

Organizadora
Sônia Queiroz

Editoração

arte e técnica

3ª ed. revista



Belo Horizonte
FALE/UFMG
2015

1ª edição 1996

2ª edição rev. e aum. 2008

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Reinildes Dias

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Bárbara Turci

Diagramação

Juliana Campos

Ágatha Carolline Galdino

Revisão de provas

Larissa Vaz

Lorena Camilo

Natalia Alves

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

vivavozufmg@gmail.com

www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

Apresentação . 5

Sônia Queiroz

A organização do trabalho do texto . 9

Mitsue Morissawa

O original e o processo de edição . 13

Mitsue Morissawa

O preparador de originais . 19

Mitsue Morissawa

As ferramentas do preparador . 23

Mitsue Morissawa

Os aspectos formais do livro . 27

Mitsue Morissawa

Revisão de provas gráficas . 47

Ana Maria de Moraes

**Encontro com Ana Maria de Moraes:
pensamentos sobre editoração . 54**

Bernardo Romagnoli Bethonico

Paratexto: espaço do livro, margem do texto . 57

Eliana Scotti Muzzi

Leitura de títulos . 63

Eliana Scotti Muzzi

O revisor como tradutor . 75

Elzira Divina Perpétua

O guardião de Babel em Poços de Caldas . 87

César Geraldo Guimarães

A crônica do encadernador . 91

Ludgero Borges

Apresentação

Sempre entendi a editoração como um dos caminhos profissionais abertos ao estudante de Letras. Na década de 1970, tive a oportunidade de participar, como representante estudantil, da discussão sobre o retorno do Bacharelado no curso de Letras da UFMG, e defendi, então, a formação de editores de texto, ao lado de tradutores, críticos literários e pesquisadores. A discussão foi suspensa na época, e nossa faculdade continuou se dedicando exclusivamente à formação de professores, embora as pesquisas com os alunos mostrassem que grande parte deles não pretendia se dedicar à educação.

Nos anos 1980, já integrando o quadro docente desta Faculdade, e ocupando a função de Diretora da Editora UFMG, empenhei-me na criação de um espaço alternativo de formação profissional em editoração. A ideia foi bem recebida pela Pró-Reitoria de Extensão, e durante quatro anos, dentro da programação de Literatura do Festival de Inverno, realizamos oficinas de editoração, em que estudantes e profissionais de Letras, ao lado de colegas de Comunicação, Belas Artes e Biblioteconomia, viviam a aventura de conhecer os segredos da fábrica de livros.

Ao assumir, já nos anos 1990, a coordenação da Oficina de Redação da FALE/UFMG, propus a junção da Oficina ao Laboratório de Tradução, constituindo, assim, a Oficina de Texto, espaço em que, por alguns anos, nossos estudantes e professores dedicaram-se à criação, tradução, editoração e revisão de textos. Mais uma vez a extensão universitária abrigava a fábrica de livros.

Entretanto, persistimos no sonho de termos a formação de editores incluída no currículo de Letras, como uma das opções para o estudante. Em 1998, finalmente, foi reimplantado o Bacharelado em Letras. Mas foram necessários mais dez anos para a institucionalização da edição como área de ensino: em 2008, inauguramos a ênfase em Edição no Bacharelado em Letras (ao lado de outras três ênfases: Tradução, Estudos Literários e Estudos Linguísticos).

Foi portanto comemorativa a reedição do caderno *Viva Voz – Edição: arte e técnica* de 2008, que integrou em um só os dois volumes publicados em 1996. Revista e ampliada, essa segunda edição reuniu textos centrados na prática de preparação de originais e revisão de provas gráficas, ensaios sobre os paratextos do livro, sobre as relações entre editoração e tradução, e ainda uma crônica e uma entrevista em torno do universo dos profissionais do livro. Já esta terceira edição foi revisada em 2014 por alunos de Edição e apresenta atualizados alguns termos comuns no mercado editorial brasileiro.

Mitsue Morissawa – editora de textos atuante no mercado editorial paulista até os anos 2000,¹ professora de nossas oficinas do Festival de Inverno, na segunda metade dos anos 1980 – escreve sobre os originais, os conhecimentos envolvidos na sua preparação para a fase de produção industrial e as habilidades e atitudes necessárias ao preparador. Na segunda edição foi incluído um artigo de Mitsue Morissawa, sobre “Os aspectos formais do livro”.

Ana Maria Moraes – revisora de textos da Editora UFMG – escreve sobre as técnicas da revisão de provas gráficas, incluindo uma relação dos símbolos mais utilizados nesse trabalho. Nesta edição, publicamos também uma entrevista com Ana Maria feita por Bernardo Romagnoli Bethonico, então estagiário do Laboratório de Edição da FALE/UFMG. No ano da sua aposentadoria como coordenadora do Setor de Revisão da Editora UFMG, Ana Maria conversa com o jovem revisor sobre sua experiência profissional.

Com Eliana Muzzi – ex-professora da FALE, pesquisadora, trabalha atualmente com edição crítica e pesquisa sobre *arqueologia do impresso* – o leitor viajará através da história do livro, refletindo

sobre os paramentos com que o homem vai aos poucos adornando o texto, preparando o ritual da leitura; e, em seguida, será levado a olhar para os títulos com outros olhos, como textos elaborados e por vezes até autônomos.

Elzira Perpétua – que já foi preparadora de originais na Editora UFMG e hoje é professora de Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto – a partir da leitura de diários de brasileiras semiletradas, nos conduz a refletir sobre o papel dos editores enquanto intermediários entre autor e leitor, função que ela compara à dos tradutores.

César Guimarães – professor do Departamento de Comunicação da UFMG – nos introduz no fantástico mundo do encadernador Ludgero Borges, personagem descoberto pela oficina de editoração realizada em Poços de Caldas em 1988 e autor da crônica que encerra o volume, narrando as emoções por que podemos passar ao transformar um texto – velhas cartas de amor, por exemplo – neste objeto fabuloso a que chamamos livro.

Sônia Queiroz

¹ Mitsue faleceu em 2014, em São Paulo.

A organização do trabalho do texto

Mitsue Morissawa

Compreendendo toda a chamada "fase pré-industrial" da editoração, a organização do trabalho de texto implica a participação de três elementos básicos: o editor de texto, o preparador de originais e o diagramador.

Embora não faça parte da editoração propriamente dita, a elaboração do original pelo autor vai determinar o grau de complexidade do trabalho nessa fase, implicando maior ou menor demora na produção do livro. Desse modo, é sempre útil que o editor tenha critérios próprios de recepção dos originais para evitar o encargo de adequá-los à produção editorial, que cria imensas dores de cabeça para os profissionais envolvidos na editoração.

Na medida em que o "grosso" das obras acadêmicas resulta de trabalhos elaborados para apresentação em bancas de tese, congressos, colóquios, conferências, etc., a apresentação gráfica raramente está de acordo com o que seria requerido para a agilidade do trabalho editorial.

A edição de texto

Por uma tendência natural da divisão de trabalho dentro das editoras, a edição de texto ganha formas cada vez mais definidas. Pode-se dizer que nessa etapa se definem as linhas gerais de lida com o original, o aparato que deve acompanhá-lo, a organização ideal das partes constitutivas, o estilo editorial, a sistemática dos componentes e muitas vezes até mesmo o registro linguístico. E, de comum acordo com os envolvidos na produção gráfica, também se estabelecem os detalhes gráficos do livro.

Nessa gama de responsabilidades, o editor de texto vai buscar dar ao conteúdo do original os elementos que o tornarão um livro dentro dos padrões exigidos pela casa editora, pela coleção, pela série, pelo autor, pelo mercado, etc.

O primeiro passo do editor de texto é fazer uma leitura corrida dos originais, observando a harmonia do estilo, da distribuição do conteúdo e da linguagem, a adequação do sistema de remissivas e das ilustrações, a organização das notas, etc., anotando as lacunas, as necessidades, as divergências e as particularidades gráficas da obra.

De acordo com as necessidades dos originais, ele define, junto com o diagramador, a mancha do texto e o corpo do tipo do texto. O comum para livros acadêmicos é uma mancha de aproximadamente 10 x 18 cm e um corpo 10. A escolha do tipo normalmente recai para o seriado, considerado o mais legível. Mas, dependendo do caso, esses dados podem variar, como quando um original é pouco volumoso. Evidentemente, se os originais são previstos para fazer parte de uma coleção, eles seguirão os padrões da coleção.

De antemão, o editor de texto deve ter estabelecido se o livro conterá brancos intertextuais, olhos, capítulos iniciando nas ímpares ou não, etc. Com essas definições, ele pode entregar uma cópia do original ao diagramador para que este projete o número de páginas e os detalhes visuais/gráficos da obra.

Os acertos que o texto exigir devem ser feitos pelo próprio autor, após o que o editor ordena o pré-textual de acordo com o estilo da casa (inclui o falso rosto, o frontispício, a guarda, o colofão, providencia a catalogação na fonte) e numera as suas páginas, de acordo com o estilo, em algarismos romanos ou arábicos, usando sempre o topo da margem direita da lauda e acertando a numeração do resto do texto até o final.

Tudo o que estiver faltando, a ser concluído pelo autor, por um técnico ou por um crítico, deve ficar claramente expresso no interior do original, para evitar mal-entendidos.

Com os originais assim definidos, o editor de texto instrui as fases seguintes do trabalho. Ao preparador ele dita as particularidades de linguagem, normalização, detalhes técnicos, problemas de anotação, bibliografia, etc., necessidades específicas em termos do tratamento geral da obra.

A preparação de originais

A função do preparador de originais é realizar a normalização do texto de acordo com as exigências do conteúdo e o estilo da casa, e eliminar aparas, constituindo com seu trabalho uma espécie de controle de qualidade. De suas mãos os originais saem prontos para serem diagramados e compostos.

Na realidade, por mais bem trabalhado que o texto tenha sido pelo autor, pelo editor de texto e por algum crítico – sendo o caso –, sempre há o que ser reparado nele, está na natureza do próprio trabalho. É onde, portanto, o preparador entra, podendo melhorar a construção de uma frase, a paragrafação, observar as falhas de estilo do autor, sempre com objetividade, não permitindo em momento nenhum que interfira sua subjetividade. Não lhe cabe, portanto, reescrever o livro ou mesmo trechos inteiros.

O preparador é, dentro do quadro geral da editoração, aquele que conhece minuciosamente a obra, na medida em que sua tarefa consiste exatamente na observação e ajuste pormenorizados do texto. Desse modo, ele está apto a responder pelo texto em seus mínimos detalhes.

A normalização do texto compreende os acertos de estilo, vocabulário, paragrafação, ortografia, reduções, realce gráfico, notas e remissivas, bibliografia e indexação. Dentro dessa escala de acertos incorporam-se a pesquisa onomástica, estatística, a verificação de dados, etc.

O original e o processo de edição

Mitsue Morissawa

O original do autor representa, numa editora, a matéria-prima que ela irá transformar em produto, provavelmente um dos produtos de elaboração mais complexa de que se tem conhecimento, aspecto esse que se estende à função do editor. Afinal, é justamente esse o aspecto justificador da existência das casas editoras.

Na vida cotidiana com os mais diversos tipos de originais, um profissional de texto conhece variados graus de envolvimento na obtenção de originais preparados para a fase industrial de produção do livro.

A maioria dos autores, no entanto, desconhece os parâmetros segundo os quais seu original é julgado e editado. Um conhecimento mesmo elementar do trabalho de edição teria, antes de mais nada, o efeito de preveni-los em relação à ampla gama de aspectos a serem levados em conta para que um escrito de qualquer teor possa ganhar a condição de publicável. Além disso, assim fundamentados, teriam bases para analisar os acertos realizados e discutir sobre os que lhes pareçam – ou sejam – injustificados de seu ponto de vista de criadores.

E a verdade é que, dentro dos padrões atuais da edição de livros, a participação do editor na elaboração de originais chega a ser crucial. Não seria exagero dizer que muitos autores são “produzidos” por profissionais de texto – artistas gráficos, redatores, preparadores – colocados à sua disposição pelo editor.

Não é raro, portanto, que um editor de texto receba um original, além de tudo, sem a mínima preocupação relativamente ao que exige a edição – com entrelinhas mínimas, cheio de rabiscos ininteligíveis e, num caso extremo, aproveitando o verso de papéis usados –, depois

de cuja análise ele terá inevitavelmente de encaminhar a um digitador e pedir cotejo entre originais e texto digitado, antes de passá-lo a um redator para que este dê forma ao conteúdo.¹

Originais e originais

Um grosso volume de laudas digitadas pode conter um primor da literatura a requerer pequenos retoques de adequação a normas e padrões estilísticos próprios da editora e o aparato convencional para sua transformação em livro. Numa classificação genérica, esse original poderia ser considerado um escrito de autor “escritor”.

Numa posição intermediária, compondo a parcela maior da produção editorial, está o original bem elaborado em linhas gerais, com uma distribuição coerente de assuntos e obediente às normas técnicas, contudo carente de apreciação do detalhe, apresentando deslizos diversos no que se refere às normas da escrita. Aqui o autor consegue transmitir sua mensagem sem correr o risco de ser mal interpretado no geral, mas podendo ser criticado pelas particularidades.

No degrau seguinte, pode ser colocado o original que apresenta um emaranhado de palavras tentando transmitir ideias e informações muitas vezes importantes num discurso prolixo, claudicante, no qual o objeto essencial se obscurece. O autor, no caso, pode ser um especialista em matéria essencial desejando divulgar seus conhecimentos, mas reconhecidamente não domina a escrita.

No extremo desse leque, sustentando-se apenas por oferecer um conteúdo de interesse público significativo, perene ou passageiro, está a matéria bruta totalmente destinada a ganhar forma no interior da editora, como, por exemplo, a autobiografia de um semianalfabeto que ganhou notoriedade em sua arte, o testemunho de um operário sobre a experiência de fatos importantes do ponto de vista político-social, o manual do criador de búfalos, etc.

Em meio a esse espectro, ocupando amplo espaço na produção editorial brasileira, estão as traduções. Sem entrar na discussão sempre suscitada quando se toca no assunto, já que o objeto deste capítulo é o original, vale lembrar que, embora se possa questionar a fidelidade da tradução, mesmo que somente com base em seus obs-

táculos naturais, muitas vezes o mau resultado nessa arte está ligado à qualidade do texto original. Nesse sentido, também o original em língua estrangeira deve ser considerado nessa classificação, uma vez que o editor de texto tem de tomar uma posição diante dos problemas apresentados nele.

Um aspecto comum à maioria dos originais é a despreocupação com as normas técnicas. Embora se tenha por assente que a normalização é função do preparador, os elementos têm de ser necessariamente fornecidos pelo autor. Créditos e referências bibliográficas incompletas, citações mal colocadas, bibliografias carentes de dados elementares chegam às mãos do preparador, exigindo-lhe um trabalho exaustivo de levantamento de falhas para compor uma lista a ser entregue ao autor para solução. Muitas vezes é inevitável que o livro seja publicado com grande número de omissões nesse aspecto, seja porque a editora não assume essa parte do tratamento da obra ou porque o autor não pôde, por este ou aquele motivo, resolver a questão.

Do ponto de vista do texto propriamente dito, nenhum autor pode assumir que seu original esteja livre de reparos, mesmo que o tenha entregado a um leitor crítico e a um bibliotecônomo, ou até no caso em que a leitura crítica venha assinada por indivíduo de renome.

Na verdade, todo texto terá de sofrer adequações segundo o ideário, a norma ou o estilo da casa editora. Uma posição de intransigência do autor diante do trabalho do editor de texto ou do preparador pode significar, por um lado, negligência em relação ao público, na medida em que o trabalho de edição tenta suprir fundamentalmente as carências do livro enquanto veículo de comunicação. O profissional que analisa e arremata o original, transformando-o num original definitivo, está, na verdade, sendo a ponte entre o autor e seu público.

É preciso lembrar e frisar que, por outro lado, independentemente da posição assumida pelo editor, deve haver uma relação estreita entre os profissionais de texto envolvidos com o original e o autor, para que as interferências dos primeiros sejam aprovadas pelo segundo, de acordo com o melhor dos critérios.

¹ Tal situação é rara atualmente, em decorrência da disseminação dos meios digitais. (N.E.)

A forma e o aparato do original

Das mãos do autor para o editor, daí seguindo para o editor de texto, o preparador, o diagramador, etc., o original e seu aparato vão sofrendo diversos acertos e definições. A forma de apresentação desse material pode facilitar ou dificultar os procedimentos da editoração.

Essa questão parece ter tal importância que, no manual de estilo da Chicago University Press, cuja primeira edição é de 1906, declara-se que “mesmo uma brilhante peça de escrita terá dificuldade de encontrar um editor se o autor negligenciou a apresentação decente de seu original”. Bem sabe o editor de texto brasileiro que tal assertiva está longe de compor nossa realidade. Ao contrário, entre nós, algumas vezes, até mesmo a digitação inicial do original é assumida pelo editor, e, quando este já vem digitado, raramente se apresenta do modo como seria desejável.

De preferência, já o autor deve ter a preocupação de enviar seu original digitado dentro de padrões previamente estabelecidos em que constem, no mínimo, as seguintes instruções:

Numeração. Todas as laudas devem ser numeradas consecutivamente.

Distribuição do texto na lauda. O texto deve ser digitado com um número uniforme de linhas em cada lauda e com um número uniforme de toques em cada linha. O espaço entre as linhas deve ser de 1,5 pt., pulando-se sempre uma linha para a inserção de títulos.

Correções de texto ou de digitação. As correções devem ser digitadas ou escritas a mão com letra legível na entrelinha superior (nunca na inferior, nas margens ou no verso da lauda), obedecendo ao padrão ortográfico de maiúsculas e minúsculas.

Acréscimos longos. Quando o autor necessitar fazer um acréscimo após a digitação e este ultrapassar a extensão de uma linha, ele deve ser feito numa lauda separada e inteira inserida depois da página a que se refere. Se, por exemplo, tratar-se de inserção à lauda 40, seu número será 40A e deverá haver a indicação: “inserir na lauda 40 no local assinalado”. Se uma lauda sofrer correção extensiva, o adequado é digitá-la novamente por inteiro e conferi-la.

Notas de rodapé. Também as notas de rodapé devem vir digitadas no mesmo padrão do texto, em laudas separadas, com a indicação inicial do capítulo a que se referem.² Uma observação importante para o autor é que o número e a extensão dessas notas vai determinar sua colocação no rodapé ou no final do livro, de modo que, se ele fizer questão da primeira forma, terá de cuidar para que elas não sejam excessivamente extensas ou numerosas.

O sistema mais adequado de enumeração das notas é em algarismos arábicos sequentes do início ao fim de cada capítulo. Há variações de formas de organização de notas de rodapé.

Referências bibliográficas. Muitas vezes as referências bibliográficas aparecem no texto misturadas às notas explicativas ou contendo informações suplementares, na sequência numérica das remissivas. É sempre preferível que, quando essas referências forem muitas, em vez de colocá-las em notas, apenas se anote no texto, entre parênteses, o sobrenome do autor citado e a data da publicação. Por exemplo:

ARAÚJO, 1986, p. 50.

