor recriou palavras e provérbios, incitou o falar regional, valorizou a língua, revitalizou-a através da retomada de termos arcaicos. Empreendeu uma busca pela palavra que não só transmite um significado, mas também remete o leitor a uma época, um lugar, a um meio social ou cultural. Todas essas

verificações apontaram a intenção de se construir um texto que privilegiasse o ritmo. O que pudemos comprovar através das variantes escolhidas e mantidas pelo autor em sua última publicação.

O ritmo do discurso vem da combinação de segmentos melódicos, do seu número e da sua extensão. As combinações são variadas e devem ser consideradas nas análises estilísticas. As pausas verificadas no texto de Guimarães Rosa realçam a expressividade do mesmo, tornando-as, no todo, uma estrutura musical que nessa pesquisa foi verificada nas instâncias que vão desde o enunciado até os elementos rítmicos que compõem a teoria do verso, o texto em prosa foi verificado a partir de suas unidades rítmicas, estabelecidas através da pontuação admitida para a frase. O ritmo na prosa de Guimarães Rosa condiciona a redação do estilo em prosa, para o autor, assim como para Aristóteles, a prosa deve manter o ritmo como recurso de espontaneidade emotiva, de expressividade do texto.

Todas essas considerações admitidas nessa pesquisa aproximaram-nos do universo criador de Guimarães Rosa, mas devemos ressaltar que o mistério continua em aberto e suscita novas pesquisas, especialmente na área da crítica textual, que permitiu, nesse âmbito, entrever o trabalho do escritor através de *Tutaméia – Terceiras estórias* e que desse modo autoriza-nos a considerar, no estilo de hipógrafo, as palavras do autor em entrevista a Günter Lorenz, quando afirmou sua busca pelo impossível e pelo infinito.

“Os livros nascem quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria das palavras.”

(Guimarães Rosa).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Maria Bernardes de. **A Velhacaria nos paratextos de *Tutaméia – Terceiras Estórias***. Campinas: SP: Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 2004.

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. Campinas: SP: Pontes Editores, 2005.

BORGES, Jorge Luiz. **O Livro – Traduzido de Obras Completas IV – Borges Oral**. Buenos Aires: EMECÉ, 1978. Disponível em: <http://www.olivro.com/livroport1.html>  
Acesso em 20/09/2007.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BURKE, Peter. **Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna**. Tradução de Almiro Piseta. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Revista de Estudos Avançados (n. 44, v. 16, janeiro-abril), 2002.

BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. **João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à Crítica Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CEZAR, Adelaide Caramuru. ***Tutaméia (Terceiras Estórias): Derradeira obra de João Guimarães Rosa***. Revista Trama. Paraná: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Volume 3 – número 5 – 1º semestre de 2007-p. 11-24, 2007.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros. Leitores, autores e bibliotecas na europa entre os séculos XIV e XVIII.** Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.** Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do estado, 1999.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Tradução de Vera da Costa e Silva... [ et al.] Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa – Seleção de Textos.** Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1991.

COSTA, Ana Luiza Martins. **Memória Seletiva – Veredas de Viator.** In: \_\_\_\_\_. **Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles (IMS), 2006. Capítulo I, p. 10-58.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etmológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FANTINI, Marli. **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FILHO, Emmanuel Pereira. **Estudos de Crítica Textual.** Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa. – Ensaio de Método.** Lisboa – Portugal: Editora Arcádia, 1979.

GIUSTI, César – **Teoria e prática dos prefácios – um estudo sobre *Tutaméia*.** Fonte: <http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/prefacio> Acesso em 09/01/2007.

GONTIJO, Silvana. **O Livro de Ouro da Comunicação**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HOUAISS, Antônio. **Elementos de Bibliologia – Vol. I**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

HOUAISS, Antônio. **Elementos de Bibliologia–Vol. II**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967.

LIMA, Sônia Maria Van Dijck.. **O livro que saiu do cânone**. Fonte: [http://www.soniavandijck.com/rosa\\_perigosa.htm](http://www.soniavandijck.com/rosa_perigosa.htm) Acesso em 05/09/2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MARTINS, Wilson. **A Palavra escrita**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MELLO, Willian Agel de. **João Guimarães Rosa – Cartas a Willian Agel de Mello**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du Traduire**. France: Éditions Verdier, 1999.

NOVIS, Vera. **Tutaméia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

OITICICA, José. **Manual de Estilo**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1959.

OITICICA, José. **Curso de Literatura**. Série “Mosaico” – N°. 02. Rio de Janeiro: Editora Germinal, 1960.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia – Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.

SILVEIRA, Souza da. **Lições de Português**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: As paragens mágicas**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SPAGGIARI, Bárbara; PERUGI, Maurizio. **Fundamentos da Crítica Textual**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

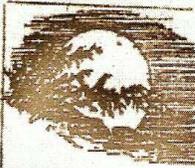
TURNER, Daisy. **O Livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.

ZULAR, Roberto. **Criação em Processo – Ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANEXOS

1. Motivos para a Capa de *Tutaméia – Terceiras Estórias*<sup>88</sup>

MOTIVOS para a CAPA  
de  
**TUTAMÉIA – TERCEIRAS ESTÓRIAS**

1. As bebedas, com os vaqueiros (3) 
2. O cego, com uma grande cruz às costas, guiado por um anão (cabeçuda e carcunda). 
3. O vapor do São Francisco chegando cheio de passageiros. Dois homens, no primeiro plano, e esperas, no cais.
4. O acampamento dos ciganos — barracas, homens, mulheres, meninos, trepilha de cavalos.
5. O buritizal. Buritis, pássaros.
6. A sucuri, estrangulando uma paca. 
7. Quatro (4) canoas, em fila, descendo o rio, cheias de homens armados.
8. O soldado de chumbo, coração na mão.
9. O caçador à espera da anta, que vem <sup>descendo o rio</sup> com o filhote; o companheiro dela quer impedir que ele atire.
10. A igreja antiga, grande, os coqueiros no adro. A meia-lua no céu.
11. O velho, deitado num cêche, de um lado o burro  e o boi.   
estrêla no céu. (O velho é barbado.)
12. O palhaço, de mãos dadas com a Bailarina.
13. O menino, entre os perus.
14. O prêso, atrás da janela de grades, vê a mulher que passa na rua; a janela de grades da prisão está num teia-de-aranha.
15. Cavaleiro, a galope, persegue o voo 
16. O gato e o rato:    
(*simbolismo*) 

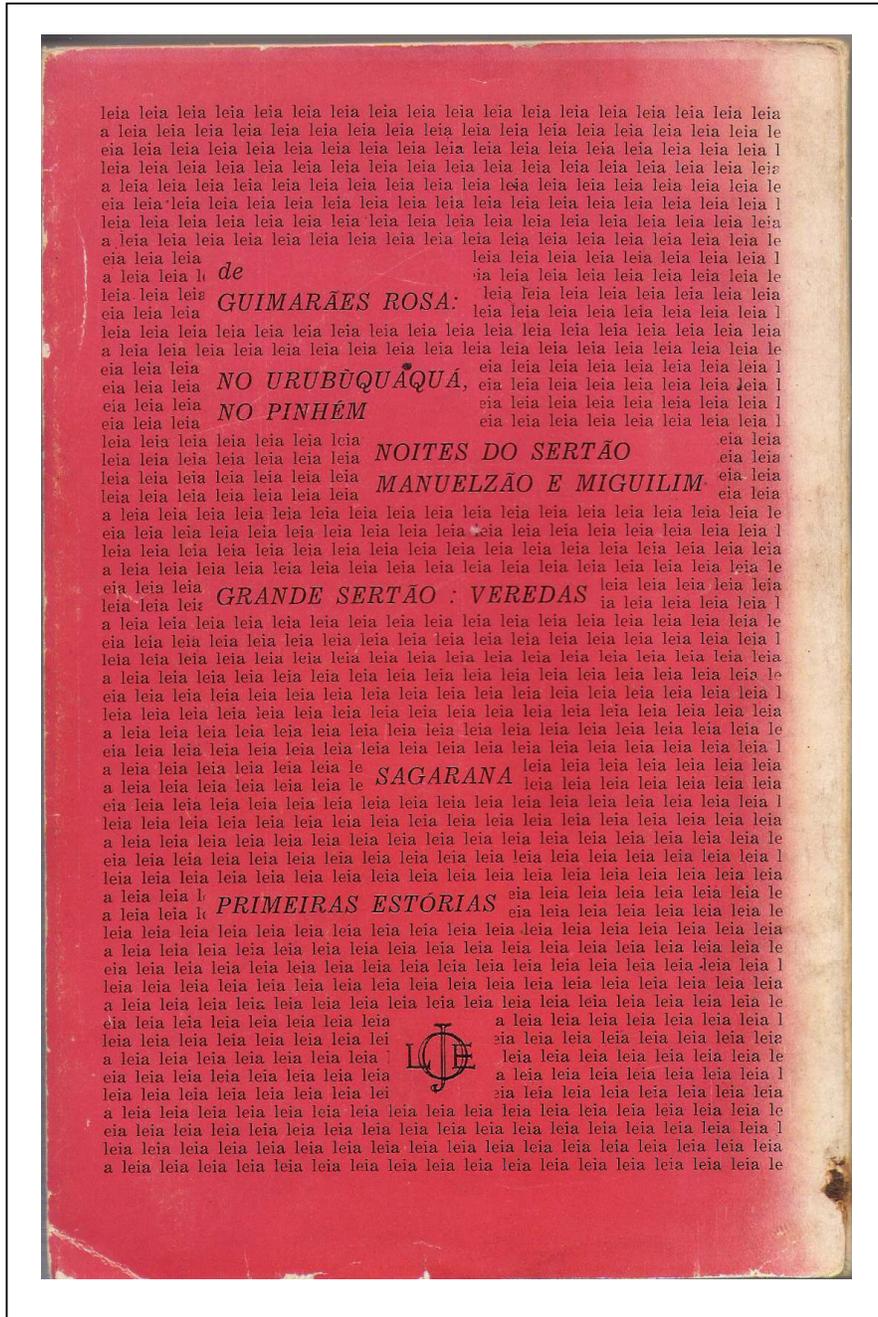
*Alfred Kubin, Die Nachtzeit, 1908...*

Exemplo da colaboração visual de Guimarães Rosa para a ilustração do texto de Tutaméia: terceiras estórias. (Em pasta no acervo Guimarães Rosa. IEB/USP)