Os dados completos devem vir, então, numa listagem no final da obra, na ordem alfabética de sobrenomes de autores. Por exemplo:

ARAÚJO, Emanuel. Editoração, um conceito na história. In: _____. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986. Cap. 1, p. 35-36, 48-54.

Ilustrações e legendas. A inserção de ilustrações, gráficos e tabelas evidentemente deve estar marcada no texto no ponto adequado. Todavia, convém apresentá-las em blocos de laudas separados, com indicações precisas: “Figuras do texto”, “Figura 1 – lauda 5”; “Tabelas do texto”, “Tabela 1 – lauda 15”; “Legendas das figuras”, “Figura 1 – lauda 5”; “Nomenclatura das figuras”, “Figura 1 – lauda 5”, e assim por diante. As tabelas devem apresentar as gravatas e os fios de colunas de modo adequado, a fim de se evitarem dúvidas.

² Apesar de ser uma prática não muito utilizada hoje, é um procedimento recomendado, pois facilita a inclusão das notas de acordo com o estilo da casa editora. (N.E.)

A observação dessas normas mínimas na apresentação final do original será importante em qualquer das fases da editoração: para o preparador, a disponibilidade de espaço para a colocação das emendas; para o diagramador, a facilidade de confeccionar o *layout* e definir o número de páginas; para o compositor ou digitador, a possibilidade de leitura e digitação fluentes, etc.

Mas mesmo que o original venha adequadamente apresentado pelo autor, ele poderá sofrer um tal número de acertos que será necessário fazer uma nova digitação, o que por sua vez implica a realização de um cotejo entre o novo original e o anterior, antes de se passar à fase industrial.

O original em arquivo digital

Já se tornou comum a prática de elaboração de textos no computador, o que é de todo conveniente para todos os envolvidos.

Convém lembrar, no entanto, que embora essa maravilha da tecnologia facilite em muito a vida do autor e dos profissionais envolvidos na edição de livros, ela criou a falácia de que “o computador resolve”. Embora permita essencialmente ganho de tempo, o uso da informática na redação, editoração e diagramação de livros requer cuidado redobrado. De acordo com Leonard Shatskin,¹ a informática levou vinte anos para ser adequadamente utilizada na área nos Estados Unidos. Como usuários dessa tecnologia quase perfeita, devemos um tributo a seus criadores.

No caso da elaboração de originais, ao contrário do que fazia antes, o autor não deve mais justificar as linhas de texto, ou seja, utilizá-las até o fim, hifenizando quando for o caso. Isso era importante para o diagramador fazer seus cálculos de volume. Hoje os programas fornecem a ele o número de caracteres digitados.

É importante, contudo, continuar observando a entrelinha de 1,5 e a apresentação, junto com o arquivo digital, do original impresso.

¹ SHATSKIN. *In cold type: overcoming the book crisis*. Boston: Houghton Mifflin, 1982.

O preparador de originais

Mitsue Morissawa

Características e funções

O desenvolvimento dos recursos gráficos e o aumento do mercado de consumidores de livros, com a conseqüente aceleração do ritmo da produção editorial, vão determinando aos poucos um número cada vez maior de especializações na área. O que antes era tarefa do copista da Antiguidade e do tipógrafo-impressor da Idade Média, foi dividido com o filólogo até o meado do século XIX e, posteriormente, as tarefas deste passaram a constituir parte daquelas incumbidas ao editor de texto.

O editor de texto como preparador de originais não é ainda hoje algo definido no confuso organograma da maioria das editoras. A tendência, no entanto, como já foi dito, é a separação das incumbências desse elemento fundamental na editoração, com a criação cada vez mais aceita de um corpo de preparadores de originais, para o qual fica destinada a realização da atividade específica de normalização. Isto sem contar que há sempre a possibilidade de ainda existir a necessidade de um corpo de redatores ou de a função de redigir ser entregue ao preparador.

Todavia, se está claro que, pelo menos até o presente momento, não existem escolas para formar preparadores, de onde se extrai esse elemento de funções tão específicas e complexas?

Na maioria das editoras ele é pinçado entre seus revisores de provas – embora convenha esclarecer que nem todo revisor seja potencialmente um bom preparador –, ou encontrado ao acaso entre

diversos indivíduos cujos currículos e, principalmente, dons os aproximam das exigências do trabalho. De todo modo, é no interior das editoras, em contato constante com as múltiplas tarefas e dificuldades da editoração e especificamente da preparação do texto, que este profissional se desenvolve.

Mas muito mais do que deter o domínio de normas e de sua aplicação correta no texto, o preparador de originais precisa ser um indivíduo de boa formação cultural, perspicaz, paciente e de bom senso. Não necessariamente um filólogo, um gramático ou um bibliólogo, ele deve no entanto conhecer os princípios gerais das áreas de domínio destes três especialistas, de modo a reconhecer num texto o que merece ser crivado, como e com base em que fontes.

A boa memória gráfica lhe facilita o controle das discrepâncias ortográficas, mesmo no trato com palavras estrangeiras. Realmente o ideal seria que ele tivesse conhecimento suficiente de outras línguas, particularmente tendo em conta seu contato com as traduções. Estar informado das novas terminologias – impostas pelo constante desenvolvimento das ciências e das artes – e dos acontecimentos do mundo é outra prerrogativa importante.

A função necessariamente crítica lhe exige perspicácia. Deprender as armadilhas da linguagem, reconhecer ambiguidades e impropriedades vocabulares em meio à construção de frases e períodos gramaticais dependem em boa parte do discernimento pessoal do preparador. Como bom investigador da minúcia, ele deve ser capaz de captar o tautológico, o falacioso, o contraditório, o indevido, sempre presentes nos escritos. Trata-se, ademais, de um trabalho em que o aprendizado e o aperfeiçoamento contínuos estão implícitos, de modo que o que não se sabe obrigatoriamente tem de ser aprendido como exigência da própria tarefa.

A paciência é efetivamente um pressuposto na preparação de originais, já que a leitura jamais pode ser “corrida”, mas parcelada, detida, atenta, investigativa, requerendo muitas vezes releitura à cata de confirmações de detalhes e pesquisa sistemática de pontos duvidosos. O surgimento de dúvidas quanto à exatidão de uma informação ou termo é uma constante a exigir consultas e pondera-

ções, ou mesmo a anotação explicitada das questões para discussão e acerto com o autor ou editor de texto. Num original de dicionário, enciclopédia ou manual, o preparador pode ser obrigado a observar um padrão em que inúmeras regras devem ser seguidas, com convenções gráficas, sinalizações e distribuição, fundamentais para a inteligência da matéria, sendo que uma quebra pode ser comprometedora em termos dos objetivos da obra.

O bom senso constitui imperativo da condição de preparador, mantendo-o preso à objetividade com que deve conduzir seu trabalho. O fato de achar “feia” ou “esquisita” tal construção, colocação ou escolha vocabular do autor não lhe confere, apenas por isso, o direito de alterar o texto. Suas preferências pessoais jamais podem intervir em seu trabalho, configurando o que se pode chamar de “apropriação de autoria”. É preciso que ele esteja sempre ciente de que suas emendas são lógicas, adequadoras e normativas, depuradas de qualquer subjetivismo.

Se, todavia, percebe que certos usos do autor depõem contra a obra em qualquer sentido, sem dúvida poderá “levantar a questão”. O bom senso também está ligado a uma prática profissional liberada do ônus da responsabilidade pela perfeição. Nesse sentido, é tácito que o lugar do preparador na editoração está no aperfeiçoamento da obra, mas jamais na sua perfeição, sendo esta impensável por si mesma, já que o grau de qualidade do trabalho depende muito das circunstâncias, da boa vontade do empresário que lhe paga e dos prazos em que se efetua a tarefa. Não se pode esquecer – e para tanto é preciso estar bem ciente da distância entre o ideal e o real na atividade de edição – que, por todos os limites da empresa moderna, o trabalho do editor em suas diversas facetas em muitos casos só atinge o aceitável – podendo constituir uma arte em alguns – e é guiado em boa parte por padrões estereotípicos.

Por outro lado, apenas supostamente o texto do autor está correto e depende apenas de normalização última, ou seja, de unidade do uso sistemático da pontuação, sinais diacríticos, maiúsculas, reduções, etc. Somente entrando nele com olhar crítico é que se vai descobrindo o que mais há para ser reparado.

Nesse ponto, cabe examinar a expressão usual entre os profissionais de texto de que “é preciso ter jogo de cintura para realizar a tarefa”. Isso se refere exatamente à ponderação constante entre o ideal e o real exigida pela relação entre as condições espaço-temporais de trabalho e as necessidades específicas de cada original que um preparador tem em mãos. O estabelecimento de uma determinada conduta diante de um texto vai sempre depender dessa ponderação, no sentido de se conseguir o melhor resultado possível diante das condições dadas. Vivendo entre o autor, o editor e o texto, o preparador aprende a reconhecer os limites de seu trabalho e a condicionar-se no interior deles. O que ele nunca deve esquecer, nesse compromisso com o aperfeiçoamento geral da obra, é sua função essencial de normalização, cuja omissão o descaracteriza profissionalmente, tornando-o antes um crítico casual.

O jogo de cintura refere-se ainda ao fato de que não existe padrão normativo absoluto. O que vale num caso pode permanecer em aberto ou mesmo não ser aplicável em outro. Nesse jogo de possibilidades, o importante é conseguir a melhor solução para cada caso. Muitas vezes a melhor solução dissolve a regra e faz a sensibilidade prevalecer sobre o rigor da norma.

As ferramentas do preparador

Mitsue Morissawa

O preparador de originais, como tal mergulhado na minúcia, a todo momento tropeça com a estranheza diante de uma ou outra informação, flexão, regência verbal, grafia de palavra estrangeira, de nomes próprios, etc. Num certo momento do texto, por exemplo, o autor grafa Huizinga, em outro, Huzinga. Mais adiante ele se refere a um fato ocorrido em 1947, mas contradiz-se, em seguida, dizendo que “em 1955, onze anos mais tarde,” tal fato teria repercussão sobre a comunidade. Em qual das datas está o erro? De repente, depara a grafia Zimbabwe, mas a norma da casa obriga a aporuguesar os nomes dos países sob a forma consagrada na literatura corrente. Não será então o caso de verificar e constatar a forma Zimbábue recentemente introduzida?

Considerando uma situação muito comum em que o autor não sabe responder a muitas dúvidas suscitadas por seu próprio texto, ou outra, em que ele está viajando e não há tempo a perder em vista do prazo de publicação, como resolver?

Não à toa, as grandes editoras contam com um departamento de pesquisa e documentação que lhes permite agilizar o processo de preparação do texto, evitando o trânsito da matéria entre autor e preparador ou a veiculação de informações dúbias ou equivocadas.

Para as pequenas e médias, que constituem a maioria do quadro editorial brasileiro, é recomendável a posse de um equipamento bibliográfico básico, que vá sendo enriquecido de acordo com a necessidade, e de um manual de estilo.

A bibliografia básica

Para o bom encaminhamento do trabalho de texto, todo editor deve contar com bons dicionários, gramáticas, atlas, almanaques de atualização, estatísticas oficiais, etc.

A título de sugestão segue uma bibliografia básica comum nas estantes de um bom preparador de originais:

- *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba, Positivo (a edição mais recente). Para pesquisa ortográfica e definição de propriedade dos termos utilizados.
- *Dicionário de verbos e regimes*. FERNANDES, Francisco. São Paulo, Globo, ou *Dicionário prático de regência verbal*. LUFT, Celso Pedro. São Paulo, Ática.
- Um bom dicionário de inglês.
- Um bom dicionário de francês.
- Um bom dicionário de espanhol.
- Um bom dicionário de alemão.
- Um bom dicionário de italiano.
- Uma gramática latina.
- Uma enciclopédia (Larousse, Mirador ou Britânica).
- *Almanaque Abril* do ano, para atualização onomástica, estatística e outras informações mais recentes.
- *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP)*, da Academia Brasileira de Letras, para pesquisas ortográficas rápidas.¹
- *Elementos de bibliologia*, de Antônio Houaiss. São Paulo, Hucitec, ou *A construção do livro*, de Emanuel Araújo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, para definições de onomástica, maiúsculas, reduções, abreviaturas, etc.

Não raro o preparador necessita de dicionários especializados nas diversas áreas da ciência, manuais de normas técnicas e índices sistemáticos de topônimos, etnônimos e assim por diante.

¹ Pode ser acessado no site da Academia Brasileira de Letras, através do endereço: www.academia.org.br (N.E.)

O manual de estilo

Estranhamente, boa parte das editoras brasileiras não possui um manual de estilo e aparentemente não se preocupa em manter um padrão estilístico, levando-se em conta que, por exemplo, as editoras americanas se aferram com unhas e dentes à manutenção de critérios organizativos e normalizadores da obra, sem os quais um original é considerado inaceitável para publicação.

Para as editoras de porte médio, o estabelecimento de um estilo próprio e único seria fundamental no sentido não somente de dar uniformidade às suas edições como também de agilizar seus procedimentos com o texto. Nos casos em que elas possuem mais de uma editoria, existe sempre a possibilidade de variação estilística, o que, particularmente para os preparadores e revisores, representa um verdadeiro dilema, na medida em que têm de se adequar às preferências de cada editor de texto.

Para as pequenas, que no caso brasileiro dependem geralmente da prestação de serviços de terceiros, a formulação de normas mínimas seria útil de todo modo, já que cada profissional independente tem seu estilo próprio, e os livros da editora que trabalha com diversos profissionais de texto podem carecer inteiramente de coerência estilística.

Uma das variações de estilo que mais confundem o leitor moderno está no realce gráfico. Por exemplo, ao abrir um jornal brasileiro de grande circulação, veremos o uso exclusivo das aspas para declarações textuais, palavras estrangeiras sem aportuguesamento, títulos de livros, jornais, revistas, peças de teatro, músicas e expressões irônicas e pejorativas. Lendo um livro qualquer de determinada editora, poderemos encontrar outras formas de realce gráfico, como, por exemplo, palavras estrangeiras sempre no gênero itálico, declarações textuais e expressões irônicas entre aspas, títulos de livros, peças, etc. também em gênero itálico e com as iniciais maiúsculas. Num outro livro dessa mesma editora ou de outra, encontraremos palavras estrangeiras no gênero redondo e sem aspas e títulos no gênero itálico, mas com iniciais maiúsculas apenas para a primeira palavra.

Sem contar a desobediência às normas oficiais, como fica o leitor em meio a tal confusão de critérios? É ele agora quem tem de se adequar

aos vários “estilos” editoriais? No mínimo, há que se considerar que sua leitura fica prejudicada, na medida em que o uso de certos recursos representa distinções bastante sutis, podendo, entre outras coisas, fazê-lo tomar por ironia algo que está sendo ressaltado por sua importância, ou vice-versa.

Ao estabelecer seu estilo, uma editora precisa estar atenta à sua função normalizadora e, obviamente, às regras da escrita, caso contrário, em vez de dar fluência ao texto e facilitar a leitura, estará contribuindo para obscurecê-lo.

Sem dúvida, um maior cuidado na escolha de critérios para a edição de livros, em termos tanto do que acabamos de expor quanto dos ligados à legibilidade, poderia ser fundamental para melhorar o mercado no sentido do aumento do número de leitores, isso implicando um desenvolvimento geral da atividade editorial.

Os aspectos formais do livro

Mitsue Morissawa

Dada a diversidade de tipos de conteúdo, cada um regendo a quantidade e a forma de organização dos componentes, o modelo que uso para detalhamento aqui é o mais abrangente, lembrando em sua totalidade a obra acadêmica.

Alguns ou muitos dos itens que considero encontram-se em grande parcela de títulos conhecidos. A presença ou ausência de um ou outro depende da especificidade da obra, das opções do autor, do estilo editorial e de fatores circunstanciais diversos. Também a ordenação dos elementos constitutivos de partes ou de páginas pode ser diferente, pelas mesmas razões ou por um sentido de inovação. A exclusão de certos itens tradicionais da prática editorial, como os cabeços, as guardas, as orelhas, e a aglutinação de elementos do pré-textual, muitas vezes são reveladores de medidas de economia.

Diversos outros fatores podem influir ainda nessa organização de elementos de conteúdo e forma do livro. Todavia, a falta de espaço aqui me permite, quando muito, citar um ou outro e apenas de passagem.

Tomando a organização do texto como um todo, a primeira grande divisão que se apresenta é a das partes constitutivas do livro, cujos elementos são: o revestimento e o miolo ou corpo.

O revestimento

Elemento que protege e distingue o conteúdo de uma obra literária, o revestimento tem por especificação inicial o tipo de material empregado em sua confecção, donde vêm as definições “capa dura”

e “capa mole” (encadernado e brochura, respectivamente). Para o detalhamento das partes do revestimento convencional, é prático tomar-se por modelo o da brochura, por ser ele mais comum e mais detalhado do que o do encadernado.

Capa

A capa do livro é, na verdade, tão somente a parte do revestimento que identifica o livro, apresentando os caracteres impressos das informações distintivas essenciais (no mínimo, o nome do autor e da obra). A forma mais habitual de identificação traz, além dos elementos mencionados, o logotipo e a denominação da casa editora, acompanhados, quando for o caso, de nomes de entidades ou instituições que participaram na publicação. Outro dado que pode ter função distintiva na capa do livro é o nome e/ou logotipo da coleção ou série de que o livro, eventualmente, faça parte.

Uma pesquisa rápida em *displays* e estantes de livrarias revela que, na maioria dos casos, o destaque gráfico cabe ao título do livro, vindo em seguida o nome do autor. As ilustrações, quando presentes, independentemente de sua qualidade ou funcionalidade, raramente obstruem essas informações essenciais.

Embora seja comum o uso de subtítulos pelos autores, a presença ou não desse dado na capa depende de fatores tais como a relação entre sua dimensão e o espaço disponível, sua importância como elemento identificador e mercadológico, o estilo editorial, entre outros.

Quanto à posição dos elementos da capa, esta varia de editora a editora, sendo mais comum a colocação do nome do autor acima do título, embora com caracteres mais discretos.

A face interna da capa, que se convencionou chamar de “segunda capa”, é um espaço tradicionalmente mantido em branco, mas não é raro encontrar nela textos típicos de orelhas, quando estas faltam materialmente.

Lombada ou dorso

Espaço constituído pela espessura do livro, limitado entre as duas dobras por ela definidas, a lombada ou o dorso serve também para

imprimir os caracteres impressos de identificação da obra posicionada numa estante de prateleira. Além do título da obra e do nome do autor, é comum encontrar numa das extremidades o logotipo da casa editora.

Contracapa

No prolongamento da capa e do dorso, compreendendo a parte que reveste o verso do livro, a contracapa, também chamada de “quarta capa”, pode apresentar em sua face externa comentários ou resumos da obra, artigos de propaganda ou outros. Sua face interna, ou “terceira capa”, tem a mesma descrição dada à “segunda”.

Orelhas

Extensões de largura variada da capa e da contracapa, dobradas para suas faces internas, as orelhas ou ourelas são componentes típicos das brochuras, cuja função teria sido no início a de proteger o revestimento contra deformidades provocadas pelo manuseio do livro, bem como de dar firmeza ao exemplar, quando colocado “de pé” numa prateleira, acabando por constituir espaço importante de publicidade para a obra, podendo conter comentários ou resumos do conteúdo, notas biográficas do autor ou outras informações de interesse do editor.

O revestimento do encadernado

Pelo que interessa à feição do livro, o revestimento do encadernado tem, na maioria dos casos, uma aparência sóbria, com os caracteres impressos dos dados essenciais apenas na lombada e algumas vezes também na face externa da capa.

Por suas características de durabilidade e funcionalidade, às quais se agrega o fator custo, esse tipo de revestimento, pelo menos no Brasil, acompanha apenas as edições especiais, como os livros de referência, os dicionários, as enciclopédias – obras geralmente de grande espessura e manuseio constante – e os álbuns de arte, destinados a uma clientela particular.

Sobre capa

Para efeito de proteger materialmente e nivelar o encadernado à brochura, em termos de impacto visual do produto ou mesmo de sua identificação, costuma-se “embalá-lo” com uma sobre capa (*jacket*) contendo os mesmos elementos gráficos e artísticos de um revestimento de brochura com orelhas.

O miolo ou o corpo

O miolo ou corpo constitui-se genericamente das páginas sequenciadas e colecionadas de que se compõe o livro, guarnecidas pelo revestimento.

Com base no modelo aqui proposto (a obra acadêmica), é possível fazer-se uma primeira classificação de seu conteúdo, dividindo-o em: pré-textual, texto e pós-textual.

Antes de entrar no detalhamento das partes do miolo, convém lembrar que a presença ou ausência de certos componentes de conteúdo e elementos formais de sua organização está vinculada ao caráter e às exigências da obra específica, às intenções do autor, ao estilo editorial, ao projeto da coleção, quando for o caso, e a diversos outros fatores. Um romance, por exemplo, nem sempre se acompanha de elementos justificadores da presença de um sumário. Uma obra acadêmica pode ou não ter um prefácio, índices analíticos ou onomásticos, posfácio, glossário, etc. Recursos de organização do miolo, como cabeços, olhos, capitulares, etc., dependem do estilo (ou da boa vontade) do editor ou das características do conteúdo.

O pré-textual

Os componentes que antecedem o conteúdo essencial da obra, aqui enfeixados sob a designação de “pré-textual”, constituem o aparato de apresentação formal em que se incluem: a guarda, o falso rosto, o rosto ou frontispício, o verso do frontispício, a dedicatória, a epígrafe, agradecimentos ou nota prévia, o prefácio, a lista de abreviaturas e siglas, a lista de figuras ou ilustrações e a tábua da matéria (sumário ou “índice”).

O ordenamento desses componentes no corpo do pré-textual segue, em linhas gerais, um padrão tradicional, modificado apenas por

elementos novos da prática editorial ou por exigências de última hora. Observa-se, com frequência, a aglutinação de componentes numa única página, geralmente determinada pela falta de espaço, mas algumas vezes também por falhas de planejamento. Mesmo o ordenamento dos elementos de cada um desses componentes varia de acordo com a prática individual de cada editor, mas a tradição persiste em linhas gerais.

Guarda

Trata-se de uma ou duas folhas brancas encontradas na abertura do miolo.

Se, por um lado, a presença da guarda representa um cuidado do editor no sentido de dispor um espaço para anotações, autógrafos, dedicatórias, ou mesmo de guarnecer o pré-textual, por outro, há circunstâncias em que ela tem a função específica de dar volume ao livro para que possa ser mantido “em pé” numa prateleira sem sofrer deformidades. A prática atual é dispensar esse elemento, na medida em que ele implique, no projeto de páginas, a inserção de um caderno adicional ao miolo e, conseqüentemente, o encarecimento do custo industrial do livro.

Falso rosto

Em seguida à folha de guarda, muitas vezes aparece uma outra, em cuja face ímpar (frente) está impresso apenas o título da obra, composto em caracteres mais discretos do que na capa ou no frontispício. A face par (verso) do falso rosto é, por tradição, mantida absolutamente livre de impresso. A presença desse elemento, como a da guarda, pode dizer respeito ao estilo da edição ou da casa editora, mas também derivar da ocorrência de sobras de caderno no projeto de páginas do livro.

Rosto ou frontispício

Componente de apresentação formal mais importante, constando na maioria dos livros publicados, o frontispício é a página de registros essenciais da obra. Entre esses registros podem ser citados, além do nome do autor e do título da obra, o subtítulo (muitas vezes pela

primeira e única vez), o nome do tradutor, quando se trate do caso, e a imprensa (logotipo e nome da casa editora, e a data – ano – da publicação).

A distribuição dos registros pode sofrer variações, mas, como na capa, o destaque principal é sempre dado ao título.

Verso do frontispício

Entre as páginas de apresentação formal da obra é esta a que sofre maior número de variações, particularmente derivadas dos acréscimos de registros dados pela prática moderna.

Originalmente, o verso do frontispício constituiu espaço para menção de direitos editoriais, impressa de forma bastante discreta nos limites das margens superiores e inferiores, acompanhada, no máximo, pela informação do título da obra na língua de origem e do *copyright* em casos de traduções ou reserva de direitos pelo autor ou outro.

Introduções mais recentes são a ficha catalográfica, (elaborada por um profissional de Biblioteconomia), e os créditos de participação profissional na elaboração do texto e do projeto gráfico da obra. Em alguns casos, observam-se dados de sistematização da própria editora (códigos de identificação ou contabilização) e, em outros, o ISBN (número internacional normalizado de sistematização do livro) ou o ISSN (número internacional normalizado de publicação seriada).

Dedicatória

A prática revela que, quando o livro é dedicado pelo autor a alguém ou à memória de alguém, isso se faz, na maioria das vezes, na folha seguinte à do frontispício, em página ímpar, discretamente num de seus cantos, sendo que o verso dessa página não apresenta impressos.

Epígrafe

Por escolha e desejo de seu autor, um livro pode ser aberto com uma epígrafe – sentença, estrofe ou pensamento diretamente relacionados com o tema da obra.

É de uso colocá-la numa página específica ímpar, impressa em caracteres distintos em tipo e corpo, também de maneira sóbria,

acompanhada apenas pelo nome do autor. O verso dessa página é igualmente mantido em branco.

Agradecimentos e nota prévia

Não raro o autor destina uma página ou mais de seu livro à expressão de reconhecimento público aos indivíduos, instituições e profissionais que colaboraram na elaboração da obra. Essa página vem devidamente discriminada por seu título, geralmente composto em caracteres distintos dos utilizados nas intitulações do texto, sem enumeração.

O autor pode também incluir uma nota prévia ou advertência, na qual explicita a origem da obra, a história de sua elaboração, aspectos peculiares e técnicas utilizadas, podendo optar pela inserção, nessa parte, dos agradecimentos que deseja expressar.

Prefácio

Componente de inclusão facultativa ao autor ou editor, o prefácio consiste numa apreciação objetiva da obra e de seu autor, podendo incluir dados biográficos deste que interessem como registro de oportunidade, comentários de aspectos afins ao conteúdo, elementos de documentação e orientação ao leitor, escritos por um especialista no assunto.

O prefácio, como os outros componentes de intitulação independente no pré-textual, abre-se em página ímpar, sem enumeração do título, e traz o nome de seu autor após o encerramento do texto. Em muitos casos, verifica-se a composição do prefácio em gênero gráfico diferenciado (itálico) em relação ao utilizado no texto, o que é discutível do ponto de vista da legibilidade.

Por ter caráter universal, didático, perene ou mesmo por constituir matéria de referência e peculiaridade no gênero de conteúdo, um livro pode merecer reedições e, nestas, atualizações, crítica textual e outros rearranjos que justifiquem a inclusão de novos prefácios. Desse modo, há uma seriação desse tipo de componente no pré-textual, recebendo um ordenamento especial, com a indicação do número da edição a que se referem.

Lista de abreviaturas e siglas

Se o autor optou pelo uso sistemático de abreviaturas e siglas no corpo do texto, a norma leva à elaboração de uma lista de explicitação, que ocupa no livro a página imediatamente anterior à do sumário.

Outras listas podem ser exigidas pela sistemática de organização do livro, tais como as de figuras e tabelas, mapas e gráficos, etc., e obedecem à mesma ordenação dada à de abreviaturas e siglas.

Tábua da matéria, sumário ou índice

De acordo com a NBR-6027 (maio/2003) da Associação Brasileira de Normas Técnicas, o sumário ou tábua da matéria deve ser incluído depois do prefácio e das listas de figuras e abreviaturas, antecedendo apenas e tão somente o texto do livro. Isso, no entanto, varia de acordo com a conveniência, o estilo e até mesmo a prática tradicional. Boa parte dos editores franceses usam ainda colocá-lo no final da obra; Antônio Houaiss, em *Elementos de bibliologia*, defende sua posição antecedendo o prefácio; mas em inúmeros casos podemos verificar que ele aparece até mesmo antes dos agradecimentos. De todo modo, não há regra rígida também aqui.

As denominações “tábua da matéria”, “sumário” ou “índice” são optativas, embora se possa discutir a justeza em cada caso. A forma que vem se consagrando pelo uso é a de sumário, mesmo implicando certa impropriedade.

Genericamente, o sumário dá conta das partes em que se divide o livro – seções, capítulos, itens, tópicos – e das páginas em que elas se iniciam. Num livro que apresente um seccionamento complexo, nem sempre são citados no sumário todos os componentes, dependendo da importância ou não de que isso seja feito. Muitas vezes, em função da quantidade de páginas que o sumário ocuparia, dada a diversidade e a extensão de itens, opta-se pela aglutinação destes, colocando-os na sequência, como no exemplo abaixo:

PRIMEIRA PARTE A LENDA E A HISTÓRIA

1. *O grande terror da Idade Média* 65
Cristianismo e ciência tradicional, 69; *O santo diabólico*, 72; *O papa mendicante*,
75; *Os templários*, 78; *O fim do reinado de Deus*, 83; *Nostradamus*, 85

É evidente que nesse exemplo temos o caso de um livro de inúmeras partes, inúmeros capítulos com inúmeros intertítulos, e que a citação de todos eles no sumário é de interesse do leitor, mas há casos em que esse detalhamento não é importante do ponto de vista de informação do conteúdo, podendo ser dispensável. Cabe ao autor e, na falha deste, ao editor de texto determinar como organizar o sumário.

A tradição diz também que o único elemento do pré-textual a constar do sumário deve ser o prefácio, mas há casos em que até mesmo as dedicatórias e os agradecimentos são incluídos, por gosto, ingenuidade ou falta de bom senso.

O texto

A forma de organização e distribuição do texto está vinculada, em princípio, à tradição, sendo que suas variações podem ser definidas, entre outras coisas, pelo gosto do autor, pelo caráter da obra, por sua importância, pelo tipo de edição e, ainda, pelo estilo editorial. Mas, essencialmente, a utilização de recursos como olhos, capitulares, brancos limítrofes, tamanho de mancha, famílias de tipos diferenciados na intitulação e outros deve ser pensada em função da especificidade e das necessidades da obra, em benefício principalmente do leitor.

Como nosso modelo aqui é a obra acadêmica, mais vinculada ao estilo tradicional, sua concepção pode ser considerada mais despojada, embora tecnicamente mais elaborada.

Na sequência, listaremos os recursos mais comuns e a importância de sua utilização.

Olho

O que aqui chamamos de “olho” deve ser distinguido do olho gráfico, pois que se trata de uma folha usada como divisor entre as partes ou capítulos (raras vezes) de um livro.

Uma obra que esteja organizada em seções ou partes, compostas de um ou mais capítulos, traz, ou deve trazer, essa folha, em cuja face ímpar aparecem o número de ordem (Parte I ou Primeira Parte, Parte II ou Segunda Parte, etc.) e o título (se houver). Em alguns casos,

pode haver um texto introdutório, sempre curto, como se verifica por exemplo no livro citado de Emanuel Araújo. Os caracteres gráficos podem ou não ser distintos dos usados na intitulação dos capítulos, o que depende do estilo do diagramador ou editor de arte. A face par ou verso do olho é tradicionalmente branca.

Não é difícil encontrar livros com essa organização de conteúdo para os quais o editor não dedicou olhos, vindo a intitulação das partes ou seções logo acima da do capítulo que segue, o que de muitas formas prejudica a concepção visual da página, particularmente quando nela há outros títulos.

Página capitular

Tradicionalmente, todos os capítulos iniciam numa página ímpar. Esse uso, contudo, pertence ao tempo em que fazer um livro era antes um prazer, caracterizado em muitos aspectos pelo artesanato. Isso implica um estudo de paginação que delimite o final de todo capítulo numa página par, ocupando, por regra, pelo menos um terço desta. Muitas vezes, conseguir isso exige mágica, para não dizer paciência e tempo.

A dificuldade evidente em manter a tradição nesses moldes leva a maioria dos editores a omitir a regra e iniciar o capítulo na página imediatamente seguinte à do término do anterior, quando muito preocupando-se com preencher pelo menos o terço exigido.

A colocação do título, acompanhado ou não de um número e da palavra “capítulo”, é feita a partir de um padrão a ser seguido em todo o livro. A definição básica está em sua localização espacial entre os limites da mancha no topo da página. Pode-se optar por colocá-lo na orla superior da mancha, a duas, três, quatro ou mais linhas distante da orla superior, alinhado à margem esquerda ou direita, ou, ainda, centralizado em relação às margens.

Se o autor utiliza epígrafes em todos ou em alguns capítulos, estas aparecem em seguida ao título, com largura máxima de dois terços da mancha do texto, em tipo gráfico mais reduzido, alinhadas à margem direita, acompanhadas de preferência apenas pelo nome do autor da sentença.

Sendo o capítulo dividido em itens e tópicos, as intitulações destes vão recebendo caracteres diferenciados de acordo com seu grau hierárquico no texto. Isso pode ser feito por “itenizações” ou “subitenizações” numéricas, mas geralmente a distinção é dada pelos tipos gráficos utilizados e suas dimensões. Se o autor ou o editor do livro ou da coleção decidiram que as notas devem ser apresentadas no pé das páginas em que foram chamadas, elas geralmente vêm separadas do texto por um fio ou bigode discreto, ou, ainda, por um espaço maior que o do entrelinhamento normal do texto, compostas em caracteres menores, ocupando os limites inferiores da mancha.

Naturalmente, a maioria dos elementos abordados nesse item vão aparecer nas páginas seguintes à capitular, devendo obedecer aos mesmos critérios.

Página

Esse item vem, na verdade, abrir caminho para a introdução de outras noções importantes ao conhecimento dos aspectos formais do livro, tais como mancha, cabeços, fólio, tipo – família, gênero e corpo –, e suas formas de organização.

Mancha. Genericamente, pode-se dizer que mancha é o espaço ocupado pelo texto na página. No entanto, essa definição implica a maneira como o preto (e as demais cores) se “comporta” sobre o branco, incluindo-se as dimensões do texto impresso em sentido horizontal e vertical, as entradas ou entrelinhas entre parágrafos, a posição dos cabeços, figuras e outros itens visuais da página. A definição da mancha é feita a partir do estudo do formato, do conteúdo, da legibilidade, do volume de ilustrações e notas, e dos requisitos estabelecidos para esta ou aquela obra.

Em livros didáticos do Ensino Fundamental, por exemplo, em vista do grande número de ilustrações e da necessidade de manter reunidos o texto e as figuras, o formato é maior e, em consequência, faz-se uso de duas colunas, na medida em que o comprimento da linha é importante para a legibilidade.

Já para livros de ficção, acadêmicos e outros, existe uma tendência para formatos menores, em torno de 14 x 21 cm, com mancha e concepção gráfica mais sóbrias e padronizadas.

Para o propósito deste trabalho, cabe assinalar que a regularidade ou não da mancha depende essencialmente do conteúdo. Um livro de poesia, por exemplo, vai ter uma mancha em cada página. É possível ter contato com casos em que o alinhamento da margem direita é desprezado, com isso pretendendo-se eliminar o problema de justificação das linhas.

Cabeços. Elemento que vem perdendo lugar cada vez mais na feição do livro, o cabeço, na verdade, pode ter uma função apenas formal, ou constituir parte do ritual de produção de uma obra. No entanto, em muitos tipos de livro, eles assumem um caráter organizativo importante, sendo uma referência rápida para a localização de capítulos ou subcapítulos.

A organização dos cabeços vai depender do conteúdo, ou, antes, da maneira como ele está organizado. Em romances, por exemplo, aparecem ao longo de todo o miolo, exceção feita às páginas não consideradas para fôlio (ver adiante), tendo, nas pares, o nome do autor e, nas ímpares, o nome da obra. Em livros acadêmicos, de regra divididos em capítulos intitulados, há duas possibilidades mais comuns: 1) título da obra na página par, título do capítulo na ímpar; 2) título do capítulo na par, título do item na ímpar.

A apresentação gráfica dos cabeços é sempre bastante discreta, não devendo concorrer visualmente com os títulos do texto. No campo da mancha, os cabeços ocupam os limites da orla superior, separados do texto por no mínimo duas linhas, com o uso ou não de um fio de separação.

Fólio. A numeração das páginas do livro em suas variadas formas é denominada “fólio” e regida por normas mais ou menos obedecidas na prática editorial.

Por regra, os números ímpares são colocados nas páginas ditas de frente e os pares nas ditas de verso, donde vêm as designações página ímpar e página par.

Geralmente não recebem numeração as páginas brancas, o falso rosto, o frontispício e seu verso, as páginas de epígrafes e de dedicatórias, as capitulares e os olhos, embora sejam todas consideradas na sequência do fôlio. Se há folha de guarda, as duas páginas aí representadas podem ou não ser o ponto de partida da sequenciação.

Há editoras ou editores que usam diferenciar a numeração do pré-textual com algarismos romanos, começando a de arábicos a partir da primeira página de texto até a última do pós-textual. Observam-se, ainda, edições em que a numeração em romanos tem sequência no pós-textual, embora isso seja raro. A tendência à simplificação e agilização do trabalho editorial vai aos poucos colocando em desuso a presença dos romanos no fôlio.

Quanto à colocação, os números das páginas da maioria dos livros modernos aparece sempre na extremidade externa da mancha, seja no alto ou no pé da página, mas há ainda edições em que eles são vistos no centro da margem superior ou inferior, o que não é boa prática, pois dificulta a localização. Colocados na extremidade dita externa, na verdade estão alinhados ao limite esquerdo da página par e ao direito da página ímpar. Quando o livro tem cabeços, o prático é que o fôlio apareça na mesma linha deles, naturalmente continuando a ocupar sua posição na extremidade externa da página.

Tipo. Por tipo pode-se entender objetivamente a base material a partir da qual se efetiva a composição gráfica do livro. Reprodução de cada letra ou sinal gráfico, ele é obtido a partir de moldagem de metal em fusão, nas composições a quente, ou, numa forma mais moderna, de imagens ópticas, nas composições a frio.¹

Inúmeros são os estilos com base nos quais se produzem tipos em suas variadas dimensões e gêneros. A gama completa de caracteres desenhados e produzidos segundo um mesmo estilo – incluindo-se os sinais de pontuação e de acentuação e os numerais –, em todos os tamanhos e gêneros, constitui uma família de tipos com denominação própria. O número de famílias é bastante grande atualmente, e apenas a título de exemplificação cabe citar algumas das mais utilizadas na produção do livro: Bodoni, Garamond, Times, Baskerville, Futura, Grottesca, Souvenir, Helvetica e Univers.