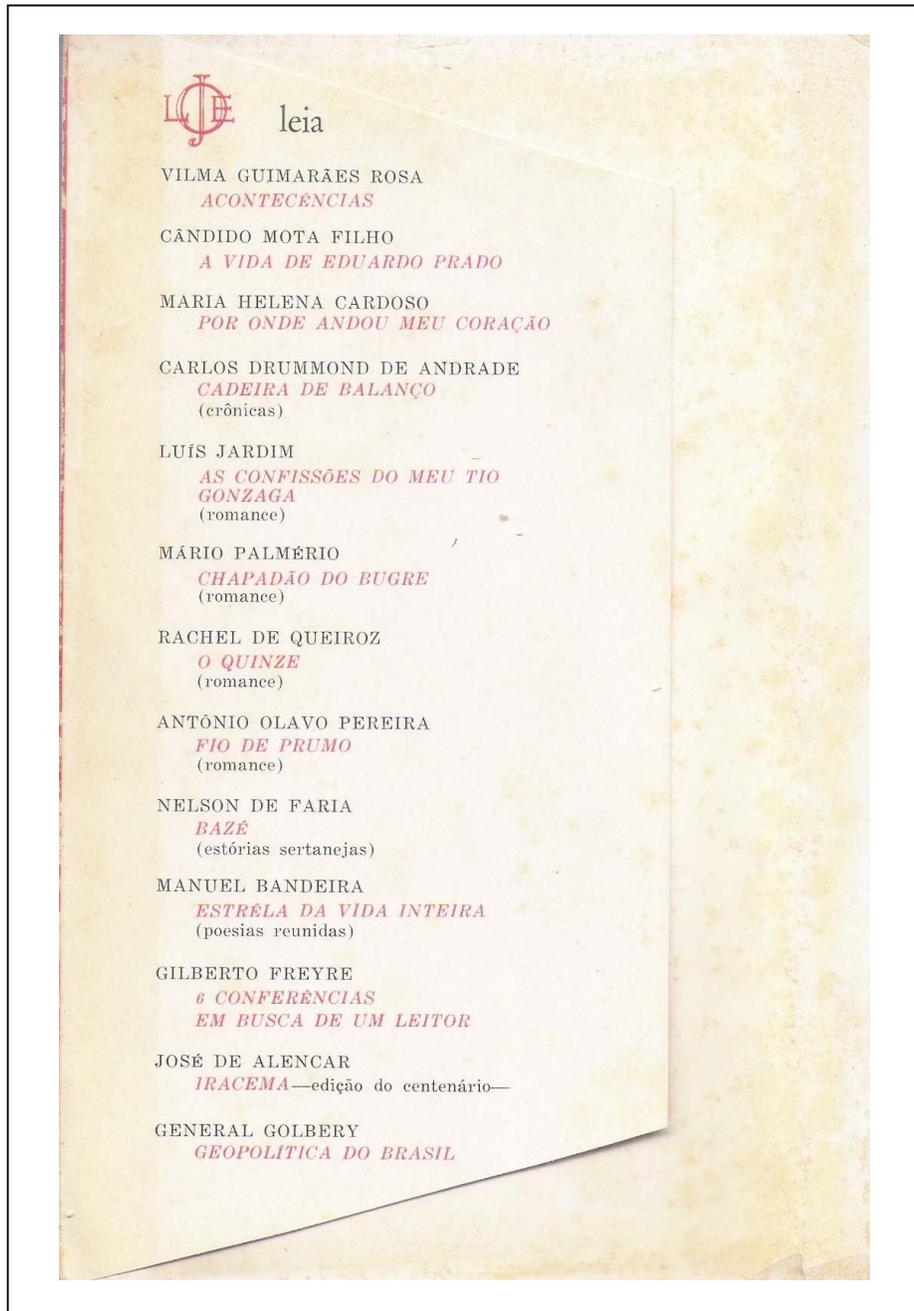
<sup>88</sup> (ANDRADE, 2004, p. 129).