¹ Atualmente não se utiliza a composição a quente na produção de livros, a não ser em casos especiais. (N.E.)

Para um preparador de texto é importante a distinção entre gênero e tipo, na medida em que o realce ou destaque do texto se faz por uma mudança de gênero na composição, que é definida já nos originais da obra. Os mais utilizados nesse sentido são o romano ou redondo, o itálico ou grifo e o negrito ou *bold*. O romano ou redondo é o gênero de tipo normal encontrado no geral do texto, a partir do qual se decidem as variações para negrito ou para itálico. O negrito ou *bold* resulta de uma letra mais encorpada, variação bastante utilizada para realce de fixação de vocábulos em livros didáticos. O itálico ou grifo é o gênero de forma aproximada da caligráfica, usado no corpo do texto tanto para realces de palavras ou expressões como para distinção de palavras estrangeiras.

O que vem sendo até aqui chamado de “dimensão dos caracteres” é, na terminologia gráfica, o corpo do tipo, definido pela distância entre a face anterior e a face posterior do tipo. As variações de corpo numa página de texto podem ser verificadas não só nas intitulações como também em legendas, nomenclaturas de figuras, citações e notas de rodapé.

A escolha de tipos, segundo família, gênero e corpo, de modo geral é feita pelo diagramador, o responsável pelo projeto visual-gráfico do livro. Evidentemente, para fazê-la, ele tem de considerar diversos fatores, entre os quais essencialmente os de legibilidade, com vistas principalmente à faixa de mercado à qual se destina a obra.

O pós-textual

Parte complementar e sem dúvida importante, particularmente para o tipo de livro tomado aqui como modelo, o pós-textual é organizado pelo autor segundo as necessidades geradas pelo conteúdo de sua obra. Isso implica que o ordenamento dos componentes também depende da maneira como o texto propriamente dito foi organizado. Por exemplo, a posição do glossário, pela lógica, será posterior à das notas, no caso em que se optou por colocá-las no final do livro, desde que o autor levante glosas do interior delas. Assim, também, se o livro contém um posfácio do qual derivem notas, elas deverão ser posicionadas depois dele. Enfim, a organização ou ordenação do

pós-textual deve ser determinada pela lógica interna da totalidade do texto.

No modelo aqui proposto, o pós-textual é composto por adendos, apêndices, posfácio, notas, glossário, índices e colofão, nessa ordem. Quanto a existir ou não essa riqueza de componentes num livro, depende, em primeiro lugar, de o conteúdo justificá-la ou exigí-la e, muitas vezes, de o editor se dispor a aceitar os encargos implícitos em sua produção.

Adendo e apêndice

Esses dois componentes são efetivamente acréscimos ao texto da obra que, por sua natureza ou organização, não permite incluí-los em seu corpo.

Cabe fazer uma distinção entre eles, na medida em que se verificam equívocos constantes no uso das denominações. Adendo é matéria escrita pelo autor do livro para dar reforço, esclarecimento ou complemento a ideias, tópicos ou partes contidas na obra. Já o apêndice constitui matéria produzida por outrem, de que o autor se utiliza para apoiar o conteúdo de seu texto – textos de leis, tabelas de dados oficiais, listas de símbolos, figuras, enfim, elementos de ilustração e reforço.

Posfácio

Vale lembrar que a presença do posfácio num livro não implica necessariamente a de um prefácio, já que o primeiro é um componente cuja inclusão é determinada pela eventualidade de uma informação importante que venha a alterar ou ratificar dados do conteúdo ou do autor, tais como números estatísticos oficiais, matérias de polêmica em torno do assunto tratado na obra, morte, premiação ou outros acontecimentos relevantes envolvendo o autor, etc.

A inclusão de um posfácio ocorre sempre quando o livro já se encontra em final de composição gráfica ou mesmo depois de completada essa fase de produção, podendo ser decidida pelo autor, pelo editor ou pelo editor de texto.

Notas

A opção por organizar e posicionar as notas ao texto no pós-textual pode ser explicada, em primeiro lugar, por seu volume excessivo, que implicaria problemas de distribuição se colocadas nos pés das páginas em que ocorreram as remissões. Não é raro que um autor elabore extensos textos de apoio ao conteúdo, além de fazer inúmeras referências bibliográficas numa mesma página, de modo que o editor de texto, prevendo os impasses determinados por essas ocorrências no texto, pode decidir remeter o leitor ao pós-textual, optando por colocar essas notas ao final do livro.

Outra explicação está no ganho de tempo em algumas fases da produção gráfica, levando muitos editores e editoras a adotarem o critério de sempre organizar as notas em conjunto no final do livro ou de cada capítulo, sempre que elas ultrapassem um certo volume.

Sob o título geral "Notas e referências bibliográficas" aparecem as subintitulações "Prefácio", "Capítulo 1", "Capítulo 2", etc., dando entrada às notas pela ordem das remissões. Essas remissões podem ter a sequência numérica iniciada no prefácio e terminada no posfácio, mas, de preferência, elas devem começar e terminar em cada capítulo e demais componentes, para evitar que, por um erro eventual na sequenciação descoberto na fase de provas, seja necessário reordenar e recompor grande parte das primeiras linhas de notas.

As remissões no texto variam de acordo com o estilo do editor, podendo aparecer o número da nota entre parênteses ou elevado, em corpo menor. A tendência é que essas remissões sejam feitas da forma mais discreta possível, sendo preferível a segunda mencionada.

Quando as notas são colocadas no pé da página, elas vêm compostas em corpo menor, com o número alinhado à margem esquerda (portanto, não há parágrafo), também elevado em relação à linha correspondente. Se elas forem para o final do capítulo ou do livro, convém dar um destaque ao número para facilitar a localização.

Glossário

Em livros de teor didático ou naqueles que introduzem uma terminologia técnica recente, arcaica ou dialetal, o autor pode optar por in-

cluir um glossário no qual defina ou explique os termos pinçados no conteúdo, em vez de fazê-lo em notas. Os termos, evidentemente, têm entrada em ordem alfabética e são compostos em forma destacada – negrito ou itálico –, enquanto a explicação ou definição vem em redondo claro. O comum é organizar o glossário em duas colunas de texto, com a primeira linha de cada verbete ocupando a largura da coluna e as demais recuadas em relação à margem esquerda em dois toques.

Bibliografia

Observa-se atualmente a tendência de se utilizar nos livros uma Bibliografia Geral, indicando que se fundiram referências bibliográficas – fontes bibliográficas utilizadas pelo autor – e a bibliografia – obras lidas e recomendadas pelo autor para o estudo do tema proposto. Essa fusão, na verdade, é realizada pelo próprio autor, sendo que as editoras ou os editores não mais prezam a distinção entre as duas listas.

De todo modo, a organização de ambas é idêntica, não sendo necessário descrever uma e outra separadamente.

Para uma leitura eficaz e ágil da bibliografia, é sempre conveniente que se adote o sistema de dar as entradas pelo sobrenome pelo qual o autor é mais conhecido, em ordem alfabética, utilizando para realce o versalete. O prenome e os demais sobrenomes entram em seguida em tipo redondo.

A organização dos dados obedece a normas específicas, na maioria dos casos estabelecidas pela ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas.

Numa bibliografia dita geral, pode haver, por cuidado do autor ou do editor, uma distribuição das obras por tipo de publicação – livros, periódicos, jornais, documentos, etc. –, por categoria – obras gerais, obras específicas – e até por assuntos.

Índices

Apesar da grande valia da inclusão desse componente, particularmente nos livros de grande riqueza temática, para o pesquisador ou o estudioso, raros são os editores ou autores que atualmente se dispõem a elaborá-lo.

Em suas variadas formas – índices analíticos, sistemáticos, onomásticos, remissivos ou gerais – os índices representam um elemento facilitador para aqueles que, tendo lido o livro, desejam pinçar passagens do texto em que determinado tema, conceito ou autor foi abordado, sem precisar recorrer a uma nova leitura.

A prática da consulta aos índices leva a que a organização de índices separados – por exemplo, um onomástico e outro analítico – seja dificultosa para o leitor, sendo sempre preferível um índice geral abrangendo conceitos, nomes e assuntos, colocados em ordem alfabética, vindo em seguida, em ordem crescente, os números das páginas em que podem ser encontrados. Cada item do índice pode ser referido a determinado contexto ou assunto, vindos estes em linhas independentes com recuo de dois toques em relação à margem, acompanhados pelo número da página em que aparecem.

A elaboração dessa matéria deve ser, de preferência, de iniciativa do autor ou, quando isso não for possível, de pessoa competente.

No que diz respeito à feição gráfica dos índices, habitualmente utiliza-se a distribuição em duas colunas, com entrelinha maior entre o bloco constituído por uma letra e o constituído pela seguinte, podendo haver um separador – a própria letra ou um fio discreto.

Colofão

Na formalização final do miolo, tradicionalmente utiliza-se o colofão, termo que em sua origem encerra a ideia de “conclusão”, cujo conteúdo e apresentação gráfica passou por diversas mudanças determinadas pelas sucessivas modernizações da prática editorial.

O colofão atual apresenta objetivamente a enunciação da escala de serviços profissionais envolvidos na execução do livro e os nomes dos respectivos responsáveis. Ocorre, todavia, a tendência a dividir essa enunciação, colocando-se a participação individual no verso do frontispício, ficando a dos serviços gráficos como último componente do livro. Por outro lado, se pode não haver a inclusão dos créditos de participação profissional num livro, raramente se verifica a ausência do nome e endereço do impressor, ainda que colocados muito discretamente na margem direita da última página.

Em sua forma mais detalhada, revelando a presença de um elaborador capaz, existe o colofão que, além dos elementos acima mencionados, oferece uma descrição completa do material empregado na produção do livro, detalhes de acabamento, tiragem e data de finalização.²

² Ver *A construção do livro*, de Emanuel Araújo.

Revisão de provas gráficas

Ana Maria de Moraes

A revisão de provas gráficas consiste na verificação da fidelidade entre original e composição/formatação do texto. Tarefa de suma importância dentro de uma editora, requer do revisor de provas, além de um bom conhecimento normativo da língua, extrema capacidade de concentração. O revisor de provas deverá ser capaz de captar quaisquer erros que tenham sido cometidos na composição/formatação, dar instruções para sua correção e, também, zelar para que os enganos cometidos pelo preparador de originais (responsável pela revisão de textos e sua normalização) sejam evitados, chamando, se for o caso, a atenção deste. Erros gramaticais e ortográficos, linhas deslocadas, salto de palavras ou trechos, letras defeituosas, alterações de fonte e estilo, defeitos no entrelinhamento ou mancha são algumas das preocupações que o revisor de provas deve ter em mente ao conferir as provas gráficas.

As revisões gráficas são feitas quantas vezes forem necessárias, usando-se os sinais convencionais universais, que são colocados nas margens das folhas.

Técnica de revisão

O trabalho do revisor de provas gráficas se inicia quando recebe o texto composto/formatado sobre papel comum, acompanhado dos originais correspondentes, com vistas ao confronto entre ambos. A qualidade do original, isto é, a maneira como foi trabalhado pelo preparador de originais, constitui fonte de segura orientação do revisor

de provas. Esse original deve apresentar obrigatoriamente todas as marcações necessárias, com todos os destaques, assim como deve encontrar-se normalizado de forma coerente, dentro dos padrões de nossa língua e de acordo com as normas da editora.

O revisor de provas, ao desenvolver a sua tarefa, deve seguir as seguintes orientações:

- anotar a correção de forma clara, completa e localizada à margem da folha de prova;
- anotar a correção com caneta esferográfica (para não borrar) ou lápis;
- não apagar ou encobrir o texto da prova com a correção;
- indicar a correção no texto por sinais apropriados e repetida nas margens livres do papel. As correções até a metade direita ou esquerda do papel são repetidas nas margens direita e esquerda, respectivamente, antecedidas de uma barra oblíqua;
- quando a margem for pequena para as correções, deve-se aumentá-la, colando uma tira de papel sobre a margem;
- anotar as correções sempre no mesmo nível da linha;
- a localização de uma letra ou sinal que deve ser trocado ou suprimido é assinalada por uma barra vertical sobre ela. Essa barra é repetida na margem, juntamente com o sinal apropriado. O mesmo se faz para os espaços entre letras quando se deseja encaixá-los ou suprimi-los. Se houver muitas indicações em uma linha, as barras devem ter pequenas diferenças que as caracterizem (um tracinho em cima ou em baixo, para a direita ou para a esquerda, por exemplo);
- quando o grupo a ser corrigido tem três ou mais letras ou espaços, sua assinalação é feita por meio de um travessão que corta o grupo e se une às duas barras verticais que o limitam. O sinal é repetido na margem, seguido do sinal apropriado;
- quando se fez a localização de uma correção e se verifica que a palavra está correta, pode-se anular a assinalação fazendo-se uma linha pontilhada por baixo e por cima do sinal de localização.

Os sinais

Para executar sua tarefa, o revisor de provas gráficas deve ter memorizado certo número de sinais, na realidade, aqueles que são mais frequentemente utilizados, uma vez que, ao todo, eles ultrapassam a centena. Esses sinais, cuja normalização é internacional, são o guia do revisor de provas, aparecendo aos pares: um no texto mesmo da prova, outro à margem (direita ou esquerda) da prova. Pertencem a duas espécies:

- sinais convencionais – o texto é marcado no lugar exato da correção e na margem direita ou esquerda;
- sinais explicativos – são acompanhados de explicação verbal, por extenso ou abreviada, de acordo com a correção desejada, sendo que a palavra a ser corrigida é envolvida por um círculo.

Ver relação dos sinais mais usados em anexo.

Procedimento

As formas mais comumente usadas numa editora para realizar as revisões gráficas são:

- revisão acompanhada – trata-se do procedimento mais corriqueiro de revisão, feita em dupla. O revisor, com a prova já composta, é acompanhado pelo leitor, que lê o original. Ao surgir qualquer discordância entre o original e a prova, o leitor deve chamar a atenção do revisor (ou vice-versa), e este procederá à emenda na prova;
- revisão silenciosa – esse tipo de confronto só deve ser feito pelo preparador de originais, quando ocorrer a última prova. Trata-se da leitura isolada da prova, consultando, caso haja dúvidas, o original. Esse tipo de revisão também é feito pelo programador visual, que fará uma revisão de ordem técnica, ou seja, a verificação e a correção de qualquer defeito na disposição gráfica, falhas de letras ou sinais, mistura de fontes, etc.

Etapas da revisão

O processo da revisão de provas envolve determinadas etapas mais ou menos fixas, quando da produção de um livro. O setor de composição/produção gráfica executa a primeira, a segunda e a terceira provas, esta última destinada também ao preparador de originais, para uma revisão silenciosa; ao programador visual, para a revisão técnica; e ao autor, para a sua última leitura antes da impressão. O revisor trabalhará com as provas, com leitura acompanhada, na seguinte ordem:

- a primeira prova destina-se à primeira revisão, na qual se aponta o maior número possível de erros. Anotados todos os equívocos e erros da composição/formatação, a prova é devolvida para a sua correção;
- a segunda prova, corrigidos os erros da primeira prova, retorna ao revisor para que verifique, ainda em leitura acompanhada, a incidência de erros cometidos pelo compositor/formatador e as correções solicitadas;
- a terceira prova, corrigidos os erros da segunda, é enviada ao revisor, para o confronto com a prova anterior; ao programador visual, para a revisão técnica; ao autor, para eventuais alterações; e ao preparador de originais, para uma última revisão, silenciosa. De acordo com a quantidade de emendas nessa terceira prova, é recomendável gerar uma quarta prova ou quantas necessárias, obedecendo sempre o mesmo processo.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.

PINTO, Ildete Oliveira. *O livro*: manual de preparação e revisão. São Paulo: Ática, 1993.

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO MÉDICA DE MINAS GERAIS. *Guia para autores*. Belo Horizonte, [s.d.]. p. 117-118.

Anexo

Sinais convencionais de revisão de provas gráficas

	barra de atenção
	cortar
	separar
	juntar
	inserir, intercalar letra ou palavra
	parágrafo
	trocar a ordem de letras ou palavras
	pôr em continuação, não abrir parágrafo

Sinais explicativos

(?)	dúvida; consultar o autor
v. orig.	salto; veja o original
CA	caixa alta (maiúsculas)
Cb	caixa baixa (minúsculas)
CAB	caixa alta e baixa (iniciais maiúsculas)
red.	redondo

- it.* itálico
- negr.* negrito
- Vte.* versalete (forma de maiúscula, mas com o mesmo tamanho da minúscula usada na composição – dois traços debaixo da letra ou palavra).

Encontro com Ana Maria de Moraes: pensamentos sobre editoração

Bernardo Romagnoli Bethonico

Ana Maria de Moraes, desde que começou a ler, não conseguiu parar: “se a leitura pode ser considerada um vício, posso dizer que sou uma viciada”. Formada em Letras, na época da faculdade jamais se identificou com a licenciatura: “sempre adorei ler, não gostava nem um pouco de lecionar”. Trabalhou no extinto Ministério do Interior durante o governo Sarney e em abril de 1990 foi transferida para a Editora UFMG, onde foi preparadora de texto por dezessete anos. Ana Maria, começando a revisar textos científicos, foi orientada por Cláudia Teles, editora de texto, e Sônia Queiroz, diretora. Na época, trabalhava-se com textos manuscritos que eram digitados fora da editora, em linotipo. A empresa possuía apenas três funcionários e publicava cerca de quatro livros por ano – produção contrastante com a atual, que ultrapassa o número de cem livros.

Ana Maria tira da mesa alguns papéis e o grosso volume *Passagens*, de Walter Benjamin, publicação recente da Editora, já esgotado, cheio de marcações, deslizes a serem corrigidos na próxima edição. “Leitura deliciosa”. Prefere não ser entrevistada com o gravador, para responder às perguntas de maneira mais espontânea. O fato de haver um gravador ligado na sala gera algum tipo de autocensura, que ela prefere não ter.

Censura: é o preparador/revisor de texto um censor? Provavelmente não.¹ Revisar um texto é pesquisar uma voz *outra*, zelando

¹ A “pulsão normativa” dos profissionais do texto tem o seu momento? Ou está arraigada ao inconsciente, e todos trazem uma certa obsessão pelo normativo também na própria vida? O que é conforme a norma? Qual norma? A diversidade de regras e informações com que lida o revisor acaba por torná-lo flexível e, portanto, mais tranquilo

pela sua legibilidade, pensando em seus leitores. A escrita confia a essa voz uma responsabilidade autoral, mas simultaneamente vivencia a morte de seu autor como ser imediato e inconcluso, transformando-o em texto, ser escrito, arquitetado, editado. A responsabilidade de ser autor é marcada pelo estigma (e pela delícia) de que publicar é “eternizar”.

“Só o editor de texto pode enxergar além do umbigo do escritor”, diz Ellen Lupton, em seu livro *Pensar com tipos*. Entendendo o “editor” como alguém que realiza um trabalho no texto antes de sua publicação, incluímos nele o revisor e perguntamos: como deve esse profissional agir para enxergar além de seu umbigo? Tarefa difícil, permeada pelo silêncio do momento de trabalho, a leitura, terreno fértil para a manifestação do “eu”. O revisor deve certamente impor limites, estudar padrões editoriais e gramaticais; mas qual é o seu próprio limite diante da voz (e do direito) autoral? Ana Maria recomenda muita cautela: é necessário buscar entender o estilo daquele que escreve. Sem estilo, não há texto: “se tirarmos o estilo do texto, ele deixa de ser ele mesmo, torna-se outra coisa”. O revisor deve estar, assim, atento para distinguir o que é vício de linguagem e o que é traço autoral. Deve, além disso, saber demonstrar a validade de certas questões gramaticais, tendo em mente que a decisão é sempre do autor.

E quais seriam os vícios de revisão? “Revisor não pode ter preguiça. O pior defeito dele seria não se interessar, não gostar de ler, de pesquisar.” É fundamental recorrer sempre a dicionários, guias de uso da língua, boas gramáticas, manuais, bons *sites*, atlas, enciclopédias. “Tem que ter o mapa do Brasil e do mundo na cabeça, tem que ler jornal.” Ela chama a atenção para questões históricas (verificando, por exemplo, datas e nomes) e geográficas: “Certa vez revisei uma dissertação que tinha passado em banca com o termo *Ilha de Ceuta*. Consultando o mapa da Espanha vemos que Ceuta é uma cidade em território africano, na zona do Estreito de Gibraltar, não uma ilha.”

Convido aqui à leitura de *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago: “Quem não sabe deve perguntar, ter essa humildade, e uma pre-

e consciente da arbitrariedade da linguagem, e também das convenções do próprio mundo que o cerca? De que forma o texto é, para o revisor, parte de um sistema extratextual?

caução tão elementar deveria tê-la sempre presente o revisor, tanto mais que nem sequer precisaria sair de sua casa, do escritório onde agora está trabalhando, pois não faltam aqui os livros que o elucidariam se tivesse tido a sagesa e prudência de não acreditar cegamente naquilo que supõe saber, que daí é que vêm os enganos piores, não da ignorância.” – antes de conversar com o autor, é essencial já ter feito alguma pesquisa.

Estar em contato com cultura, textos e autores variados é o que Ana Maria considera o melhor no trabalho do preparador. As relações interpessoais têm papel crucial na edição de um texto: “pergunto uma dúvida textual para um autor e ele me dá praticamente uma aula sobre o assunto”. O contato direto com o autor permite que dúvidas sejam tiradas rapidamente, possibilitando ao revisor reavaliar a sua própria leitura.

E por que não receber uma formação em edição de textos na própria faculdade? Só agora, aos alunos da Faculdade de Letras da UFMG, foi oferecida uma ênfase na área. O currículo flexibilizado fornece a possibilidade de uma formação como “profissional do texto”, não simplesmente como docente. Esse é um mercado a ser batalhado pelos estudantes não só de Belo Horizonte – onde o mercado editorial é ainda muito fraco e voltado basicamente para a literatura infantil – mas pelos estudantes brasileiros em geral. Nosso país possui uma história editorial bastante recente, que mal completará dois séculos, visto que a Imprensa Régia, instalada em 1808, funcionava sob a censura do imperador. Era proibida a impressão fora da corte; se hoje publicar se tornou incrivelmente fácil, com suportes que transcendem o próprio livro, por que não estudar a língua portuguesa e suas literaturas com o olhar de editores, alimentando mais uma etapa do ciclo para o desenvolvimento da leitura no Brasil? Preparação e revisão, aliás, vêm muito a calhar ao caos dos *e-books* e da publicação na internet em geral. “A informática sem dúvida facilitou o trabalho de editoração, mas os processos continuam os mesmos”, confirma Ana Maria.

No caso específico da revisão de textos, o mercado é realmente dominado pelos jornalistas? “Eu fico tão envolvida com o trabalho aqui que não conheço bem o mercado. Acredito que ele esteja mais voltado para a formação em Comunicação, que não fica fechada só nas questões da língua, vê a publicação como um todo. Essa predominância não ocorre

na Editora UFMG: os revisores com os quais trabalho são todos da área de Letras, exceto por uma jornalista. As pessoas da área de Letras estão mais em contato com os problemas relativos à língua em si, têm mais dinâmica para consultar gramáticas.” Ela pondera, ainda, sobre o estilo de cada revisor: “há quem goste mais de vírgulas, outros têm um olho muito bom para a ortografia, etc. Eu detesto nosso sistema de vírgulas, deveriam fazer uma reforma para uniformizá-lo, simplificá-lo”.

Ana Maria diz, ainda, ser importantíssimo para o revisor deixar seus problemas pessoais fora da hora de trabalho. É indispensável ter essa consciência: “isso se refletirá imediatamente no texto. O revisor não pode ficar sem concentração, ele deve saber o que está fazendo”. Mesmo assim, a possibilidade de erro não se extingue jamais – “quando chegam livros novos eu fico até com medo de abrir. Não tem jeito, a gente acaba achando alguma coisa”.

Lembro-me novamente de um trecho de *História do cerco de Lisboa*: “Está demonstrado [...] que o revisor errou, que se não errou confundiu, que se não confundiu imaginou, mas venha atirar-lhe a primeira pedra aquele que não tenha errado, confundido ou imaginado nunca. Errar, disse-o quem sabia, é próprio do homem, o que significa, se não é erro tomar as palavras à letra, que não seria verdadeiro homem aquele que não errasse. Porém, esta suprema máxima não pode ser utilizada como desculpa universal que a todos nos absolveria de juízos coxos e opiniões mancas.”

Trabalhar com a edição de um texto é encontrar erros, já que todos erramos. Errar torna-se, assim, algo comum, quase uma norma, dada a infinidade de discursos, gêneros textuais, histórias pessoais e publicações. Aprender a revisar bem seria aprender a lidar com a diversidade. Plural de normas e concepções do texto. Saber como identificá-las rapidamente, e como utilizá-las. Nada mais difícil do que atingir um padrão, levar a cabo uma normalização, já que diversidade é algo inerente ao comportamento humano, à linguagem. Cabe ao revisor, sim, conectar o que está sendo dito aos padrões editoriais escolhidos. Permitir que o leitor leia o texto e simplesmente leia o texto, sem jamais se dar conta da revisão.

Belo Horizonte, agosto de 2007.

Paratexto: espaço do livro, margem do texto

Eliana Scotti Muzzi

O livro é um objeto complexo. Sua função primeira é a de suporte material de um texto – literário ou não, teórico ou prático, ensaio ou livro de culinária, romance, teatro ou poesia. O recorte desse texto, entretanto, não corresponde ao livro, cujos limites mais amplos abrigam outros textos que cercam, introduzem, sustentam o texto dito principal e se denominam: título, nome do autor, orelha, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, bibliografia, sumário, apêndices, anexos. Esses elementos que circundam o texto podem ser apenas verbais, mas também gráficos e plásticos: é o caso das ilustrações, da composição, da capa e da própria disposição da massa textual. Composições de palavras e imagens que se organizam no espaço do livro como postos avançados que preparam o acesso do leitor ao texto principal e, nas últimas páginas do volume, indicam-lhe a saída do mundo textual, esses textos, em razão de sua função de acompanhamento, constituem o *paratexto* ou a *perigrafia*² do livro.

Apesar do seu caráter secundário e ancilar em relação ao texto principal, o paratexto exerce um papel importante junto às instituições literária e editorial e aos pressupostos que as sustentam: é através dele que um texto se torna livro.

A origem do paratexto coincide com a criação da imprensa. Na pré-história do livro, um primeiro elemento paratextual surge, com a criação do papiro pelos egípcios que, por sua leveza e flexibilidade, permite a substituição das tábuas de cerâmica ou cera pelo *kylindros*

² O termo *paratexto* privilegia uma abordagem textual e *perigrafia* observa o aspecto gráfico.

grego ou pelo *volumen* latino. Para efeito de identificação, pendia da extremidade do rolo um pedaço de pergaminho contendo o título, único elemento textual a emergir da *membrana*, estojo onde se guardava o livro.

A passagem da técnica do rolo, baseada na ordem da sucessividade, para a do códex, que se fundamenta na simultaneidade, acrescentou pouca coisa à dimensão paratextual. O livro anterior à imprensa constituía-se como uma mimese do discurso oral e desenvolvia-se de forma contígua da primeira à última frase. Seu princípio de organização não era especialmente representado, como no livro moderno, mas significado pelo conteúdo do manuscrito. O título, puramente funcional, era ainda uma espécie de etiqueta destinada à identificação do livro. A novidade, porém, é o surgimento do colofão, figura emblemática e precursora do paratexto, que, no fim do manuscrito, fornecia informações sobre sua produção, o nome do copista, a data e o lugar da realização.

O advento da imprensa produz uma nova concepção do livro, decorrente da substituição do modelo linear oral pelo modelo espacial da escrita, em que cabe à disposição gráfica apresentar antecipadamente a estrutura do livro. Essa modificação profunda do estatuto do livro determina uma nova organização representada pelo paratexto e pela própria disposição do texto em capítulos e parágrafos. Essa nova pontuação tem por objetivo permitir ao leitor, ou melhor, ao público que começa então a se formar, uma imagem prévia do livro que lhe permita avaliar o produto a ser adquirido.

No Renascimento, esse novo modelo de livro, ainda pouco codificado, livre e flutuante, imita frequentemente a disposição textual do manuscrito. É no século XVII que as normas de organização do livro se fixam e o paratexto passa a exercer a função de demarcar fronteiras rígidas e hierárquicas entre os elementos do livro, manifestando assim os princípios de unidade e coesão da estética clássica.

O paratexto moderno, ainda que regido pelo estatuto produzido no século XVII, apresenta maior mobilidade e flexibilidade no estabelecimento de suas fronteiras e instâncias de enunciação, podendo suprimir ou integrar vários de seus elementos num espaço lúdico de intercâmbio entre texto e paratexto.

A função básica assumida pelo paratexto desde sua criação está, entretanto, sempre presente: exibir o texto, apresentá-lo, encená-lo – função ostentatória e teatral. Por outro lado, o paratexto constitui um meio de controle do autor ou do editor sobre o livro, de onde advém sua aptidão para funcionar como instrumento ideológico: é o lugar por excelência de uma ação sobre o público, onde se estabelecem critérios de recepção e consumo. Essa função, publicitária, pragmática e estratégica, visa a situar o leitor no espaço social da leitura, a determinar uma atitude de leitura, e a instituir o texto como lugar de investimento fantasmático.

É sem dúvida significativo o fato de que, em nosso contexto cultural, não apenas todo texto impresso, mas principalmente todas as manifestações artísticas visuais (pintura, arquitetura) e auditivas (música) são acompanhadas de pelo menos um microtexto que as antecipa, designa e comenta, orientando e modulando sua recepção. Essa universalidade do paratexto contrapõe-se brutalmente ao fato de que raríssimas vezes ele se torna objeto de reflexão.

Uma convenção cultural determina, por uma pressuposição tácita, que o processo de leitura de um livro inicia-se na primeira linha do texto principal, apagando ou tornando excessivamente natural e transparente todo o aparato textual que o precede e sucede.

Esse apagamento não tem nada de inocente; pelo contrário, é programado pela teoria representacionista que domina a filosofia da linguagem no Ocidente do século XVII ao XIX. Ao estabelecer uma relação hierárquica entre o texto e a margem, ao privilegiar aquele em detrimento desta, expurga-se toda a dimensão pragmática da linguagem, tudo o que a palavra não *diz*, mas *faz* e *mostra* – o domínio da margem. O questionamento desse recorte inicia-se nos meados do século XIX, com os trabalhos de Nietzsche, Lautréamont, Mallarmé e alguns outros. No século XX, a filosofia analítica inglesa e as teorizações de Derrida, Foucault e outros recuperam o lugar da margem e fazem dele objeto de reflexão filosófica. A partir daí, o paratexto torna-se visível, opacifica-se. Aos poucos, surgem alguns ensaios, ainda raros, sobretudo na crítica brasileira, sobre os elementos paratextuais do livro. Cito aqui, entre outros, o estudo de Derrida sobre o título e

o prefácio em *La dissémination*, o trabalho de Antonie Compagnon sobre a citação, *O trabalho da citação*, e a análise que Genette faz dos elementos do paratexto em *Seuils*. E, embora seja impossível citá-los neste curto espaço, desejo assinalar o surgimento progressivo de livros, artigos e ensaios sobre o paratexto.

O elemento do paratexto que desperta maior interesse é o título, pela sua posição de fronteira avançada, de limite extremo entre o texto e o extratexto; por sua função antecipadora de signo precursor do texto; por sua virtualidade; pela latência que faz dele, segundo Barthes, uma “nebulosa de significações” onde se condensa, sob uma forma vaporosa, a massa extensa e compacta do texto. Derrida compara o título ao lustre do teatro, elemento suspenso, “em suspensão”, isolado, mas integrado, cuja função é iluminar e refratar a luz em suas múltiplas facetas. Há ainda a função pragmática e autoritária do título, que desencadeia e orienta toda a atividade de leitura. Ressalte-se ainda que, apesar de sua relação de complementaridade e dependência do texto, o título é autossuficiente e circula sob as mais diversas formas: citações orais e escritas, discurso pedagógico, bibliografias, catálogos, etc.

O nome do autor é um dos elementos mais eficazes do paratexto: ele funciona como garantia de texto, versão moderna e leiga, portanto, da *auctoritas* medieval ou do *imprimatur* eclesiástico. Esses elementos paratextuais inscrevem-se na camada mais superficial do livro, a capa, através da qual trava-se o primeiro contato com o público. Seu aspecto funcional e de revestimento é de longe eclipsado pela utilização retórica de uma superfície logo percebida como espaço de publicidade.

Já o prefácio, paratexto menos ostensivo, já inserido no livro, consiste num discurso mais extenso, podendo ser autoral – escrito pelo autor, ou alográfico – produzido por um nome cuja autoridade reconhecida recomende o livro e legitime o autor. O prefácio autoral, que se origina do prólogo integrado da retórica antiga, interpelação direta ao ouvinte ou leitor, continua, por outros métodos e com outros argumentos, a exercer a mesma função de *captatio benevolentias*. Inscrito no interior do livro, seu objetivo não é de fisgar o leitor, mas de retê-lo, de motivá-lo por meio de um aparelho retórico de persuasão.

Outro elemento paratextual do livro é a sua epígrafe, citação por excelência, inscrita em página especial como uma tatuagem, índice semiótico através do qual o texto torna-se corpo, assinalando a inserção do sujeito num determinado universo simbólico. A epígrafe tem valor de senha intelectual, através da qual o autor assinala seu lugar na instituição literária.

Muitos dentre os elementos que compõem o paratexto não foram aqui abordados. Este artigo é apenas para indicar, por uma amostragem, a amplitude do campo e a diversidade dos textos que o constituem. Ou seja, para traçar o esboço incompleto, vago e parcial de uma cartografia dessa incógnita terra do paratexto.

Referências

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

Leitura de títulos

Eliana Scotti Muzzi

Os títulos constituem uma prática cultural universal que acompanha não somente todo texto verbal, literário ou não, mas também diferentes tipos de manifestações artísticas: pintura, cinema, teatro, música, etc. Observa-se, no contexto de nossa cultura, que os sistemas de imagens visuais ou auditivas são geralmente reduplicados por um microtexto que os identifica, designa, antecipa, situa e comenta: o título.

Entretanto, apesar de sua universalidade, o título é quase sempre excluído do campo da análise textual. Considerado como uma evidência, como uma pressuposição tácita, essa prática tornou-se raramente objeto de reflexão, o que explica o desconhecimento generalizado da sua eficácia textual.

Tal como o compreendemos hoje, o título é de origem relativamente recente. Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon traça sua breve história: o título data do século XVI e, como o livro, é uma consequência da invenção da imprensa. Os textos anteriores, da Antiguidade greco-romana à Idade Média, traziam naturalmente títulos, mas eles tinham então um outro valor: puramente ficcionais, serviam simplesmente para designar a obra. Em Roma, onde a utilização do título tornou-se uma prática corrente, sua finalidade era a mesma. A palavra *titulus* designava a etiqueta afixada ao rolo do pergaminho.

Constituindo mais uma função que um nome, o título não era então fixo como hoje, ele podia se fragmentar em várias perífrases que indicavam, segundo a necessidade ou a intenção, diferentes aspectos

do texto. Assim, a obra de Platão, *Gorgias* ou *Sur la rhétorique*, traz indiferentemente os dois títulos, um indicando o actante, o outro, o objeto do discurso. Por outro lado, nessa época, os títulos eram frequentemente atribuídos aos textos não pelo autor, mas pela tradição.

É com a difusão do livro e a criação de um mercado e de um público específicos, a partir da Renascença, que a função do título modifica-se: ele opacifica-se, perde sua transparência e sua inocência, e passa não somente a intitular um texto, mas – e sobretudo – a titular um autor. Um outro sentido da palavra *título* acrescenta-se então ao primeiro: o título continua ainda a ser o nome do texto, que serve para designá-lo e para identificá-lo dentre os textos existentes, mas é também denominação honorífica, qualidade, atributo, assinatura. Sua função não é mais apenas, observa Compagnon, indicar um livro, mas ainda situá-lo no “espaço social da leitura”. Em consequência desse deslocamento de sentido, as relações entre o título e o texto que ele designa vão também se modificar, e o título adquire uma nova densidade semântica, veiculando pontos de vista, conotações, reduções, amplificações, interpretações. Ele passa então a impor significações e se constitui, portanto, como lugar privilegiado de investimento ideológico, tendo por função a valorização de um objeto – ou de um sujeito – em vista da difusão e do consumo de bens simbólicos e/ou materiais.

É a partir dessa constatação que Derrida desenvolve sua reflexão sobre o título, seguindo uma prescrição de Mallarmé: fazer calar o título, que fala alto demais, ensurdecendo o texto, e que ocupa, no alto da página, a posição autoritária do arconte, do chefe que impõe *a priori* um sentido e programa uma leitura.

Ora, foi justamente essa função autoritária do título que a história literária e o ensino da literatura consagraram. Um ensino quase sempre de títulos, que apagam e substituem os textos em proveito de uma ordem onde o poder toma a forma do saber. A história da literatura é tradicionalmente feita de inventários, listas que se querem exaustivas, de classificações, de constelações de títulos que, acompanhados pelos nomes de autores, asseguram aos que os reconhecem e reproduzem a autoridade e o prestígio da erudição. Nessa perspectiva, os títulos funcionam como instrumentos de transferên-

cia ideológica instaurados pela instituição escolar que, como aparelho ideológico do Estado,¹ tem por função reproduzir o modelo social.

Toda proposta concernente ao ensino de literatura passa necessariamente por uma nova pedagogia dos títulos. Enquanto a ciência de textos desconhecer o estatuto textual do título, excluindo-o de seu campo de reflexão, ela não poderá escapar à armadilha de uma instância de controle e de poder, cuja eficácia opera atrás da transparência e da naturalização excessiva do título.