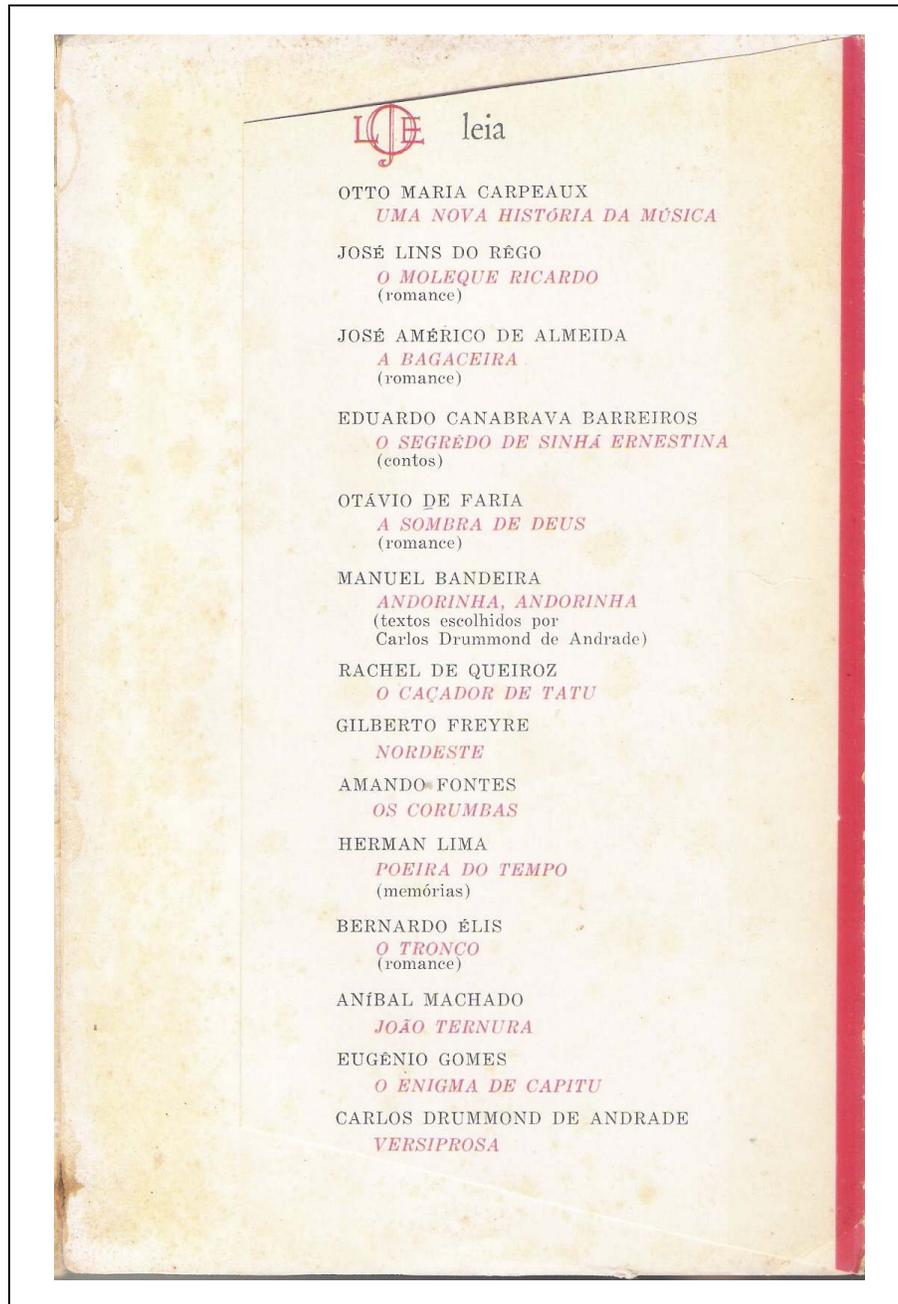
3. Contra-capas<sup>90</sup>



<sup>90</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

4. Orelha 1<sup>91</sup>

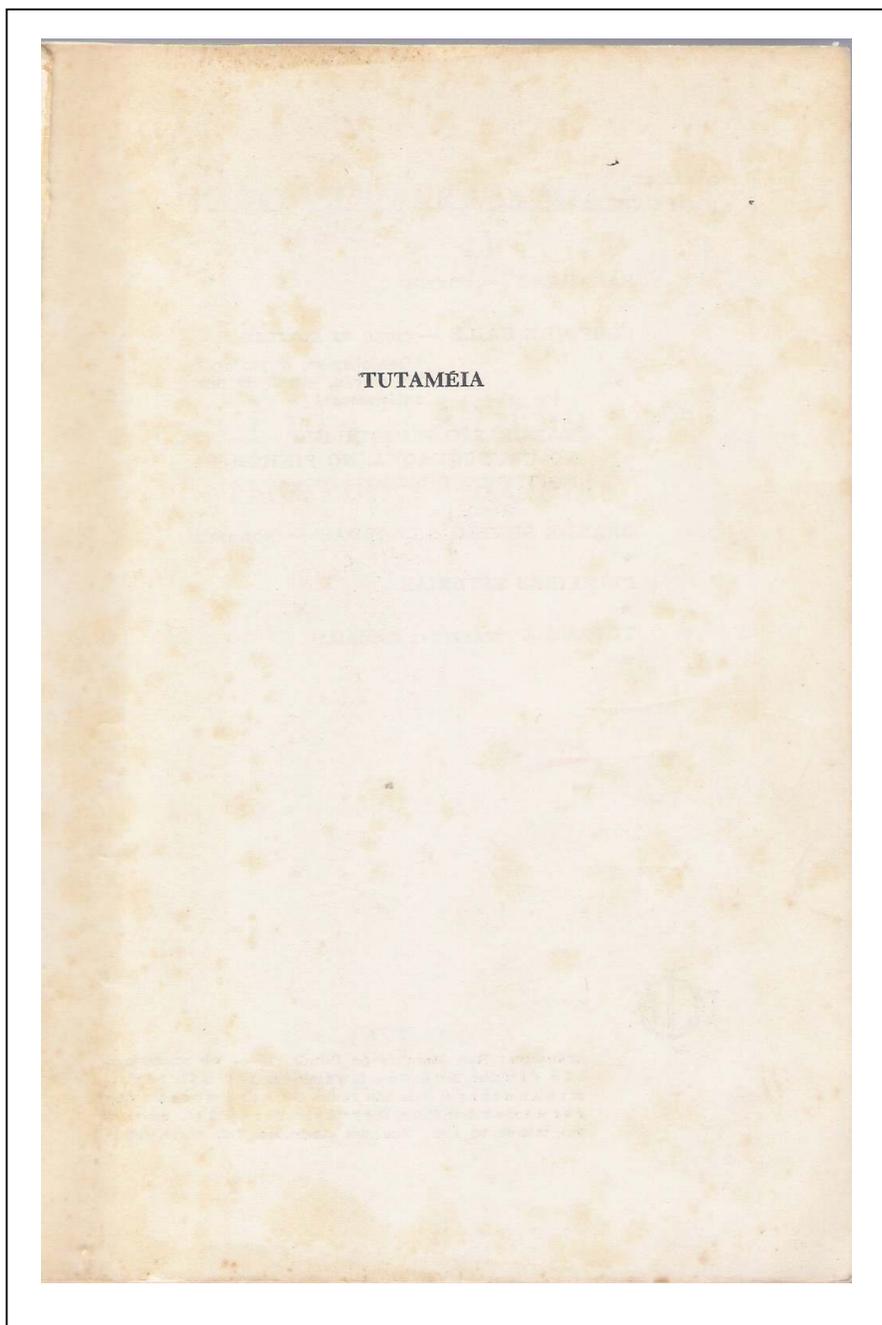
<sup>91</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 10,5 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

5. Orelha 2<sup>92</sup>

<sup>92</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 10,5 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

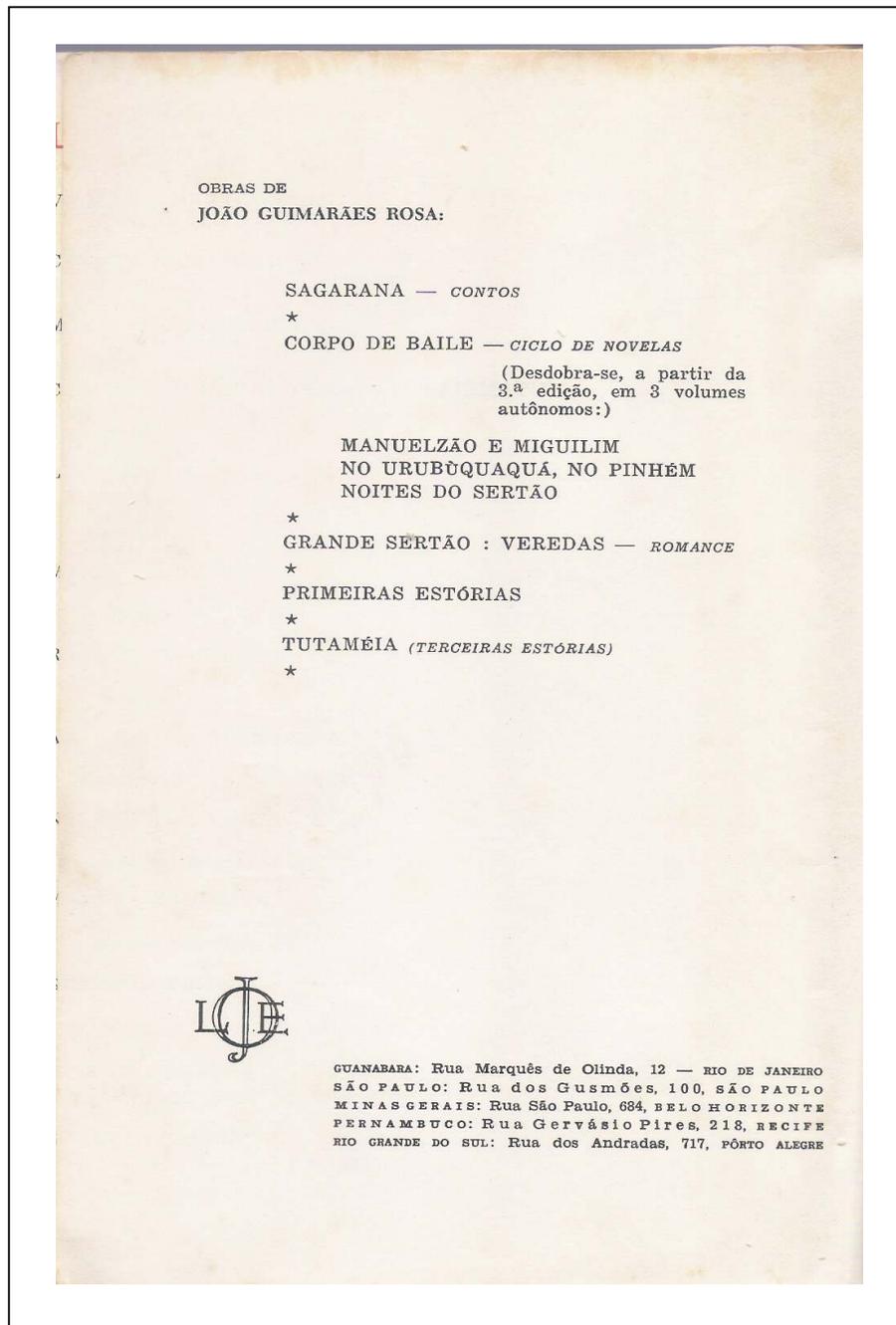
6. Lombada<sup>93</sup>

<sup>93</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 1,8 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,63 cm de altura e 2,16 cm de largura.