Uma nova pedagogia do título teria, por outro lado, a vantagem de estender a análise dessa prática, tradicionalmente associada ao texto literário, a outros tipos de manifestações culturais como a imprensa, o cinema, a publicidade, etc. Pode-se evidentemente questionar a especificidade do título literário ou artístico, mas o que interessa, a princípio, a essa abordagem, é seu caráter de signo textual cultural. Sob essa ótica, ele constitui uma articulação fundamental do texto, que se revela como lugar de polissemia e “receptáculo” da ideologia, tornando-se um operador de leitura extremamente eficaz.

Sob seu aspecto gráfico, observa-se que o título é um texto-ícone, que tende ao visual. Ele apela não somente à capacidade intelectual do leitor que decodifica o texto, mas também a seus olhos. Com efeito, o título faz parte do dispositivo espacial do livro, de sua *perigrafia* (segundo Compagnon) ou de seu *paratexto* (é o termo empregado por Genette), espaço liminar que introduz o texto, constituído por textos menores que cercam e apoiam o texto principal: além do título, o nome do autor, o prefácio, a dedicatória, a epígrafe, as notas, as ilustrações, a bibliografia, o sumário, os apêndices e os anexos. É através desses elementos que um “texto” torna-se “livro”, que ele se submete a uma nova “*dispositio*” que permite ao leitor avaliá-lo, ter dele uma imagem, sem ou antes de o ter lido. O paratexto é também o lugar em que se prepara a receptibilidade do texto, lugar privilegiado de uma pragmática, de uma ação sobre o público.

O estatuto espacial do paratexto é caracterizado pela ambiguidade. Suas metáforas têm em comum o sema “espaço intermediário”. “Vestíbulo” para Borges, “antecâmara” para Barthes, “soleira”, “mar-

¹Cf. Althusser.

gem”, “zona indecisa entre o dentro e o fora”, o paratexto é um espaço de transição (e de transação, acrescenta Genette) entre o extratexto e o texto onde se faz a entrada no universo textual. Por sua posição e por sua função, o paratexto constitui-se portanto numa espécie de “cenografia” que exhibe o texto, encena-o, apresenta-o.

No conjunto da perigrafia, o título ocupa lugar de destaque: é a “porta de entrada” do texto, a fronteira avançada onde se estabelecem os limites entre texto e extratexto, a marca inaugural do texto. Ele indica um momento mítico, inicial, onde o destinatário – o público, não ainda o leitor – é convocado a deixar o mundo para entrar em outra ordem: a da linguagem, a da ficção.

Enquanto signo precursor do texto, possuindo um estatuto particular, o título tem características específicas, já sob o ponto de vista espacial: ocupa lugar e posição próprios na capa, na página de rosto ou no alto da página e cerca-se de um espaço em branco como de um halo que representa materialmente a distância que o separa do texto. Ele se distingue ainda do texto por seus dados scripto-visuais, pelos tipos de caracteres utilizados e por sua hierarquização, por sua disposição na página e pelo recorte dessa massa gráfica.

Muito frequentemente, o título é acompanhado de um subtítulo, cuja função é explicar ou explicitar o sentido do título, fazer a ponte entre o título e o texto. Essa posição intermediária do subtítulo é marcada não apenas por seu conteúdo, como também no nível de características scripto-visuais: o subtítulo possui um sistema gráfico especial, que se situa hierarquicamente entre o do título e o do texto.

O caráter visual e plástico do título é portanto a primeira marca, a mais visível, de uma distinção de ordem semiótica entre o título e o texto. É a ela que Cioran se refere quando, citado por Alan Garric, diz que “o título não é uma palavra, mas um *cartaz* que dá existência a um livro e identidade ao autor”.

O aspecto visual, elemento de encenação do texto pela perigrafia, acentua uma outra função do título: função aperitiva, incitativa, cuja meta é fazer com que o livro seja lido (e portanto comprado). É função pragmática, que visa a agir no nível das trocas entre os produtores e os receptores do texto transformado em livro.

Mas os dados scripto-visuais podem ainda exercer outras funções, por exemplo, uma função propriamente textual, de ordem semântica. Assim, o fato de se grafar o título de Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, horizontalmente, segundo a convenção de linearidade que orienta a concepção de escrita ocidental, apaga uma parte do sentido veiculado pela disposição vertical pretendida pelo autor e realizada sobre a capa do livro, onde os três nomes próprios integram um paradigma.

Se o título é um signo visual, não se pode ignorar que é também objeto linguístico, cuja análise deve necessariamente levar em consideração seus aspectos fônicos, morfossintáticos e semânticos.

No nível fônico, o título institui-se como lugar de produção não somente de imagens visuais, mas também acústicas, tais como efeitos de rima, aliteração, paronomásia, repetição e outros jogos sonoros que ativam a função poética da linguagem e encontram lugar especialmente em títulos de imprensa e de publicidade. Cito como exemplos o título do livro de Jorge Amado, *Gabriela cravo e canela, as Estórias de Griffen Graffen*, de Antônio Paulo Fernandes e o título de um livro de Sylvia Orthof, *A gema do ovo da ema*.

Sob o ponto de vista morfossintático, o título se define como um enunciado breve, estereotipado, caracterizado pela elipse e pelo estilo nominal. Trata-se de um enunciado sintaticamente defeituoso, agramatical, em que a ausência do verbo, observa Charles Grivel, indica a impossibilidade de estabelecer a relação entre os termos implicados, assinalando portanto um recuo do ponto de referência e, por consequência, uma tendência ao implícito e à indeterminação.

Definido por uma estrutura nominal, o elemento básico do título é portanto o substantivo. O próprio título tem o estatuto do substantivo, pois é o nome próprio do texto. Nele pode-se observar a ocorrência do substantivo sob todos os seus aspectos: próprio, comum, de agente, de objeto, de lugar, acompanhado de seus atributos – os qualificativos – e de seus instrumentos gramaticais – conjunções e preposições – utilizados na articulação.

O estereótipo do título breve é de origem relativamente recente: no século XVI, o emprego de títulos longos era bastante frequente: o verdadeiro título do *Pantagruel* de Rabelais é *Os horríveis e*

apavorantes fatos e proezas do muito renomado Pantagruel, rei dos Dipsodos, filho do gigante Gargantua. Mas, ainda nesses casos, a forma contraída, determinada pela necessidade de memorização e de transmissão, acaba por se impor e o título de Rabelais torna-se simplesmente *Pantagruel*.

Entretanto, a tendência atual tem privilegiado novamente os títulos atípicos, cada vez mais longos e frequentemente sob a forma frásica, do tipo: *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* (Paulo Leminski), *A triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (Gabriel García Márquez) ou *Um balde cheio de flores para Manuela não chorar* (Gabriel Nascente), que podem se complicar até se transformarem em enunciados complexos, como o caso extremo do título de Clóvis Moura: *História de João da Silva e dos obstáculos que encontrou "na terra do amor e da fartura" ou cantoria em oito movimentos para o homem do carrascal*. Essa tendência manifesta-se também em títulos de filmes, tais como *Esses homens maravilhosos e suas máquinas voadoras* ou *Mulheres à beira de um ataque de nervos*.

É possível se constatar, no nível sintático, certas diferenças no emprego do título em literatura e na imprensa. Em *La marque du titre*, Léo Hoek observa que o título de romance tende à nominalização, enquanto que o título de jornal apresenta maior número de transformações passivas. Assim, um suposto título romanesco "O roubo do cofre-forte", transposto para o estilo jornalístico, daria "Cofre-forte roubado".

Um outro ponto de diferenciação entre os títulos de romance e de jornal está ligado à distinção proposta por Jean Peytard entre as categorias do "verbal" e do "não-verbal". Segundo essa distinção, "pertence ao "verbal" todo título que apresenta diretamente as palavras e os pensamentos de um personagem, ao "não-verbal" todo título que comenta, ou descreve essas palavras ou pensamentos".

O título verbal, que pode aparecer sob a forma de discurso direto ou indireto, constitui-se numa espécie de "contração" do discurso do personagem, e seu principal procedimento sintático é, ao lado da elipse, o hipérbato, que consiste na inversão dos termos da frase (ex.:

O general X: um golpe baixo). O título não-verbal, que sustenta o comentário do enunciador, apresenta quase sempre a forma nominal (ex.: *Os doze trabalhos de Hércules* ou *No hospital das letras*). Ora, é essa forma nominalizada, característica da categoria do não-verbal, que constitui o título canônico do romance, enquanto que a imprensa utiliza sobretudo o título verbal.

É possível sugerir, em vista de uma exploração pedagógica, uma classificação de títulos segundo essas duas categorias. O interesse desse exercício é o de constituir uma abordagem das questões de enunciação e do ponto de vista narrativo.

Outras propostas para a exploração do título sob seu aspecto sintático consistiriam:

- em determinar, a partir de uma análise de títulos pertencentes a um recorte temporal e espacial específico, as estruturas sintáticas dominantes nos títulos de uma época ou de uma cultura dadas;
- em realizar um estudo comparativo de sistemas intitulares de diferentes autores/jornais/revistas de uma mesma época ou de épocas diferentes. Nessa perspectiva, Jean-Pierre Goldenstein propõe o estudo de diferenças sintáticas nos títulos de Balzac e de Zola.

As estruturas semânticas do título oferecem um terreno fértil à análise. Tendo em vista seu lugar inaugural e sua função de antecipação e de condensação, o título tem um papel fundamental na constituição do sentido de um texto. A importância desse papel de orientação e de balizagem do sentido assumido pelo título pode ser avaliada se se considera o que constituiria a recepção de um texto sem título: o texto seria tido por ilegível, seria rejeitado, recusado, devido à ausência desse sinal primeiro e fundamental do ato da leitura que é o título. Esse gênero de experiência poderia ser testado em classe, com o intuito de determinar as diferenças entre a apreensão de um texto institucionalmente normalizado, quer dizer, com título, e a de um texto desprovido de título.

Léo Hoek observa que as estruturas semânticas do título realizam a configuração de uma situação narrativa básica, através da utilização de operadores ficcionais, que antecipam a situação narrativa – tais como os indicadores actanciais, temporais, espaciais, temáticos – e de operadores metaficcionais, que fornecem indicações de gênero.

Aos elementos ficcionais são atribuídos predicados que valorizam e produzem efeitos textuais – como a dramatização – e ideológicos, cujo mecanismo de produção consiste na superposição de propriedades individuais de personagens (beleza/bondade, fealdade/maldade) e propriedades sociais e/ou econômicas (riqueza/pobreza, superioridade/inferioridade). O trabalho ideológico do texto consiste em estabelecer equivalências entre esses dois níveis. Ele começa já no título – proscênio onde se exibem esses efeitos, e que funciona como uma espécie de resumo ideológico do texto.

O procedimento de constituição do título definido, no nível sintático, como eclipse, é interpretado, no nível semântico, sob os termos da ambiguidade, de equívocos de sentido. Com efeito, o título contém a obra inteira, mas de um modo condensado, abreviado, vago, que conduz a uma leitura hesitante, como assinala Charles Grivel. O título é um lugar textual onde se acumulam indícios, pressuposições, implícitos, que coexistem numa quase virtualidade e só serão atualizados no e pelo texto que os desenvolve. O título é portanto essa “nebulosa de significações” de que fala Barthes – lugar de ambivalência e de polissemia onde o sentido é indicado, mas não ainda decidido. Ele pertence à sintaxe da cortina, da máscara e do véu, que esconde e revela ao mesmo tempo.

Um outro aspecto sintático que, no plano semântico, adquire uma importância excepcional, é a estrutura nominal do título, cujo nome próprio constitui o emblema.

Não somente o nome próprio é um elemento muito frequente nos títulos, como ele fornece ao título seu próprio estatuto – o título é o nome próprio do texto, empregado não apenas sobre a capa ou no alto da página, mas em todo e qualquer ato de citação do livro.

Constituindo um signo vazio, disponível, cuja significação provém unicamente do referente, o nome próprio constitui o lugar por

excelência de investimento da significação nos textos ficcionais, e se impregna de um poder mágico e mítico.

Ele é um signo hipersemântico porque motivado, quer dizer, cujo sentido é instituído não por uma significação prévia, mas no interior de um sistema de denominação textual.

S/Z, o enigmático título da análise feita por Roland Barthes do conto *Sarrasine*, de Balzac, nome grafado com *S* e não com *Z*, exhibe, por meio desse pretense erro de ortografia correspondendo à inversão gráfica do *S* e a um grafema presente no nome do autor (*Z*), a marca da citação impressa nesse nome, nesse corpo. *S/Z* encena portanto o poder do nome próprio, que permite ao personagem existir fora do conjunto dos semas que o constituem e que, reunindo-se em torno de um nome, tornam-se predicados, enquanto que esse nome se transforma em sujeito.

Um estudo comparativo entre títulos de romances realistas, onde domina o nome próprio, e títulos do *nouveau-roman* francês, onde ele não ocorre, nos permitiria avaliar a marca ideológica subjacente ao emprego do nome próprio no título, marca indicada, no primeiro caso, por um procedimento de personificação, cujo efeito é uma fetichização do humano, e, no segundo, por uma recusa do antropomorfismo e um recuo da imagem do homem como referência central.

Uma questão fundamental para a reflexão sobre o título é a de seu referente. Os resultados de uma análise nos níveis gráfico, fônico, sintático e semântico se encontram neutralizados, pois eles não são confrontados e comparados considerando-se o referente do título – quer dizer, o texto ao qual ele se refere. Porque o título é um texto de caráter metalinguístico, cuja função primeira é designar um outro texto. Quais são as relações entre esses dois textos? Como eles se comportam um em relação ao outro?

Já se observou que essas relações são extremamente ambíguas: o título esconde e revela, oferece e retém a informação. Essa ambiguidade se deve ao fato de que o título e o texto são textualmente independentes (independência marcada pelo espaço em branco que os separa sobre a página, mas também pelo fato de que eles são equivalentes, um podendo substituir o outro), mas contextualmente

dependentes: se o título esclarece e indica o sentido do texto, da mesma forma o texto reescreve incessantemente seu título.

Esses dois textos de natureza semiótica diversa se encontram pois implicados, como assinala Yuri Lotman, em uma situação retórica: entre eles se estabelece uma relação dialética de pressuposição que se pode aproximar da situação questão/resposta. O título funciona como uma questão à qual o texto daria a resposta. Daí sua função de incitação: ele incita o leitor a ler o livro, quer dizer, a procurar a resposta. Ele não coloca um sentido, mas aponta para a sua possibilidade. Ele chama a atenção, por outro lado, para a natureza do texto e indica como o ler. O título é portanto um lugar de indícios, uma promessa visando a suscitar certos efeitos – um interesse, uma expectativa – e a definir um modo de leitura. Segundo Charles Grivel, é a “significação dita a partir de sua retenção”.

Sua relação com o texto pode ser do tipo denotativo ou conotativo. O título é denotativo quando corresponde ao conteúdo do texto, quando o reduplica de alguma forma, quando, entre título e texto, há isotopia semântica. Ao contrário, o título conotativo está em discordância com o conteúdo do texto, não o anuncia corretamente e exige do leitor todo um trabalho de interpretação para ser compreendido. Ele faz portanto um apelo à competência do leitor, considerado como capaz de compreender não somente o que o texto diz, mas ainda o que ele mostra: a atitude e as intenções do sujeito da enunciação, os pressupostos, os implícitos e as referências culturais subjacentes ao enunciado. É o caso dos títulos irônicos (*Quando fui morto em Cuba*, de Roberto Drummond); enigmáticos (*A dança dos cabelos*, de Carlos Herculano Lopes); hiperbólicos e/ou contraditórios (*O lado escuro de Clara*); eufêmicos (“*Le dormeur du val*”, de Rimbaud, apresenta sob a imagem bucólica de um rapaz adormecido sobre a relva um soldado morto em combate).

Os títulos parodísticos pertencem ao domínio da *intertextualidade/intertitularidade*, quer dizer, da relação de um título com outros títulos e/ou textos, da capacidade de um título de citar outros títulos e textos, o que permite determinar seu contexto histórico, social e cultural.

Os títulos de Gide são frequentemente citações do texto bíblico. É o caso de *A porta estreita* e *Et nunc manet in te*, enquanto que *A sinfonia pastoral*, por outro lado, refere-se à composição de mesmo título de Beethoven.

Encontram-se outros exemplos de intertitularidade em: *Sonhos eróticos de uma noite de verão*, de Woody Allen, citação de William Shakespeare e *A noiva do Super-Homem*, de Ligia Saboya e Maria Helena Nova, citação do título do filme e do herói Superman.

O artigo de Claudine Girod sobre as manchetes do jornal *Libération* mostra a vasta utilização que esse jornal faz do título conotativo sob seus diferentes aspectos. A notícia de uma emissão de televisão sobre Laurent Fabius, então Primeiro Ministro, tem por título “*Toi lecteur... moi Fabius*” (Você leitor... eu Fabius). Entre aspas, este título cita, por um lado, não as palavras de Fabius, mas a situação de comunicação estabelecida – singularização do telespectador, exposição didática. Por outro lado, o título faz referência ao filme *Tarzan* (as primeiras palavras de Tarzan, quando aprende a falar, são: “Você Jane, eu Tarzan”). O jornal faz portanto um apelo à competência cultural de seu leitor, considerado capaz de reconhecer a citação. A frequência desse procedimento, que trabalha com as referências culturais do leitor, indica sua relação com a estratégia fundamental adotada pelo jornal, que consiste em estabelecer a convivência com o leitor, oferecendo-lhe uma imagem prestigiosa de si mesmo. *Libération* não se destina a qualquer público, mas a um leitor culto, que lê livros, que vai ao cinema, que assiste à televisão, em suma, a um leitor bem integrado a um dado contexto social e cultural. Daí a dificuldade que representa a leitura desse jornal para estrangeiros, munidos, no máximo, de uma relativa competência linguística.

Essas conclusões levam a autora a sugerir, por meio da análise de títulos, uma abordagem da civilização a partir de uma comparação entre os títulos de jornais de tendência conotativa e os de jornais mais informativos, mais denotativos. Diferentes métodos são sugeridos para a constituição e a análise de um *corpus*, a fim de que se possa determinar as características de cada jornal e formular hipóteses sobre o público ao qual ele se dirige (origem sócio-profissional, faixa etária, sexo, etc.).

Uma outra sugestão, entre as inúmeras possibilidades de tratamento do título em sala de aula, consistiria em trabalhar com títulos de revistas destinadas a um público mais específico (mulheres, crianças, adolescentes). Após a constituição de um *corpus* de títulos e de subtítulos produzidos pela revista escolhida em um dado período, a análise de sua estrutura sintática e semântica revelaria certos aspectos específicos, nos níveis gramatical e temático, que constituiriam pistas de acesso aos pressupostos subjacentes a essas produções, às estratégias, métodos e astúcias de um crivo ideológico sempre em ação.

Traduzido por Luciana Lobato (Oficina de Texto, FALE/UFMG), a partir do original francês "Lecture de titres", extraído de: MUZZI, Eliana S. Lecture de Titres. Com Textos, Mariana, v. 1, n. 1, p. 21-26, nov. 1989. A pesquisa de títulos em português, para a tradução, foi realizada por Rômulo Monte Alto.

Referências

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- DERRIDA, Jacques. La double séance. In: _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972. p. 215-347.
- GARRIC, Alain. Généalogie du titre. *Le Journal Littéraire*, n. 1, sept.-nov. 1987.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GIROD, Claudine. Libé: la "une" mode d'emploi. Travailler avec des titres. *Le Français dans le Monde*, Paris, n. 194, 1985.
- GOLDENSTEIN, J. P. Lire de titres. *Le Français dans le Monde*, Paris, n. 186 e 190, 1984.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye-Paris: Mouton, 1973.
- HOEK, Leo. *La marque du titre*. La Haye: Mouton, 1981.
- LOTMAN, Yuri; GASPAROV, B. La rhétorique du non-verbal. *Revue d'Esthétique: Rhétoriques, Sémiotiques*, n. 1-2, p. 75-95, 1979.
- PEYTARD, Jean. Lecture d'une aire scripturale: la page de journal. *Langue Française*, Paris: Larousse, n. 28, p. 39-59, 1975.

O revisor como tradutor

Elzira Divina Perpétua

A arte da confecção de livros passou por várias etapas até chegar ao processo de editoração tal como o conhecemos hoje. Apesar de essa evolução ter acontecido de modo crescente a partir da invenção da imprensa, só muito recentemente progrediu em termos editoriais, notadamente a partir do desenvolvimento da cultura gráfica, que se seguiu ao final da Segunda Grande Guerra. O cuidado em registrar os nomes dos principais envolvidos no processo também ocorreu de forma gradativa. Embora não exista uma norma definida para essa tradição, é de praxe grafar-se, além do nome do autor, o do tradutor, o do revisor e/ou editor – o responsável pela editoração – e o do projetista gráfico. Entretanto, esse registro significa apenas uma pequena parte das pessoas envolvidas no processo. O nome da grande maioria perde-se no anonimato inerente ao próprio processo de produção de livros, esses

estranhos artefatos [...] que se oferecem ao leitor, desde sua materialidade com capa, introdução, sumários, fingindo-se naturais, como se não tivessem passado pelos ritos sociais, que se processam até que cheguem ao porto final das editoras,²

como tão bem observa Ruth Silviano Brandão.

Todo texto, para se constituir como tal, passa por um processo de decantação da linguagem do autor que, como toda linguagem, carrega em si o fator ideológico inerente a cada falante. Ao chegar à editoração,

²BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura, p. 12.

passará por outros processos de transformação. Na editoração de um livro, vários aspectos são desenvolvidos, concomitantemente à fase denominada de preparação de originais – em que acontece, dentre outras coisas, a revisão do texto. Como esta, todo trabalho visa uma determinada parte do livro. Embora isolados, os trabalhos caminham por uma linha comum, sujeitados ao texto, para atingirem, de forma coerente, o produto final.

Um dos trabalhos iniciais no processo de publicação de uma obra é o chamado projeto gráfico. Aqui são escolhidos, juntamente com a forma interna que o livro vai adquirir – como o tamanho e o formato das letras, por exemplo –, a aparência externa do futuro objeto livro: as cores e dimensões da capa, as ilustrações, a distribuição espacial de títulos e nomes, etc.

O livro que eu tenho nas mãos agora é, portanto, apenas um resíduo do que já foram, um dia, os originais. Tantas leituras já deles se fizeram, capas, ilustrações, revisões, etc., que minha percepção, antes de alcançar a ilusão de originalidade reivindicada pelo autor, é atingida por cada um desses elementos que antecedem o texto, pelo paratexto. É através de cada uma dessas leituras que se procura alcançar, antes, a leitura do texto propriamente dito, sabendo-se que o que se tem em mãos não passa de intertextos. O leitor apanha então esse emaranhado e faz sua própria leitura, também ela um outro intertexto a se enlaçar nesse tecido, também ela carregando consigo a experiência individual, sujeitada a outros mecanismos de leitura.

Cada elemento do paratexto configura um modo de leitura, feita por – quem sabe? – diferentes leitores, e representa iconicamente a troca de experiências com o texto. Como leitores secundários que somos, recebemos essas microestruturas como breves amostragens do que vamos ler – todas essas vozes e culturas chegam até nós antes das vozes do autor. Assim, o livro publicado, por esse envolvimento anônimo em sua confecção, configura um espaço plurivocal e, conseqüentemente, um espaço pluricultural.

O fornecimento dos referenciais contextuais na organização espacial de um livro tem por função principal determinar as vias de acesso à macroestrutura, que é o texto publicado. Em outras palavras, o

paratexto apresenta-se como um vestíbulo onde os signos começam a interagir com o leitor e o universo receptor. Esses signos – interpretantes – direcionam as leituras que da obra se fizeram.

Antes de cumprir sua missão de apresentar o texto, o paratexto vai funcionar, então, como um emolduramento, uma redoma que resguarda a ilusão de completude da obra. Toda escolha paratextual recai sobre a ilusão de integridade que o pacto editorial quer, assim como os autores, registrar, quando publicam um livro.

A edição de um livro, no entanto, não começa necessariamente numa editora. Muitos autores preferem submeter seus textos a leitores privilegiados, antes de considerá-los definitivamente prontos. Alguns, notadamente os que demonstram insegurança de sua escrita em relação ao saber instituído, submetem seu texto não apenas ao julgamento, mas também à correção de alguém que vai *editar* o texto, ou seja, deixá-lo pronto para publicação. O preparador dos originais, neste caso, se reveste de uma responsabilidade quase co-autoral para com o texto.

Quarto de despejo: diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, publicado em 1960, é um exemplo dessa parceria. O surgimento da escritora deve-se à iniciativa do jornalista Audálio Dantas, que se empenhou em editar os manuscritos da favelada semi-alfabetizada e publicar os diários, que se tornaram o maior sucesso editorial do Brasil, com dez edições consecutivas, e alcançaram repercussão em mais de quarenta países, com quatorze traduções. Ao assumir o papel de editor, de preparador dos originais de *Quarto de despejo*, Audálio Dantas, na apresentação da obra, passa a explicar, como tal, o trabalho que teve para transformar o manuscrito em livro. Cuidando para que a leitura não se tornasse enfadonha, seleciona “as histórias mais interessantes” para a publicação. Já que Carolina “conta o seu dia inteiro”, “fiel até ao ato de mexer o feijão na panela”, achou necessário cortar alguns trechos, pois “a repetição seria inútil”.

A fase de preparação de originais constitui uma das mais delicadas da editoração, exatamente porque se situa num território pouco objetivo, entre o bom senso do revisor e o estilo do autor. A interferência do preparador no texto alheio inclui desde a revisão ortográfica

até a argumentação, com o autor, sobre a necessidade de mudanças estruturais no texto, em função de eliminar incongruências ou exageros. A tarefa do revisor, portanto, além de incluir o cuidado para não ferir a susceptibilidade de quem escreve, consiste em saber delinear a frágil fronteira entre o estilo e a inadequação linguística. Há que vagar, então, pelo nebuloso caminho da subjetividade, sem perder de vista o objetivo do trabalho. É esse o fator que faz com que o revisor, muitas vezes, se engane, e, por excesso de cuidado, acabe por subtrair ao leitor o que Roland Barthes denominou de “o prazer do texto”.

Ao ler Amiel, Barthes descobriu, irritado, que o editor devia ter julgado “proceder bem ao suprimir desse Diário os detalhes quotidianos”, a cena minúscula, o pormenor, “para conservar apenas insípidas considerações morais”. Mas é a curiosidade pela mediocridade, e não pela grandeza do texto, o que daria a alguns leitores – esses “pequenos históricos” – uma fruição, o prazer do texto.

Operação semelhante realiza Audálio Dantas para a publicação de *Quarto de despejo*, retirando o que considera excesso na escrita de Carolina. Orgulhoso de sua assepsia, o revisor teve até o cuidado de apontar com sinais de reticências e de parênteses os locais onde realizou as operações de corte, explicando, no prefácio, o seu significado no texto. Inútil a explicação, que só se justifica em virtude da crença do prefaciador na transparência do texto, característica comum aos preparadores de manuscritos de semialfabetizados. Audálio Dantas, no nosso exemplo, mesmo após descrever o processo de edição do diário de Carolina, continua a reafirmar a sua integridade antes de anunciar novas “correções”:

Como essa história que conto e garanto é o exato acontecido, tenho de acrescentar que, em alguns poucos trechos, botei uma ou outra vírgula para evitar interpretação dúbia das frases. Algumas cedilhas desapareceram, por desnecessárias, e o verbo haver, que Carolina entende apenas como um a assim soltinho, confundido facilmente com o artigo, ganhou um h de presente.¹

Não parece ter percebido o revisor que essas “imperfeições” fariam outro o texto de Carolina. Sem dúvida, conteria ele muito mais do

¹DANTAS. Apresentação, p. 11.

“exato acontecido” do que tem agora, editado como texto integral. Na verdade, esse gesto de Audálio Dantas coloca em cena a impossibilidade de uma tradução literal óbvia também no processo de editoração, em que o preparador de originais, algumas vezes, pode se converter até mesmo numa espécie de co-autor, tantas são as correções exigidas pelo original.

Cada trabalho de preparação de originais é único. O que pode haver de comum entre todos os profissionais da editoração é uma intromissão consciente no texto do outro. Para os agenciadores de semi-alfabetizados, por exemplo, cuidar parece vincular-se a podar o que acham inconveniente à publicação, independentemente do processo de editoração.

É curioso também que, ao modificarem o texto primeiro, eles reafirmem o respeito pela “redação original, apesar de pequenas correções e da omissão de certas passagens prejudiciais à coesão da narrativa, ou repetitivas e sem maior importância”. Esse discurso, por exemplo, que poderia ser atribuído a Audálio Dantas na apresentação de *Quarto de despejo*, é, na verdade, parte do texto de Ivna Duvivier, patroa de Francisca Souza da Silva, sobre os originais de *Ai de vós!: diário de uma doméstica*. Que correções faz Ivna no texto de Francisca? Quais passagens foram omitidas? Para a revisora, o que caracteriza um trecho como desimportante? Igualmente zelosa do texto alheio, ao contrário de Audálio Dantas, no entanto, ela não se digna a entrar em detalhes sobre seu método de trabalho, seu “recorte”.

Numa linha menos ilusória, em *Cícera, um destino de mulher: autobiografia duma imigrante nordestina, operária têxtil*, publicação feita a partir de entrevistas gravadas em fitas cassete, Danda Prado depõe sobre o esforço para manter, na escrita, a integridade da narrativa oral de Cícera, reconhecendo obviamente a impossibilidade de se manter a fidelidade entre os dois registros: “Tentei conservar a autenticidade do relato verbal autobiográfico, respeitando sua linguagem, sua sintaxe.” Tentar conservar não é o mesmo que conservar, mas, para legitimar essa passagem da oralidade para a escrita, Danda Prado trata de garantir o paralelismo do texto transcrito, que foi “relido, completado e aprovado por ela [Cícera]”.

Esses prefaciadores fazem exatamente o contrário do que apregoam, porque acreditam que meras correções ortográficas são grandes favores que prestam à compreensão das obras. Provavelmente se esquecem de que o texto é um tecido – emaranhado de muitos outros textos que dialogam entre si – e que, sobretudo quando o texto é autobiográfico, nele se acha diluído um sujeito que tenta se mostrar ilusoriamente por inteiro. Interferindo em sua grafia, ao invés de contribuir para dar maior nitidez ao eu escrevente, eles embaçam ainda mais a imagem que tentam mostrar aos leitores.

O investimento dos prefaciadores no texto das autobiógrafas desencadeia, no mínimo, duas reflexões acerca da produção do texto publicado. Em primeiro lugar, explicitada ou não a técnica editorial utilizada, a interferência afeta a receptividade da obra, à medida que priva o leitor de conhecer o texto integral daquelas autoras, em nome de um saber diferente do delas, privando-os, assim, da ilusão de texto original, de texto-verdade, de que se acha revestido todo texto de memória.

Em segundo lugar, embora as interferências dos prefaciadores nos textos das autobiografadas se deem em níveis de intensidade diversos, pode-se inferir delas que, nesse processo, ao mesmo tempo em que os prefaciadores assinalam as modificações que fizeram operar no texto primeiro, contraditoriamente resguardam a preocupação de emprestar caráter de integridade ao texto modificado.

Ao dessacralizar, com esse ato, o caráter de originalidade do texto autobiográfico, esses prefaciadores, entretanto, relegam suas alterações a meros atos correccionais, que, segundo eles, não alterariam o resultado final dos textos. Contudo, ao revisor compete mais tarefas do que aquelas que nos acostumamos a testemunhar no visível dos textos. Além de censor da linguagem, pode-se pensar o revisor como alguém que, ao examinar um escrito para o expurgar dos erros, lança sobre ele uma nova visão, um novo olhar que vai originar um outro texto. Para além das inadequações detectadas na concepção dessas escritas, é certamente o olhar de Narciso que as estará mirando. Como o de qualquer ser humano, o olhar do revisor não é isento de ideologias. “É que Narciso acha feio o que não é

espelho”, justifica o poeta. A busca de harmonia estaria, assim, no objetivo maior da tarefa do revisor, mas o texto não será mais o original após seu trabalho de revisão.

É interessante observar que os próprios signatários das revisões, nos títulos aqui mencionados, estatuem sua posição na sociedade a propósito de discursarem sobre as autoras, marcando, com seus dados profissionais/pessoais, uma diferença: Audálio, jornalista; Danda, militante feminista; Ivna, patroa. Portanto, os textos passam a refletir a imagem narcisista de outra ideologia e cultura que não a espelhada de início pelas autobiógrafas. É sintomático que os três revisores, de um modo ou de outro, recorram à mesma justificativa para as modificações que operaram nos textos – tiveram a finalidade de extirpar as passagens “desnecessárias”, “repetitivas” e “sem maior importância” para eles, os revisores, que tiveram acesso aos relatos originais e que fizeram seu julgamento conforme seus próprios valores.

Modificando os textos a partir de seus pontos de vista, que não são propriamente os mesmos das autoras, os revisores, portanto, operam o que chamamos de uma apropriação do texto. Assim, ao fazer seu texto revisto, o revisor aproxima seu trabalho de uma função que se reveste de responsabilidade de outra ordem – a tradução.

Nesse sentido é que podemos considerar as obras de Carolina, Cícera e Francisca em sua dimensão intertextual, onde várias vozes se fazem ouvir. Sobre elas devemos considerar a relevância do papel do revisor, que agora se transforma em tradutor, termo aqui entendido em sua acepção intralingual, e cuja tarefa, segundo Walter Benjamin, é “redimir, em sua própria língua essa língua pura exilada na língua estrangeira, liberar, pela transposição, essa língua pura cativa na obra”.

Nasci em 28 de março 1943.
No local chamado Palmeiras
Município de Campos.
Meus pais trabalhavam na lavoura
para viver. Nossa casa era de
portuguesa e sapê no fogão de
lenha e dormíamos no chão em
esteira nos cobríamos com estopas
e com as irmãs
com a idade de 3 para os 4
anos eu me comecei a entender
certas coisas meu pai era
muito bom os poucos anos em
que vivemos juntos ele foi
meu pai meu amigo e a
única recordação boa que
tenho da infância. Minha
mãe era sem juízo não ligava
para nos brigava com meu pai
ia embora e lá ficava eu
com meu pai eu me lembro
que eu conseguia peito quando
ela ia embora meu pai
fazia tudo para que eu não
sentisse a falta dela
Lembro-me algumas vezes eu

FIGURA 1 - Página do manuscrito de Francisca Souza da Silva, reproduzida e publicada em *Ai de vós!: diário de uma doméstica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Nasci em 28 de março de 1943, num lugarejo chamado Palmeiras, Município de Campos.

Meus pais trabalhavam na lavoura para viver. Nossa casa era de estuque e sapê, um fogão de lenha e dormíamos no chão, em esteira, nos cobríamos com estopas. Éramos 6 irmãos.

Com a idade de 3 para 4 anos eu comecei a entender certas coisas. Meu pai era muito bom, os poucos anos em que vivemos juntos, ele foi meu pai, meu amigo e a única recordação boa que tenho da infância. Minha mãe era sem juízo. Não ligava para nós, brigava com meu pai, ia embora e lá ficava e eu com meu pai. Eu me lembro que mamava peito. Quando ela ia embora, meu pai fazia tudo para que eu não sentisse a falta dela. Lembro-me que as vezes eu me sentava no barranco que tinha à beira da linha, meu pai vinha, me pegava no colo e me dizia: - Venha, minha Sauí. Ele me chamava assim, por causa dos meus cabelos vermelhos. - Pai, eu quero mamar. Então ele ficava triste eu era pequena mas me lembro de tudo. Papai à noite pegava facão e foice e ia para o mato trabalhar, com a claridade do luar fazia cestos, quiçambas e peneiras de cipó - chegava pela manhã e lá ia ele para o canavial com meus irmãos. As vezes esta separação deles durava dois dias, uma semana, até um mês. Mamãe voltava e parecia que estava tudo certo, passava uns dias e começava tudo de novo; às vezes mamãe me levava com ela - aí ficava como o Diabo gosta - ia comigo para bailes de sanfona, bebia, dançava e nas madrugadas, quando voltava para o lugar onde estávamos encostadas, ela se submetia a homens e me punha sentada no chão ao lado dela. Estes eram os motivos das brigas de meus pais.

Mas tudo o que é bom dura pouco. Meu pai foi mordido por cobra por duas vezes e daí pra frente ficou doente, sempre doente, até que um dia peorou e levaram ele de trolly para Murundú, de lá ele foi de "misto" (trem de carga e passageiros) para um hospital em Campos. Eu não sei bem o que era, só sei que via, ouvia e me recordo: eu não tinha sentimento, só gostava das pessoas, até hoje eu sou assim, gosto de quem gosta de mim.²

²Início do texto de *Ai de vós!: diário de uma doméstica*, editado por Ivna Duvivier e publicado pela Civilização Brasileira.

Ao transpor para a sua língua a linguagem utilizada originalmente por Carolina, Cícera e Francisca, é óbvio que Audálio, Danda e Ivna não copiam nem reproduzem os originais. Mesmo porque, no processo de feitura de qualquer livro, dificilmente se resguarda um original completamente, já que a preparação da publicação confere ao editor a responsabilidade de tornar compreensível o manuscrito, com a devida permissão do autor. Contudo, a alteração de algumas passagens, além de implicar considerações sociológicas sobre o jogo – talvez inconsciente – que se faz entre saber e poder, levamos a refletir sobre o conceito de tradução utilizado por Haroldo de Campos: “[a tradução] virtualiza a noção de mímesis, não como a teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção da diferença do mesmo”.

Ao considerar os textos publicados como traduções, adotamos algumas características do chamado pós-modernismo tradutório, na vertente abraçada por Else Ribeiro Pires Vieira em sua tese *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Ao contrário das antigas teorias sobre a tradução, a nova ideia desconsidera os conceitos de texto-fonte e texto-alvo, redistribuindo as relações de poder entre texto original e texto traduzido, confundindo os graus de superioridade e inferioridade entre eles, antes bastante delimitados. Com referência à figura do tradutor, podemos dizer que, saindo do anonimato, sua voz, agora transparente, passa a ser ouvida dentro do texto. Dessa forma, o texto traduzido acaba por ocupar um espaço mais amplo, sequer imaginado pela tradição, um espaço polifônico e pluricultural.