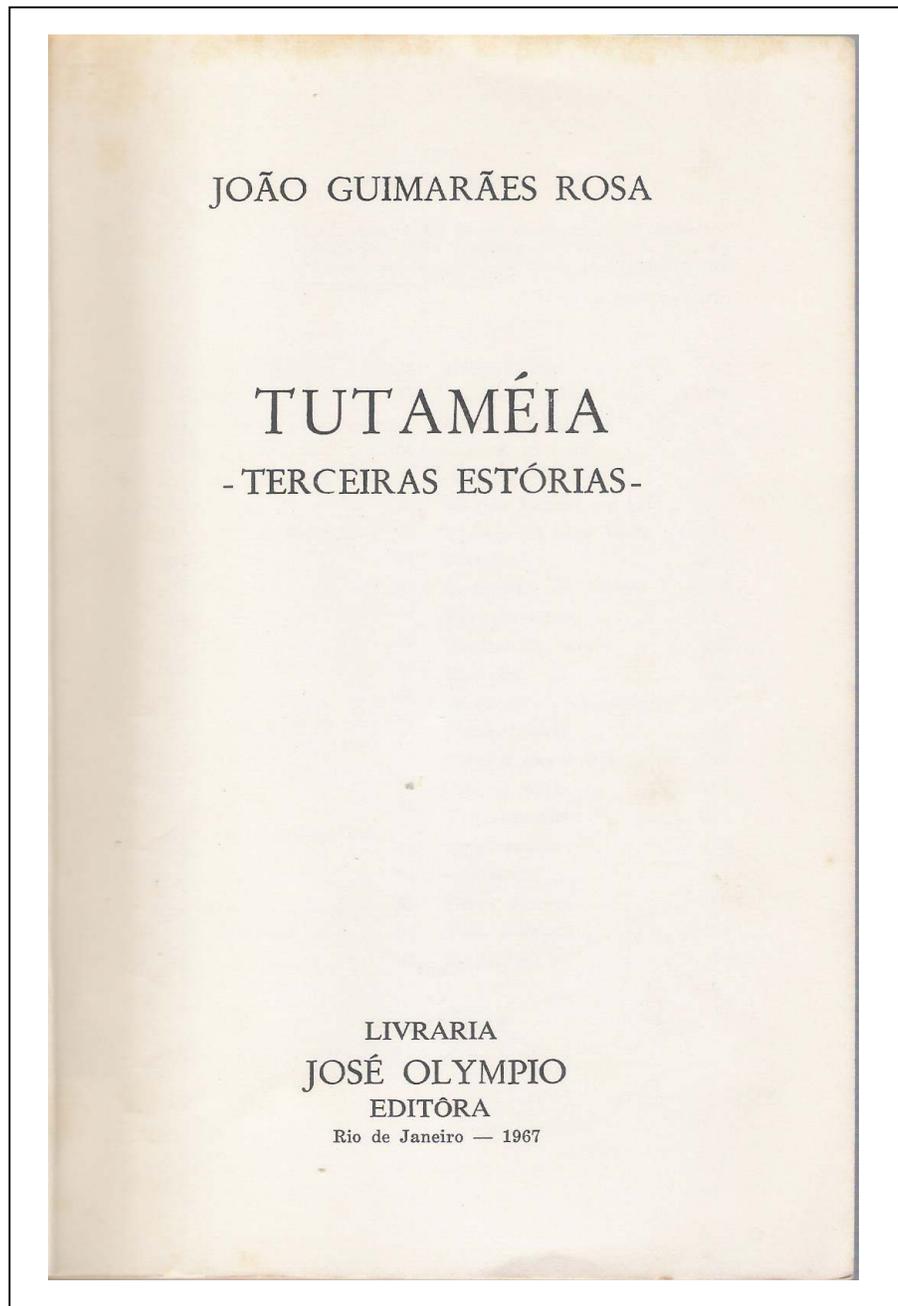
7. Falsa folha de rosto<sup>94</sup>

---

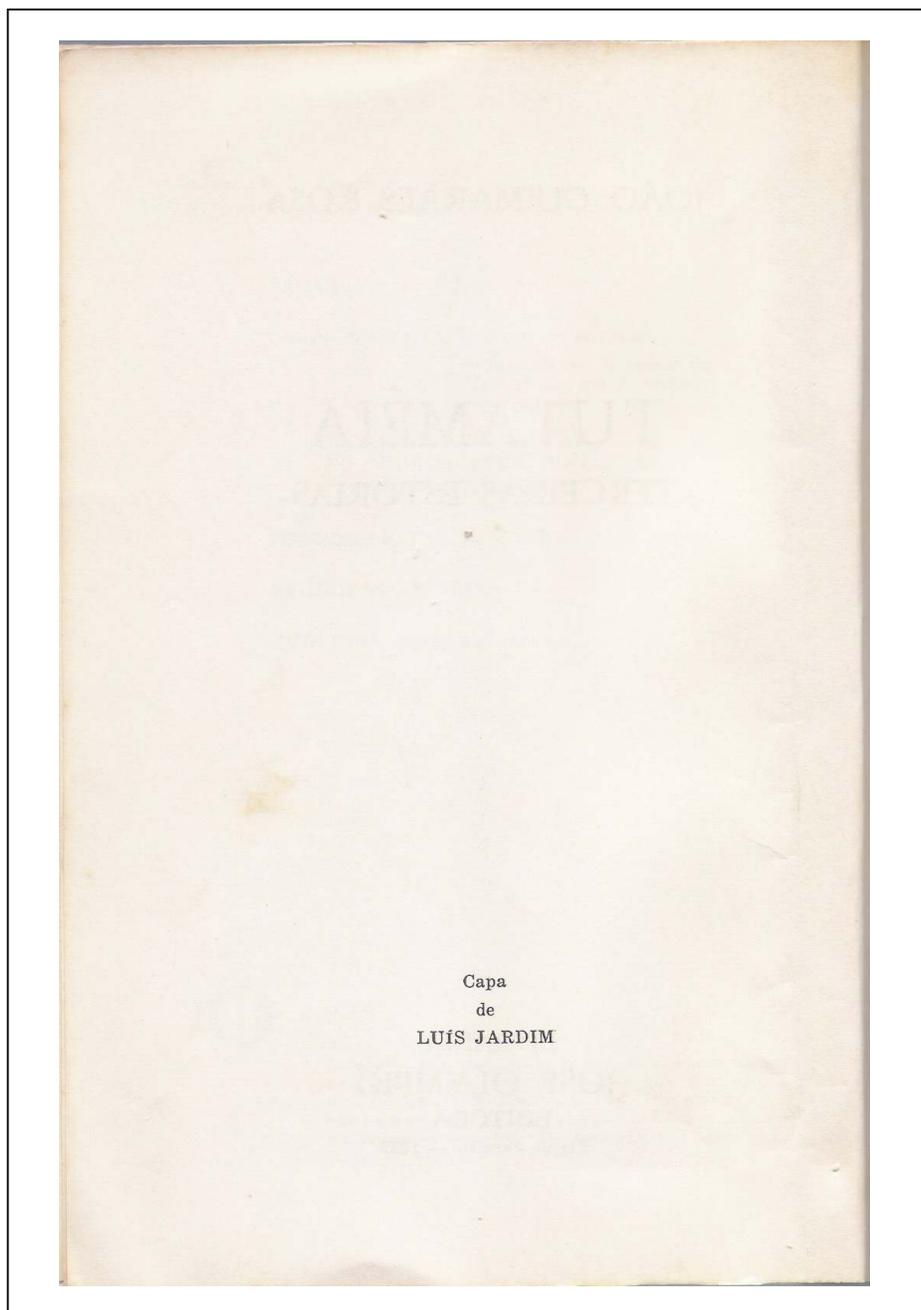
<sup>94</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

8. Verso da falsa folha de rosto<sup>95</sup>

<sup>95</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

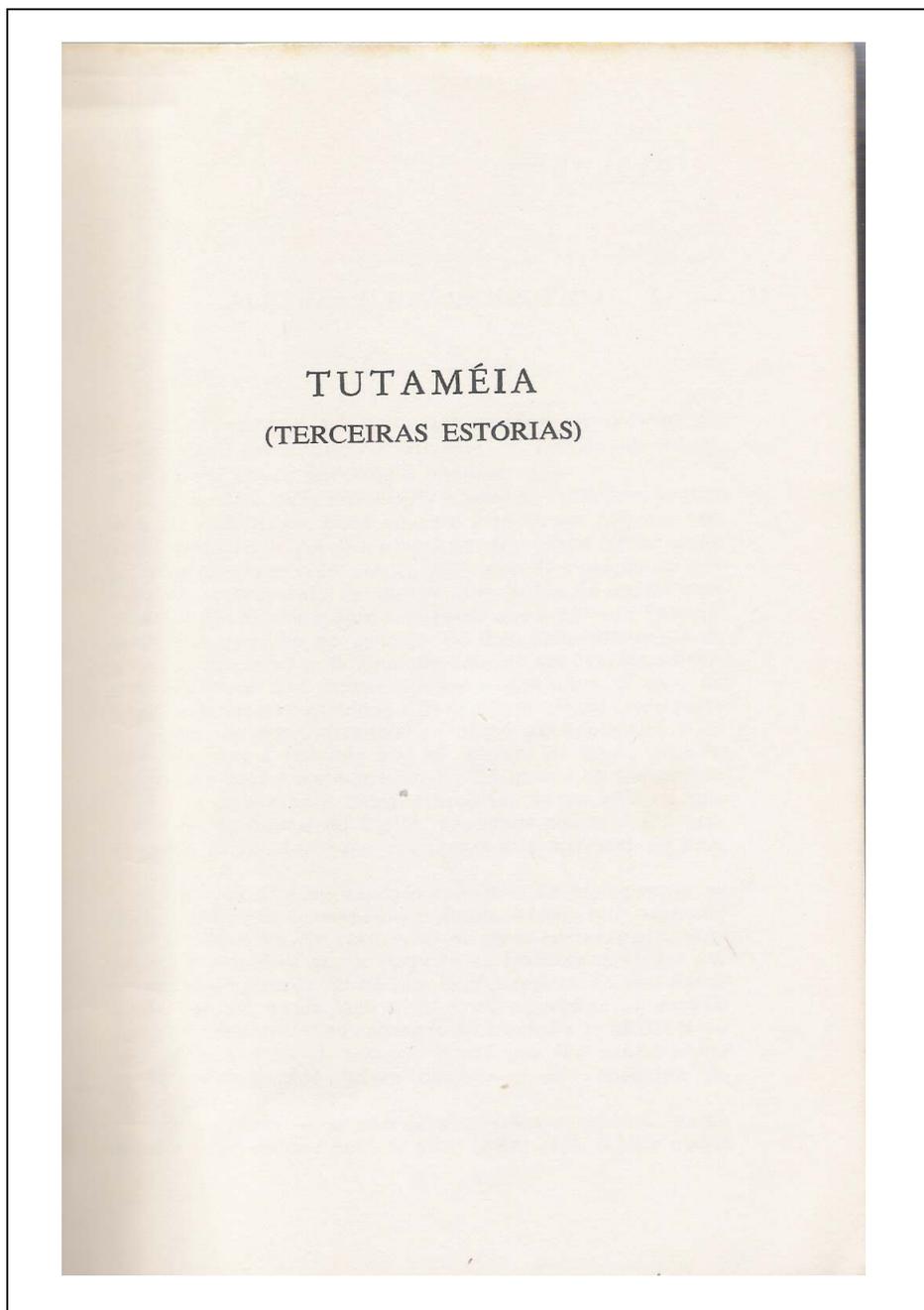
9. Folha de Rosto<sup>96</sup>

<sup>96</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

10. Verso da Folha de rosto<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

11. Título<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

12. Índice de Leitura<sup>99</sup>

TUTAMÉIA	
(TERCEIRAS ESTÓRIAS)	
<i>“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”</i>	
<i>SCHOPENHAUER.</i>	
<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3
<i>Antiperipléia</i> .. .. .	13
<i>Arroio-das-Antas</i> .. .. .	17
<i>A vela ao diabo</i> .. .. .	21
<i>Azo de almirante</i> .. .. .	24
<i>Barra da Vaca</i> .. .. .	27
<i>Como ataca a sucuri</i> ..	31
<i>Curtamão</i> .. .. .	34
<i>Desenrêdo</i> .. .. .	38
<i>Droenha</i> .. .. .	41
<i>Êsses Lopes</i> .. .. .	45
<i>Estória n.º 3</i> .. .. .	49
<i>Estoriinha</i> .. .. .	53
<i>Faraó e a água do rio</i> ..	57
<i>Hiato</i> .. .. .	61
<i>Hipotrélico</i> .. .. .	64
<i>Intruge-se</i> .. .. .	70
<i>João Porém, o criador de perus</i> .. .. .	74
<i>Grande Gedeão</i> .. .. .	77
<i>Reminiscção</i> .. .. .	81
<i>Lá, nas campinas</i> .. ..	84
<i>Mechéu</i> .. .. .	88
<i>Melim-Meloso</i> .. .. .	92
<i>No prosseguir</i> .. .. .	97
<i>Nós, os temulentos</i> .. ..	101
<i>O outro ou o outro</i> .. ..	105
<i>Orientação</i> .. .. .	108
<i>Os três homens e o boi</i> ..	111
<i>Palhaço da boca verde</i> ..	115
<i>Presepe</i> .. .. .	119
<i>Quadrinho de estória</i> ..	122
<i>Rebimba, o bom</i> .. .. .	126
<i>Retrato de cavalo</i> .. .. .	130
<i>Ripuária</i> .. .. .	134
<i>Se eu seria personagem</i> ..	138
<i>Sinhá Secada</i> .. .. .	142
<i>Sobre a escôva e a dívida</i>	146
<i>Sota e barla</i> .. .. .	167
<i>Tapiiraiuara</i> .. .. .	171
<i>Tresaventura</i> .. .. .	174
<i>— Uai, eu?</i> .. .. .	177
<i>Umas formas</i> .. .. .	180
<i>Vida ensinada</i> .. .. .	184
<i>Zingarêsca</i> .. .. .	189

<sup>99</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

13. Índice de Releitura<sup>100</sup>

TERCEIRAS ESTÓRIAS	
(TUTAMÉIA)	
Índice de releitura	
<i>"Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem."</i> SCHOPENHAUER.	
PREFÁCIOS:	
<i>Aletria e hermenêutica</i> .. 3	<i>Nós, os temulentos</i> .. .. 101
<i>Hipotrélico</i> .. .. . 64	<i>Sobre a escôva e a dúvida</i> 146
OS CONTOS:	
Antiperipléia .. .. . 13	Mechéu .. .. . 88
Arroio-das-Antas .. .. 17	Melim-Meloso .. .. . 92
A vela ao diabo .. .. 21	No prosseguir .. .. . 97
Azo de almirante .. .. 24	O outro ou o outro .. .. 105
Barra da Vaca .. .. . 27	Orientação .. .. . 108
Como ataca a sucuri .. 31	Os três homens e o boi .. 111
Curtamão .. .. . 34	Palhaço da boca verde .. 115
Desenrêdo .. .. . 38	Presepe .. .. . 119
Droenha .. .. . 41	Quadrinho de estória .. 122
Êsses Lopes .. .. . 45	Rebimba, o bom .. .. . 126
Estória n.º 3 .. .. . 49	Retrato de cavalo .. .. 130
Estoriinha .. .. . 53	Ripuária .. .. . 134
Faraó e a água do rio .. 57	Se eu seria personagem .. 138
Hiato .. .. . 61	Sinhá Secada .. .. . 142
Intruge-se .. .. . 70	Sota e barla .. .. . 167
João Porém, o criador de perus .. .. . 74	Tapiiraiuara .. .. . 171
Grande Gedeão .. .. . 77	Tresaventura .. .. . 174
Reminiscção .. .. . 81	— Uai, eu? .. .. . 177
Lá, nas campinas .. .. 84	Um as formas .. .. . 180
	Vida ensinada .. .. . 184
	Zingarésca .. .. . 189

<sup>100</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.

## 14. Imagens que finalizam capítulos<sup>101</sup>

### 14.1 Imagem 1



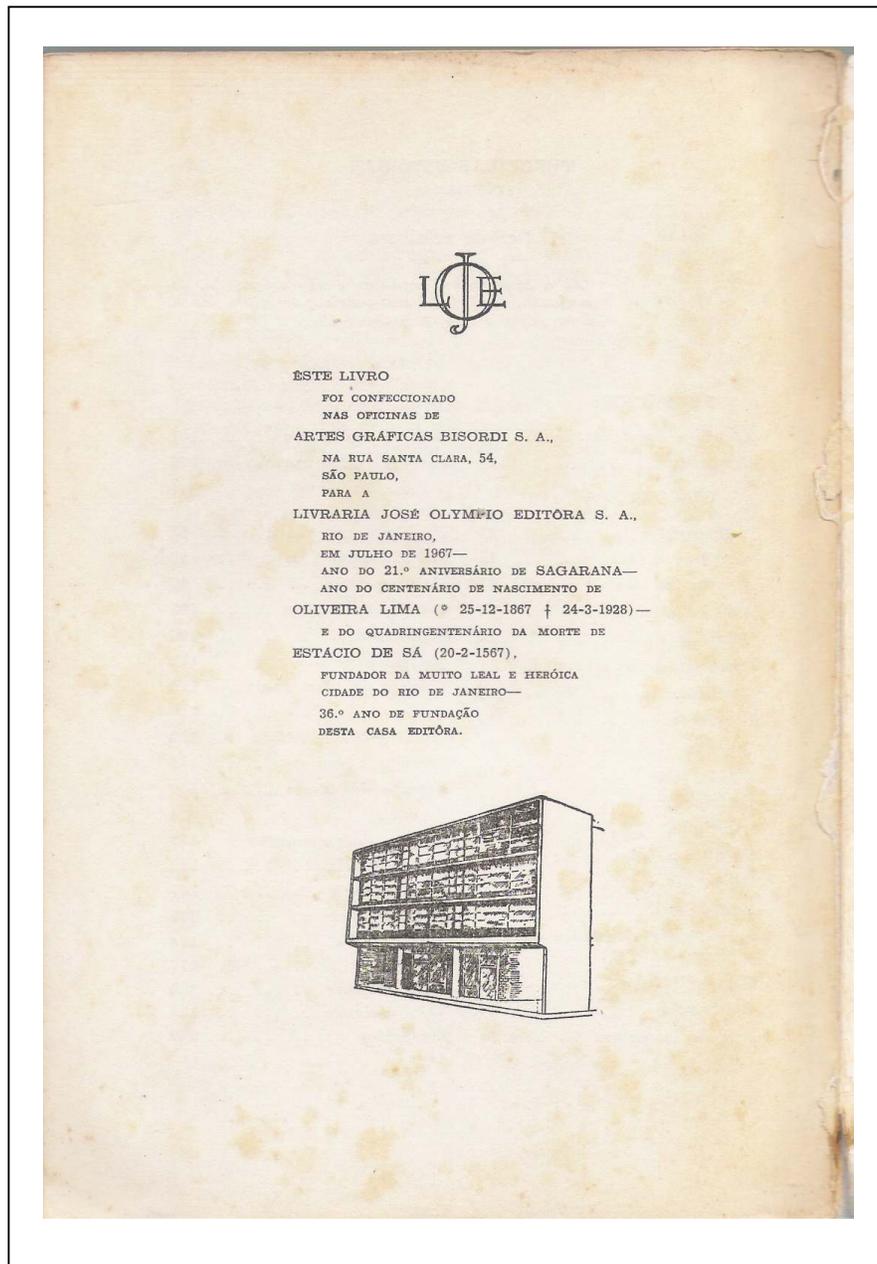
---

<sup>101</sup> A imagem 1, no original tem a medida 2,0 cm de altura e 2,0cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 10,07cm de altura e 12,7cm de largura.