Levadas para o campo da tradução e, especificamente, da tradução intralingual de que tratamos aqui, também as considerações sobre o signo na Semiótica peirceana permitem afirmar a relativização da fidelidade da tradução, já que a própria incompletude do signo faz apagar parcialmente o texto-objeto, embora o represente. Nesse sentido, podemos afirmar que, se os textos preliminares apresentam as autoras sob vários ângulos, os textos publicados de suas autobiografias são traduções que, antes de representarem os originais, acabam, na verdade, por rerepresentá-los.

Devemos considerar também o paratexto desses livros em seu caráter sígnico, na medida em que, semioticamente, qualquer ícone indi-

vidual representa parcialmente o objeto, construindo, em conjunto, um sistema de representações que acrescentam informações sobre o mesmo objeto. Assim como vários retratos de uma mesma pessoa diferem entre si, mas representam a mesma pessoa, cada leitura de um texto ostenta um processo de iconização, priorizando determinado ângulo e acrescentando, por isso, informações sobre o texto-objeto.

É assim que os prefácios que ladeiam os livros de Carolina, Cícera e Francisca, por se inserirem nessa relação entre o signo e seu objeto, também constituem formas de traduções. Ao adotarmos a tradução como todo signo interpretante que se cria a partir de um texto-objeto, devemos pensar também os demais elementos paratextuais dessas obras, cada qual com sua especificidade, como signos icônicos: os títulos e subtítulos, as fotos, os desenhos, o fac-símile, as cartas, as reportagens, as orelhas. Tudo, enfim, que acrescenta alguma informação sobre cada um desses textos são séries individuais que, cumulativamente, proporcionam maior determinação à obra iconizada.

Essa amplitude do conceito de tradução do ponto de vista semiótico liga-se diretamente à pós-modernidade, pois a contemporaneidade termina por franquear as fronteiras entre as categorias do discurso, diluindo as hierarquias institucionais de produção do texto, rompendo o conceito de univocidade autoritária, em favor de uma pluralidade de discursos e permitindo a redistribuição da noção de perda que subjaz à visão tradicional de tradução. À redistribuição da noção de perda liga-se, intrinsecamente, a ideia de sacralidade do original, considerando o crescimento que se dá por meio das vozes que se somam à do original.

Considerar o texto traduzido e seu paratexto como signos icônicos que se interpenetram – porque dizem respeito a um mesmo objeto – é considerar que em toda enunciação há ecos do discurso de outros. Dessa forma, ao romper com o conceito de univocidade do texto, a Semiótica peirceana antecipa o princípio dialógico de Bakhtin. Assim procedendo, a adoção da ideia de que o sujeito é alguém através de quem outros falam proporciona também um novo conceito de tradutor. Ao conferir uma dimensão intertextual à tradução, através das vozes que o sujeito absorve, rompe-se a visão tradicional do apagamento do

tradutor, conferindo-lhe um espaço, dentro do texto traduzido, para a inclusão de sua própria cultura.

Com base nesse raciocínio, pode-se incluir as alterações efetuadas por Ivna Duvivier, Audálio Dantas e Danda Prado nos relatos originais de Francisca, Carolina e Cícera. Considerados como traduções, os textos publicados exemplificam o ponto de vista semiótico, que reverte a visão tradicional da teoria tradutória, calcada no motivo platônico do Mesmo. O consenso de que a boa imagem é a que se assemelha ao original assegura a superioridade das cópias em relação aos simulacros. A Semiótica rompe com essa visão numérica da tradução, priorizando o dinamismo da obra, o tornar-se, que assegura a continuidade da vida do texto, e não o eterno retorno ao passado. Uma obra traduzida mantém uma relação de ancestralidade com o original, segundo o ponto de vista semiótico, que considera o passado como algo passível de reconstrução e transformação, nunca de mera repetição.

Essa ideia aproxima-se da vertente teórica da Psicanálise em relação à memória – o resgate do vivido só é possível como reconstrução. Essa aproximação amplia as possibilidades do texto traduzido, ou seja: se se considera, na construção do edifício da memória, o caráter ficcional, inventivo do memorialista, deve-se levar em conta, igualmente, a possibilidade de invenção na tradução de uma obra. Invenção como coisa inerente ao ato de traduzir, em que o manancial criativo do tradutor não deve ser desprezado.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*: a personagem feminina na literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DANTAS, Audálio. Apresentação. In: JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960; Ática, 1993. p. 11.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960; Ática, 1993.
- OLIVEIRA, Cícera Fernandes de. *Cícera, um destino de mulher*: auto biografia duma imigrante nordestina, operária têxtil. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- SILVA, Francisca Souza da. *Ai de vós!* Diário de uma doméstica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

O guardião de Babel em Poços de Caldas

César Geraldo Guimarães

A oficina de encadernação, com seu conjunto de ferramentas, papéis, tintas e livros, lembra o trabalho paciente dos monges copistas na Idade Média. O trabalho é minucioso e demanda tempo.

Colocando os mais diversos materiais de feitura de seus instrumentos, o encadernador é um *bricoleur* que, refazendo a colagem e a costura dos livros, devolve a estória à circulação geral das linguagens na história.

A oficina é um lugar onde nomes e coisas recriam-se uns aos outros. Retirados de seu contexto cotidiano, os materiais do mundo tornam-se parte de uma montagem guiada pelo prazer de recortar e colar.

A figura de Ludgero, o encadernador, lembra um profeta hebreu ou um rabino. Nada mais apropriado: costuma-se dizer que o judeu é um povo cuja pátria é um livro: a Bíblia. Por ironia, o livro que se encontra sobre a mesa, em reparos, tem o título de *A sinistra aventura de Hitler*. O subtítulo traz: “Narrada por ele próprio”.

A restauração em ruínas permite o levantamento das ruínas da história. A costura das páginas sustenta a tessitura da escrita. Ao se restaurar um livro, mais do que preservar um documento (com sua aura de original), o que se faz é oferecer ao leitor a oportunidade de tornar-se um *bricoleur* da história. Retirando-a de uma explicação causal linear e remontando seus fragmentos, o leitor pode desinvestir a história da autoridade do “narrada por ele próprio” e reconhecer o lugar ideológico das falas.

O trabalho artesanal da restauração inverte o ditado bíblico: a letra mata, o espírito vivifica. O restaurador anima a letra e a reenvia ao encontro amoroso com o leitor; devolve o livro a esse lugar no qual o desejo de ler desenvolve sua errância: a biblioteca. A biblioteca é um deserto antes que o leitor venha habitá-la. Ela fantasmagoriza os autores, transformando-os em letra, número, nome: “a letra mata, o espírito vivifica”. Lugar sagrado, já que o livro é um lugar de morte. Ele fala de um outro que nunca está ali. É sobre essa falta que se realiza a leitura: o leitor deixa-se seduzir pela possibilidade de continuar a história.

O livro encadernado (salvo da destruição) reconcilia o leitor com seu objeto de desejo. Entre a mão que vira as páginas e o olhar que persegue as palavras, o Eros da linguagem envolve o leitor. Não é esse um dos motivos (talvez o mais forte) para que se mande encadernar ou restaurar um livro? Não se deseja apenas conservar sua materialidade, mas resguardar um certo imaginário. Às vezes, imaginário que se quer o mais secreto: diários, cartas de amor, escritos herméticos. Ou o mais trivial: receitas culinárias. Ou então um conjunto de fotografias. Sempre a vontade de tornar a letra, o traço, a imagem duradouros. Desejo de vencer a morte, resistir ao desgaste do tempo.

O caderno em que Ludgero anota os pedidos revela a variedade das preferências dos leitores, como demonstram os títulos abaixo:

- *As sandálias do pescador*, Morris West
- *As idéias de Getúlio Vargas* (não há referência sobre o autor)
- *A vida de Carlitos*, Georges Sadoul
- *As primaveras*, Casimiro de Abreu
- *Astrologia* (não há referência sobre o autor)
- *Brasil/Oriente* (tablóide)
- *A vida errante de Jack London*, Irwing Stone
- *O livro dos velhos*, Dr. Mário Mourão
- *Encontro com a morte*, Agatha Christie

Essa lista poderia se prolongar interminavelmente. Por saber disso é que a lombada dos livros encadernados traz num só signo

as iniciais de Ludgero Borges e o símbolo do infinito. Afinal, lugar de errância, caça aos substitutos do desejo, a leitura permite o acesso a uma memória que é a da humanidade. (Assim se referia Alexandre à Biblioteca de Alexandria.)

Um outro Borges, aquele Jorge Luis, afirmava que o livro é uma extensão da memória e da imaginação. Para esse autor que sempre se quis um leitor, o mundo é a “Biblioteca de Babel” (tema e título de um de seus contos). Nesse conto, afirma-se que a Biblioteca é o outro nome do universo. Infinita, ela dissemina incessantemente seus livros, bibliotecários, leitores. Em Poços de Caldas, esse guardião e leitor assumiu a figura de Ludgero Borges, ex-radialista, ufólogo, cronista, criador de aranhas, contista e restaurador dos livros da Biblioteca Municipal.

Se os tempos atuais substituíram a experiência pela paródia ou pelo pastiche, se o mundo é cada vez mais de papel e se toda memória é artificial (constituída de ficções e de citações), resta a leitura como uma aventura pequena e anônima, resguardada por todos aqueles que fazem o livro. E é esse trabalho que, na edição industrial dos livros, torna-se cada vez mais homogêneo e impessoal. Os artesãos desaparecem sem deixar pistas.

Ludgero, ao anotar em seu caderno o título do livro de Bernardo Guimarães, *O ermitão de Muquém*, escreveu (ou meus olhos é que leram?) “O ermitão de ninguém”. No trocadilho, todo o anonimato daqueles que só vivem a cultura sob a forma da necessidade.

Referência

HITLER, Adolf. *A sinistra aventura de Hitler*. Porto Alegre: Meridiano, 1941.

A crônica do encadernador

Ludgero Borges

Uma tarde encontrava-me na oficina nos fundos de minha casa, quando adentrou uma senhora de minha idade. Suas faces serenas denotavam um “quezinho” de preocupação. Abraçada ao colo, ela trazia uma caixa de papelão amarrada com uma fita. Com uma fala agradável, mansa, perguntou timidamente se eu podia encadernar “umas coisas”...

– Claro, minha senhora – respondi, oferecendo-lhe uma cadeira. Percebi que ela se preocupava com o fato de alguém poder ouvir o que tinha a dizer. Tranquilei-a fechando sem trancar o portão de ferro no fim do corredor, para que ninguém pudesse entrar sem que víssemos de longe. Seu semblante denunciou a aprovação do gesto e então perguntei do que se tratava.

– Tenho umas coisas que gostaria de enfeixar... Para guardar mais seguro... O Senhor faria isso para mim?

Sendo observador e lidando com o ser humano, a gente acaba sendo psicólogo autodidata e aprende a “ler” fisionomias, gestos, entonações, inflexões de voz, etc. Principalmente o *etecétera*. Sinais imperceptíveis para outros e até para o próprio executante. Eu havia observado que minha cliente tinha uma atenção especial para com aquela caixa de papelão e pensei logo: “Ali devem estar instrumentos importantes ou um livro raro esfacelado, talvez uma correspondência preciosa...” Meu sexto sentido se ateve a esta última hipótese, pois o cuidado tinha um toque de carinho.

Na verdade, ela não sabia como começar. Mas eu soube. Coloquei a seu alcance uns trabalhos e algumas mostras de papéis e percalines, enquanto rápido preparava duas chávenas de mate para nós, e abri um estojinho de cigarros que lhe ofereci.

– Muito obrigada. Nunca fumei. Mas o senhor fuma cachimbo e gostaria que o fizesse agora.

Por trás daquelas simples palavras, escondia-se aquele prazer de ver alguém cachimbando. Quem sabe como alguém... Agora, já mais desinibida, foi desamarrando a fita que envolvia a caixa de papelão, retirou dois anéis de elástico, a tampa. Dentro havia um pacote envolvido em papel que outrora fora colorido. Seus gestos eram comedidos e suaves como se estivesse manuseando um cesto de ovos de beija-flor ou pétalas de rosas, que não pudessem sequer ser arranhadas. Enquanto isso, falava como quem estivesse se confessando ao próprio Papa.

– Eu tenho umas cartas muito gratas – precisava dizer? – que gostaria de encadernar... São as coisas mais importantes que possuo... O senhor pode cobrar o que quiser... Nunca ninguém as leu, por isso...

– Esteja certa, minha senhora – acudi –, sou discretíssimo. Ninguém mais vai tocá-las.

– Acredito.

A esta altura, desembulhava um maço de cartas em envelopes amarelecidos, uns poucos recortes de jornais, tudo marcado pela página do tempo. Abriu devagarinho, um por vez, desdobrando as cartas, acertando os cantos, alisando cada papel carinhosamente que fazia crer estar afagando os cabelos de alguém. Sabia de cor todos os dizeres, pois falava neles antes mesmo de abrir os papéis. Não o que estava escrito ali, mas falava cada vez mais baixinho dos momentos por eles representados. Acariciava os papéis como se fossem o rosto do ser amado. O corpo daquela senhora estava ali na minha oficina, mas seu espírito, sua alma, divagavam pelos locais evocados por aquela “colcha de retalhos”.

Eu mesmo senti-me enleado naquela história. Mesmo quando seu rosto se voltava para mim, notava que não me via e sim o seu personagem. Sem perceber, aquela senhora contava-me toda a sua vida de trabalho, aventura e de muito amor. Em certos momentos,

seus olhos brilhavam como se reluzindo para o ser amado. Depois, seu semblante se carregava e o franzido da testa indicava tristeza. Outras vezes percebi até mesmo momentos de dor, logo desfeitos ao abrir a carta seguinte. Aí voltava seu sorriso e o olhar cintilava como se o amante estivesse chegando de uma viagem. Sua voz, às vezes, entrecortada por soluços e inflexões, denunciava uma saudade infinda.

Terminou de abrir todos os envelopes e desdobrar as cartas. Embora seu rosto fosse de um encanto único, ela agora chorava. Por muito que eu viva, essas imagens jamais sairão do meu cérebro. Eu não era mais um encadernador de livros e, quase num afago, enxuguei-lhe as lágrimas. Ela sentiu um pequeno choque ao descobrir que sua cabeça encanecida se apoiava em meu ombro. Acho que também chorei...

Ambos refeitos daquele *sonho real*, retomamos o assunto:

– Minha senhora, acredito que não deveria confiar essas cartas a ninguém. Que tal conservá-las num cofrezinho bem seguro?

– Quero que você as encaderne.

Penso que não estranhei ela ter tirado o “senhor” da conversa e insisti:

– Se eu ensiná-la a fazer isso, quem sabe...

Cortou-me a fala:

– Já disse que você deve encaderná-las para mim. Não recuse. Sei que fez um trabalho parecido para a professora Fulana de Tal e outro para o comendador Sicrano. Foi ele quem indicou sua oficina.

Bem. Aquilo, embora dito educadamente, tinha uma firmeza que não ousei contestar.

– Está bem, vou fazer esse trabalho. Quero apenas propor que a senhora passe aqui, de vez em quando, para dar alguma orientação, ou que telefone à noite para a Rádio Libertas, quando falaremos a respeito.

Recomposta da emoção, empoou um pouco o rosto para disfarçar as estrias das lágrimas e então acompanhei-a até o portão.

Apressei o que vinha fazendo e, em seguida, atirei-me de corpo e alma na encomenda. Por mais que evite, é quase impossível um encadernador não ler pelo menos alguns trechos do que encaderna, para montar o livro. Neste caso em especial, fugi à regra e, não aguentando

a tentação, li todas as cartas enquanto armava o volume. Minto. Não li. Fiquei tão envolvido, que vivi aquela paixão!

Nunca tinha lido nada igual, nunca tinha visto coisas tão lindas dirigidas a uma pessoa! Sem obedecer rimas ou regras verdadeiramente poéticas, aqueles dizeres que vinham do coração de um homem apaixonado faziam inveja a muitos poetas. Minha mais recente cliente era o pivô, a musa inspiradora daquele amor perdidamente lindo, puro, incomparável. Pena não existirem cópias das cartas que ela respondia.

Enquanto encadernava, repassei tudo aquilo muitas vezes. Fiz eu mesmo um papelão especial e decorado para terminar o livro. Preparei uma caprichada caixa de papelão imitando um volume para abrigar aquele poema de amor, um dos mais belos e reais acontecidos entre dois seres.

Combinei dia e hora da entrega por telefone. Lembro-me bem de que, na ocasião, atravessei um minúsculo jardim, subi uns degraus e bati na porta de vidro, que foi aberta prontamente. Ali estava eu diante daquela deusa inspiradora de um amor quase divino. Seus olhos faiscaram ao ver o que eu carregava e, de súbito, arrebatou-o de minhas mãos.

Convidado, entrei o suficiente para que a porta fosse encostada. Minha cliente retirou o volume do estojo, folheou somente duas ou três páginas e apertou o livro sobre o seu formoso par de seios. Ficamos assim em pé, um diante do outro pela *eternidade de dois minutos*. Ela colocou o livro sobre a mesinha, adiantou um passo, *segurou a cabeça do seu amado e deu-lhe* o mais ardente dos beijos...

Atônito, sentindo o mundo girar, delicadamente afastei-a, apanhei o volume na mesinha e, com as mãos trêmulas, entreguei-o a ela e retirei-me silencioso. Alcancei a rua sem saber que rumo tomar. Não olhei para trás, porque quis guardar na retina aquele retrato que acabava de sentir.

Respirei profundamente, tentando colocar em ordem minha cabeça que girava. Decidi-me. Enchendo o tórax de oxigênio, caminhei em direção ao bar mais próximo para tomar uma dose tripla da bebida mais forte que pudesse encontrar. E enquanto caminhava fui possuído por um tremendo orgulho. Eu era, naquele momento, o maior encadernador de livros do mundo!

Edições Viva Voz de interesse para a área de tradução

Conversas com editores

Ana Elisa Ribeiro
Carla Viana Coscarelli (Org.)

Editoras mineiras:

panorama histórico v.1 – 2ª ed. rev.

Juliane Matarelli
Sônia Queiroz (Org.)

Editoras mineiras:

panorama histórico v.2

Sônia Queiroz (Org.)

Editoras mineiras:

o lugar da poesia

Patrícia Fonseca
Sônia Queiroz (Org.)

Editoras mineiras:

o lugar da tradução

Karina Mitalle
Sônia Queiroz (Org.)

A preparação de originais

Antônio Houaiss
Datus Smith

Os Cadernos Viva Voz estão disponíveis também em versão eletrônica no site: www.lettras.ufmg.br/labeled



Esta edição, revista e atualizada, é resultado de trabalho elaborado por alunos da disciplina Preparação de Originais, do Bacharelado em Letras com ênfase em Edição, no segundo semestre de 2014.

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.