14.2 Imagem 2<sup>102</sup>

---

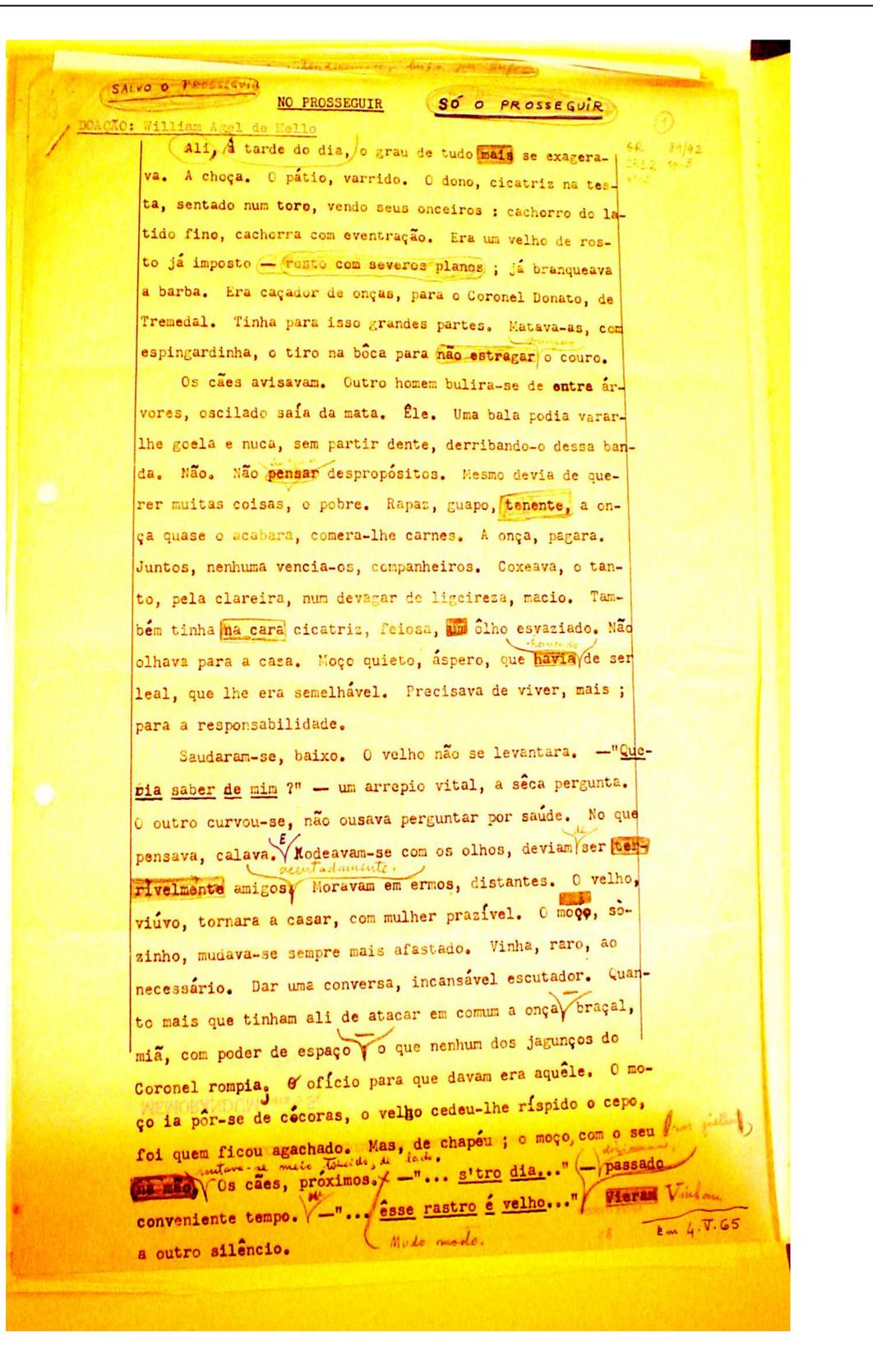
<sup>102</sup> A imagem 2, no original tem a medida 2,0 cm de altura e 2,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 10,07 cm de altura e 12,7 cm de largura.

15. Folha Final<sup>103</sup>

<sup>103</sup> A imagem original tem a medida 21,0 cm de altura e 14,0 cm de largura. Foi alterada para esse trabalho nas medidas 17,6 cm de altura e 11,46 cm de largura.



## 17. Datiloscrito B – Folha 1



Vozes  
 Em tanto vão o velho parado de coisas na calçada, de acútu  
 f'gras. Não alhava o certo, São, Aguiar, cabelo amarelado-ruim,  
 a calça recadada, o induz certo (a cor a meia amada).  
 S.º de calçada, de sem-me-do, desde menino e gustoso  
 de partidários.

+ São mal podem deixar as coisas por longo.

Tudo as diversas da miséria, as necessidades. Era o  
 da vida. E, É mesmo, mat. Em meia, com o renden-se  
 aos olhos. Mas a doença ruim! Logo o pauco apenas  
 — uma vez de noite. Stomaco. Vellu ce sem o refrei  
geito.

Porque não accitudo de surror deixando o  
 mulher sem um amparo firmo? Não é largar no  
 mundo a mulher, para cair na mão de  
estrapalho. São, o que patroa, com o velho, à mitida  
En na verdade. A mulher fica calada. Aguiar, São  
ele tudo sabedoris. Quando é o que induz... Isso  
ficou em quarta o exercito, ou em? Sem um gemido  
caso. No debate: se estivera para o fronte, a intencidade dos  
alhos se alargado, o corpo acostado. — "Uma outra, então..."  
 — quase começava a dir. Recampo se, em equilíbrio sobre  
calcuchas. Recorra de pensar.

para as providências,  
 24  
 Para numera sem abato.

5.VI.65

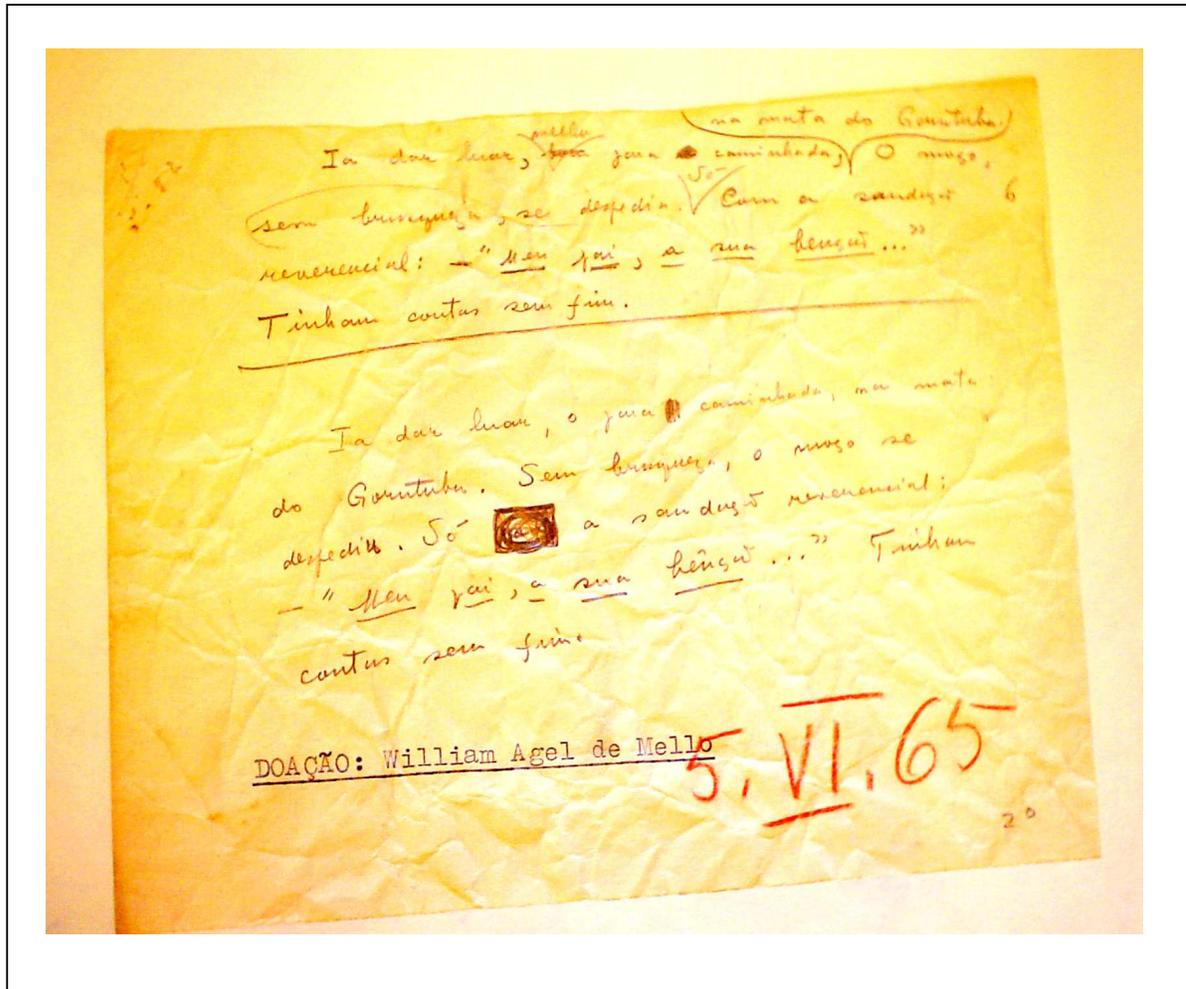






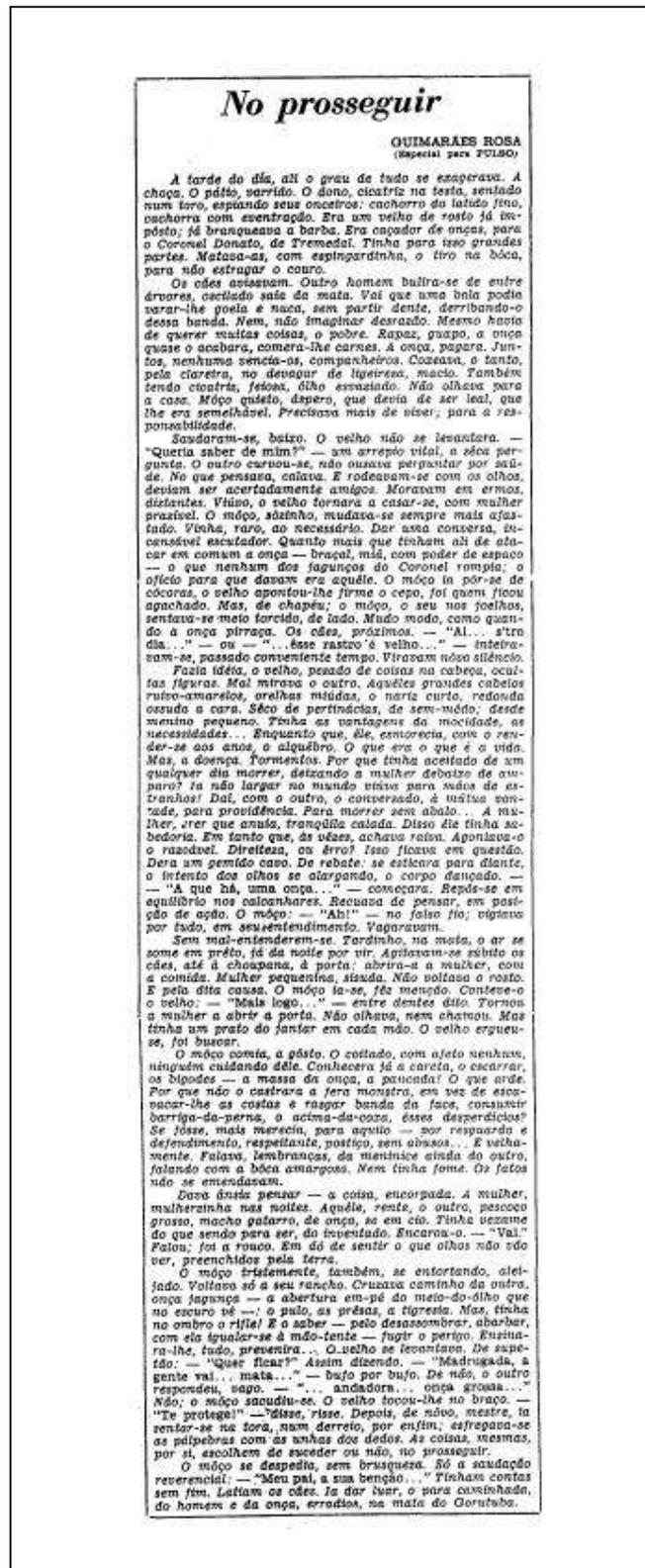


## 23. Manuscrito F – Folha 6







26. Fac-símile publicação para a "Pulso"<sup>104</sup><sup>104</sup> O documento foi cedido pela Biblioteca da PUC-RS sem referência.

## NO PROSSEGUIR

À TARDE do dia, ali o grau de tudo se exagerava. A choça. O pátio, varrido. O dono, cicatriz na testa, sentado num toro, espiando seus onceiros: cachorro de latido fino, cachorra com eventração. Era um velho de rosto já imposto; já branqueava a barba.

Era caçador de onças, para o Coronel Donato, de Tremedal. Tinha para isso grandes partes. Matava-as, com espingardinha, o tiro na bôca, para não estragar o couro.

Os cães avisavam.

Outro homem bulira-se de entre árvores, oscilado saía da mata. Vai que uma bala podia varar-lhe goela e nuca, sem partir dente, derrubando-o dessa banda. Nem, não imaginar desrazão. Mesmo havia de querer muitas coisas, o pobre. Rapaz, guapo, a onça quase o acabara, comera-lhe carnes. A onça, pagara. Juntos, nenhuma vencia-os, companheiros.

Coxeava, o tanto, pela clareira, no devagar de ligeireza, macio. Também tendo cicatriz, feiosa, ôlho esvaziado. Não olhava para a casa. Mõço quieto, áspero, que devia de ser leal, que lhe era semelhável. Precisava mais de viver; para a responsabilidade.

Saudaram-se, baixo. O velho não se levantara. — “*Queria saber de mim?*” — um arrepio vital, a sêca pergunta. O outro curvou-se, não ousava indagar por saúde. No que pensava, calava. E rodeavam-se com os olhos, deviam ser acertadamente amigos. Moravam em êrmos, distantes.

Viúvo, o velho tornara a casar-se, com mulher prazível. O mõço, sòzinho, mudava-se sempre mais afastado. Vinha, raro, ao necessário. Dar uma conversa, incansável escutador. Quanto mais que tinham ali de atacar em comum a onça — braçal, miã, com poder de espaço — o que nenhum dos jagunços do Coronel rompia; o ofício para que davam era aquêle.

O mõço ia pôr-se de cócoras, o velho apontou-lhe firme o cepo, foi quem ficou agachado. Mas, de chapéu.

O môço, o seu nos joelhos, sentava-se meio torcido, de lado.

Mudo modo, como quando a onça pirraça. Os cães, próximos. — “*Aí... s' tro dia...*” — ou — “*... êsse rastro é velho...*” — inteiravam-se, passado conveniente tempo. Viravam nôvo silêncio.

Fazia idéia, o velho, pesado de coisas na cabeça, ocultas figuras. Mal mirava o outro: aquêles grandes cabelos ruivo-amarelos, orelhas miúdas, o nariz curto, redonda ossuda a cara. Sêco de pertinácias, de sem-mêdo; desde menino pequeno. Tinha as vantagens da mocidade, as necessidades...

Enquanto que, êle, esmorecia, com o render-se aos anos, o alquêbro. O que era o que é a vida. A mais, a doença. Tormentos. Porque tinha aceitado de um qualquer dia morrer, deixando a mulher debaixo de amparo? Ia não largar no mundo viúva para mãos de estranhos!

Daí, com o outro, o conversado, à mútua vontade, para providência. A êsse, seguro por sangue e palavra, protetor, entregava então herdada a companheira, para quando a ocasião; tratou-se. Para êle poder morrer sem abalo... A mulher, entendendo, crer que anuía, tranqüila calada. Disso êle tinha sabedoria. Em tanto que, às vêzes, achava raiva. Agoniava-o o razoável. Direiteza, ou êrro? Isso ficava em questão.

Dera um gemido cavo. De rebate: se esticara para diante, o intento dos olhos se alargando, o corpo dançado. — “*A que há, uma onça...*” — começara. Repôs-se em equilíbrio nos calcanhares. Recuava de pensar, em posição de ação.

O môço: — “*Ah!*” — no falso fio; vigiava por tudo, em seu entendimento.

Vagaravam.

Sem mal-entenderem-se.

Tardinho, na mata, o ar se some em prêto, já da noite por vir.

Agitavam-se súbito os cães, até à choupana, à porta: abrira-a a mulher, com a comida. Mulher pequenina, sisuda. Não voltava o rosto. E pela dita causa.

O môço ia-se, fêz menção. Conteve-o o velho: — “*Mais logo...*” — entre dentes dito.

Tornou a mulher a abrir a porta. Não olhava, não chamou. Mas tinha um prato do jantar em cada mão. O velho ergueu-se, foi buscar.

O môço comia, a gôsto. O coitado, com afeto nenhum, ninguém cuidando dêle. Conhecera já a careta, o escarrar, os bigodes — a massa da onça, a pancada! O que arde.

Por que não o castrara a fera monstra, em vez de escavar-lhe as costas e rasgar banda da face, consumir barriga-da-perna, o acima-da-coxa, êsses desperdícios? Se fôsse, mais merecia, para aquilo — por resguardo e defendimento, respeitante, postiço, sem abusos...

E velhamente. Falava, lembranças, da meninice ainda do outro, falando com a bôca amargosa. Nem tinha fome. Os fatos não se emendavam.

Dava ânsia pensar — a coisa, encorpada. A mulher, mulherzinha nas noites. Aquêle, rente, o outro, pescoço grosso, macho gatarro, de onça, se em cio. Tinha vexame do que sendo para ser, do inventado.

Encarou-o. — “*Vai.*” Falou; foi a rouco. Em dó de sentir o que olhos não vão ver, preenchidos pela terra.

O môço tristemente, também, se entortando, aleijado. Voltava só a seu rancho. Cruzava caminho da outra, onça jagunça — a abertura em-pé do meio-do-ôlho, que no escuro vê — o pulo, as prêsas, a tigresia.

Mas, tinha no ombro o rifle! E o saber — pelo desassombrar, abarbar, com ela igualar-se à mão-tente — fugir o perigo. Ensinara-lhe, tudo, prevenira... o velho se levantava.

De supetão: — “*Quer ficar?*” Assim dizendo. — “*Madrugada, a gente vai... mata...*” — bufo por bufo.

De não, o outro respondeu, vago.

— “... *andadora... onça grossa...*”

Não; o môço sacudiu-se.

O velho tocou-lhe no braço. — “*Te protege!* — disse, risse.

Depois, de nôvo, mestre, ia sentar-se na tora, num derrêio, por enfim; esfregava-se as pálpebras com as unhas dos dedos. As coisas, mesmas, por si, escolhem de suceder ou não, no prosseguir.

30. Página 100 da 1ª. edição de *Tutaméia* – Conto: “No Prosseguir”

100

TUTAMÉIA

O môço se despedia, sem brusqueza. Só a saudação reverencial: — “*Meu pai, a sua benção...*”

Tinham contas sem fim. Latiam os cães. Ia dar luar, o para caminhada, do homem e da onça, erradios, na mata do Gorutuba.



## GLOSSÁRIO DE CRÍTICA TEXTUAL

**Agradecimentos:** são constantes em publicações, mas não exclusivos, devem vir em página ímpar, só se justificam em seção própria se for volumosa a lista de pessoas ou instituições às quais o autor deva reconhecimento público para a realização do livro.

**Apêndice:** matéria acrescentada ao texto, falsas notas. Podem conter elementos de ilustrações, mapas, tabelas e gráficos. Sua composição é variável, muitas vezes apresenta corpo menor que o do texto.

**Apógrafo:** cópia do original do autor.

**Bem Jonson:** na Inglaterra foi o primeiro autor a publicar em vida uma coletânea de suas peças: “works” – “obras”, em 1616 fundamentou-se e afirmou-se como autor.

**Bibliografia:** lista de obras recomendadas pelo autor. As referências bibliográficas são citação das fontes utilizadas pelo autor.

**Códice:** código antigo; volume antigo e manuscrito; pergaminho manuscrito que contém obras de autor clássico.

**Colofão:** é o remate da obra, último elemento impresso do miolo do livro.

**Convenção de Berna:** A Convenção de Berna foi uma conferência realizada para representar as sociedades literárias, academias, círculos literários, artistas editores e escritores a fim de preparar uma convenção internacional. Aconteceu de 10 a 13 de setembro de 1883.

**Correção:** *Emendatio*: estabelecimento de estemas, correspondência de afinidades entre grupos de manuscritos, justa avaliação da crítica verbal, verificação de erros ou levantamento de conjecturas.

**Copista:** os monges beneditinos copistas tinham a função de copiar livros, textos ou documentos a mão, manuscritores, o autor do códice, *scriba*, profissional com a atividade principal de transcrever códices, seu local de trabalho era chamado *scriptorium* ou *officina scriptoria*.

**Crítica Textual:** a tarefa da crítica textual é a de reconstituir o original perdido, ou um texto de qualquer maneira fidedigno, com base na tradição manuscrita e impressa, direta e indireta da obra. Os filólogos alexandrinos foram os iniciadores da crítica textual.

**Datiloscrito:** (*dátilo+escrito*) Original escrito a máquina. *Var: dactiloscrito.*

**Dedicatória:** quando existe, é normalmente consignada na página ímpar fronteira ao verso da folha de rosto. Nada se imprime no verso dessa página. É uma homenagem do autor.

**Diagramação:** Na diagramação o conhecimento mais importante é o da tipografia. É o ato de diagramar (paginar) e distribuir os elementos gráficos no espaço da página impressa.

**Diagramador:** anteriormente chamado de tipógrafo. Responsável pelo projeto gráfico do texto, livros e outros.

**Dípticos:** Do Lat. *diptychu* < Gr. *diptychos*, dobrado em dois < *di* por *dis*, dois + *ptúx*, *ptychós*, ação de dobrar, tábua para escrever. Entre os romanos, tabuinhas duplas que se fechavam como um livro e revestidas internamente de uma camada de cera sobre a qual se escrevia com um estilete; painel formado por duas tábuas, ligadas por meio de charneiras, pintadas ou esculpidas em baixo-relevo.

**Edição (vulgata):** A versão estabelecida pela ‘vulgata’ chama-se também *textus receptus*, isto é, ‘texto recebido’, enquanto aceitado pela maioria dos editores, em *prol* da tradição, sem por em questão a sua qualidade intrínseca.

**Edição príncipe:** edição única em vida do autor.

**Ecdótica:** É a parte da crítica textual que se reserva ao estabelecimento do texto e a edição de textos é também chamada de ecdótica.

**Estema:** Termo grego que através do sentido figurado em latim, *stemma*, veio significar ‘árvore genealógica, linhagem, descendência’.

**Epígrafe:** definida como uma citação, uma sentença ou um pensamento relacionado à matéria tratada no corpo do texto, às vezes ocorre no início de seções principais ou de capítulos da obra. Coloca-se a referência bibliográfica completa, ou só o autor e o título do trabalho de onde foi extraída, ou ainda somente o nome de seu autor.

**Etapas de trabalho:** Os rascunhos, as rasuras, as anotações, as substituições.

**Errata:** lista de erros tipográficos encontrados no livro após sua impressão, onde se assinalam as respectivas correções. Nos manuscritos apagava-se o erro e restaurava-se o texto com a emenda. A errata diz respeito a erros e não alterações propositais do texto.

**Fidedignidade e da fidelidade textual:** Fidedigno é o texto que merece fé, confiança e respeito, em função de ter sido estabelecido com rigorosa observância das características encerradas no manuscrito, ou no original, ou na edição príncipe; fiel é o texto que foi estabelecido com rigorosa observância na edição anterior.

**Fidedigno e o fiel:** Duas noções, que embora muito próximas, devem distinguir pela impossibilidade freqüente de ambas as qualidades poderem coexistir, nas condições históricas da transmissão da herança literária.

**Filologia microscópica:** A edição que leva às últimas conseqüências o aparato crítico suscitado pelas variantes de manuscritos.

**Falsa folha de rosto:** também chamada de ante-rosto, frontispício ou falso rosto, surgiu com a finalidade de proteger o rosto e levar a letra A da assinatura em seu reto. Já foi utilizada para apresentar licenças eclesiásticas, atualmente é comum reproduzir o título no reto.

**Fólio:** ou folha, cada uma das páginas de um manuscrito.

**Folha de rosto:** rosto ou página de rosto. É onde se realiza a apresentação essencial do livro. A primeira folha de rosto completa, com título, nome do autor, ano da edição, impressor e cidade onde se sediava data de 1476, o impressor era Erhard Ratdolt e a obra era *Kalendarius astronômico e astrológico* de Johannes Regiomontanus.

**Glossário:** é uma coleção de glosas, uma lista de explicação de termos arcaicos, dialetais, técnicos.

**Hipógrafo:** Tem a mesma função e definição que a epígrafe, apenas modifica-se em relação ao posicionamento, vem ao final do texto e não ao início deste como a primeira.

**Imprenta:** Determinado conjunto de informações (publicador ou impressor, cidade e ano da edição) que constam na parte inferior ou pé da folha de rosto.

**Índice:** apresenta-se normalmente em linhas contínuas ou linha a linha. Em ambos os casos recomenda-se que o conteúdo de cada entrada, a partir da segunda linha, sofra um recolhimento.

**Jograis:** Personagem da Idade Média que tocava e cantava, fazia representação mímica e compunha textos poéticos para divertir o senhor feudal que lhe pagava.

**Karl Lachmann:** Karl Lachmann, (1793-1851): filologista e crítico alemão que estabeleceu um procedimento de preparação e de composição de uma edição crítica que foi construído a partir dos trabalhos realizados por Lachmann na primeira metade do séc. XIX.

**Lição:** A melhor versão de leitura.

**Livro como objeto acessório:** Antonio Cândido, em sua obra *Noções de Análise histórico-literária* (2005), apresenta como aspectos básicos do livro: aspecto acessório e aspecto essencial. O primeiro diz respeito à realidade material do livro e o segundo a sua finalidade verdadeira.

**Manuscrito:** Termos utilizados para referir-se aos textos lavrados, cunhados ou escritos a mão. Um manuscrito é qualquer documento "escrito a mão", do latim *manu scriptum*, em alguns casos um documento é descrito como "manuscrito" se foi produzido pela escrita direta no papel com o uso de instrumentos como o lápiz ou a caneta. Outro emprego do termo refere-se ao texto original de um autor em oposição ao texto revisado ou editado posteriormente.

**Manuscrito autógrafo:** Do autor.

**Método Lachmanniano:** O objetivo de Lachmann era o de elaborar um método de edição científico, não aleatório, que desse como resultado – através de vários processos e fases escrupulosamente efetuadas – a reconstituição objetiva, quase mecânica, do original perdido.

**Palimpsesto:** Um palimpsesto é uma página manuscrita, pergaminho ou livro cujo conteúdo foi apagado (mediante lavagem ou raspagem) e escrito novamente, normalmente nas linhas intermediárias ao primeiro texto ou em sentido transversal.

**Paratexto:** refere-se às preliminares da obra, aos textos que precedem e acompanham a obra propriamente dita.

**Parietais:** Do Lat. *parietale* – relativo à parede; que forma parede; próprio para pendurar na parede.

**Pergaminho:** era um material de grande preço, devido á escassa e demorada produção. Obtinha-se da pele de animais (vitelos e ovelhas), limpada e uniformizada de maneira que desse uma superfície bastante clara para escrever, ficando atrás a parte do pêlo (mais escura). Deve o seu nome à cidade de Pérgamo (na Ásia menor), onde foi empregado a partir do II séc. a. C. como substituto do papiro.

**Prefácio:** nota prévia, prólogo, proêmio, advertência, preliminares, apresentação, preâmbulo. Define-se como uma espécie de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação escrita pelo próprio autor ou por outra pessoa (fr. *Avant-propos*, quando não é redigido pelo próprio autor, e *preface*, este do autor).

**Pétia:** Exemplar autorizado e fidedigno.

**Permissões:** Em meados do século XVI, na Inglaterra, a monarquia delegou à comunidade, à corporação dos livreiros gráficos de Londres, de um lado, o poder de censura, de exame prévio dos livros e, de outro, o controle dos monopólios sobre as edições.

**Prototexto:** O interesse pelo (*l'avant-texte*), ou prototexto ou por tudo que escreve o autor antes ou em vista do texto publicado, já tinha uma tradição na Alemanha que, desde Goethe passando por Novalis e Schlegel, se preocupava com a evolução genética do texto, com o porvir e a composição de uma obra ou com o segredo de sua elaboração.

**Recensão:** *Recensio*: julgamento de todos os testemunhos que auxiliam a reconstituição do texto.

**Segréis:** Cavaleiro trovador que era pago pelas suas trovas.

**Subtítulo:** título colocado depois do título principal, de qualquer livro ou espécie de publicação.

**Sumário:** lista dos principais assuntos de uma matéria, tábua de matéria, pode vir ou iniciar, na página ímpar antes ou depois do prefácio. A Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) recomenda que o sumário compareça depois do prefácio.

**Trabalho crítico:** Os princípios críticos gerais que norteiam essa tarefa podem ser problemas lingüísticos, históricos *lato sensu*, institucionais, morais ou culturais.

**Texto compósito:** Texto composto, mesclado, heterogêneo.

**Título:** é o elemento principal da folha de rosto e da capa, é considerado um pré-texto, recebe maior destaque tipográfico, é a designação de livro ou de qualquer espécie de publicação.

**Tiragem:** número de exemplares de uma impressão tipográfica.

**Variante: *Varia lectio*:** Variante de leitura. A escolha entre mais de uma forma possível de texto devido à diferença entre os manuscritos, a essas diversas formas dá-se o nome de variantes. A variante ocorre devida a duas circunstâncias: a) alteração feita pelo autor; b) alteração feita pelo copista, no caso da imprensa, tipógrafo, revisor involuntária, nesse caso são chamadas gralhas ou erros tipográficos.

**Versão/ versões:** quando se tem redações que apresentam diferenças entre si e representam estágios que o autor considerou provisoriamente satisfatórios.