Organizadora
Sônia Queiroz

A preparação de originais

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2015

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
Mayra Caroline da Silva

Diagramação
Laila Silva
Rayanne Teles

Revisão de provas
Ágatha Carolline Galdino

Endreço para correspondência
LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108
31270-901 – Belo Horizonte/MG
(31) 3409–6072
vivavozufmg@gmail.com.br
www.letras.ufmg.br/vivavoz

Sumário

Apresentação . 5
Sônia Queiroz
Preparação de originais – I . 7
Antônio Houaiss
Preparação de originais – II . 23
Antônio Houaiss
Editorando o original . 33
Datus C. Smith, Jr.
Sobre os autores . 51

Apresentação

O Bacharelado em Letras com ênfase em Edição completa sete anos em 2015. Comemoramos a passagem para um novo ciclo de vida, que se concretiza com as discussões iniciadas este ano, lideradas pelo recém-criado Núcleo Docente Estruturante - NDE, sobre o projeto pedagógico do curso de Letras e sua estrutura curricular, visando atualizar conteúdos e métodos. Ficamos felizes em constatar, dentre os dados apresentados pelo NDE, o crescente interesse dos estudantes pelos Estudos de Edição e em receber um novo docente na área, o colega Luis Alberto Brandão.

Pois vamos comemorar com uma nova publicação na área: este caderno Viva Voz, dedicado à Preparação de Originais, atividade essencial no processo de editoração de textos. Podemos dizer que o preparador de originais, ou editor de texto, ou, ainda, em sua designação mais sintética, revisor, de toda a equipe de profissionais envolvidos no processo editorial, é, sem dúvida, o mais próximo do autor e, portanto, aquele que garante ao texto autoral as qualidades fundamentais para que se transforme em publicação: a coerência do estilo, a fluência na leitura, a adequação ao público leitor, a clareza da estrutura hierárquica de títulos e subtítulos, o respeito às normas vigentes no país para a língua escrita. Em outras palavras, ao lado do editor, que seleciona o texto e investe na publicação, o preparador de originais é o grande parceiro do autor.

Vale lembrar aqui também que a formação desse profissional é nossa principal meta no Bacharelado em Letras com ênfase em Edição.

Por isso, damos a público nesse momento importante, uma coletânea de três textos de grande relevância para a formação de preparadores de originais: dois do grande filólogo e lexicógrafo brasileiro Antônio Houaiss e um terceiro do editor acadêmico estado-unidense Datus C. Smith Jr. Os dois textos de Antônio Houaiss resultam da transcrição de duas palestras proferidas por ele no simpósio sobre editoração realizado pela Fundação Getulio Vargas em 1970, no Rio de Janeiro, e publicados inicialmente em 1975, na coletânea Editoração Hoje, pela editora da mesma fundação. O texto de Datus C. Smith, Jr. foi extraído da tradução do seu livro *A Guide to Book Publishing*, publicada no Brasil em 1990, em co-edição, por duas editoras universitárias, da UFPE e UFSC. Podemos constatar que, se muita coisa mudou nas tecnologias da editoração e da impressão, os princípios éticos e as tarefas do preparador de originais permanecem.

Esses textos foram revisados e normalizados pelas alunas da disciplina Prática de Editoração Eletrônica de Textos, que também redigiram os paratextos editoriais: os peritextos sobre os autores e a tradutora, e epitextos como carta às editoras e à tradutora solicitando autorização para reedição. Enfim, é deles o mérito da preparação dos originais e, ainda, da diagramação e acabamento. Longa vida para os estudos da edição na Faculdade de Letras da UFMG!

Sônia Queiroz

Preparação de originais – I

Antônio Houaiss

Presumo que o nosso assunto seja concretamente este: um autor apresentou os originais para que se transformem em livro. Entre o autor e o processamento tipográfico – tipográfico *lato sensu* – na maioria das vezes existe outro processamento, que é feito pelo chamado *preparador de originais*.

Por quê? Porque, em 90% dos casos, os autores não apresentam os originais nas condições desejadas para a editoração. O original pode, como texto, estar em excelentes condições, tais que, lido e reproduzido pelo tipógrafo ou pelo impressor, poderia ser publicado. Entretanto, em geral, esse livro vai sofrer pelo menos alguns retoques de padronização tipográfica, gráfica e editorial, de acordo com a natureza da editora ou do centro de editoração. Mesmo quando linguisticamente o texto esteja em situação ideal, um preparo prévio, rápido que seja, tem de ser feito: a normalização da editora. Entretanto, em 90% dos casos, o texto entregue pelo autor não corresponde àqueles requisitos mínimos exigidos para que possa ser submetido imediatamente à fase compositora e impressora, porque apresenta uma série de defeitos orgânicos. O preparador tem de interferir, a fim de sanar essas deficiências, que são do caráter mais variado possível.

Mas a indagação prévia que se apresenta ao preparador ainda não é essa. Mesmo instintivamente, ao compulsar pela primeira vez o original, ele sabe se se trata de um autor vivo ou de um autor morto, de um autor individual ou de um órgão colegiado. Neste último caso, é mais comum haver vários indivíduos que respondam cada um pela

qualidade, autenticidade e fidedignidade do original, ou um editor num sentido outro, quer dizer, um responsável pela conjugação das diversas partes, que passará a ter essa função de autor vivo. Nesta hipótese, é óbvio que a tarefa do preparador do texto se reduz a um diálogo com o editor, ou com o autor.

Naturalmente, nesse diálogo há dois tipos de perguntas que podem ser formuladas. Ou o preparador do texto não entendeu o original, porque este não se apresenta em condições suficientes de higiene visual, ou o original está nessas condições, mas apresenta uma série de discrepâncias em relação àquele ideal de normalização que deveria observar. Deve-se consultar o autor para saber se as alterações tendentes a submeter o original à normalização desejável não vão agredir a substância da mensagem que o autor tem em vista.

Por hipótese: um artista gráfico tem em mãos um original em que há numeração decimal progressiva. Faz um *layout* magnífico da página, mas os números à esquerda a enfeiam enormemente, de tal forma que ele resolve eliminar a numeração decimal progressiva. Ora, o texto, que era relativamente claro e tinha inclusive uma ordenação de elementos principais nos números naturais progressivos da primeira ordem, de elementos secundários na segunda ordem e de elementos terciários na terceira ordem, ficou com uma sequência de parágrafos em que os de segunda ordem passaram a ter a mesma apresentação visual que os de terceira e os de primeira ordem. Houve uma situação inversa: o autor propôs certo tipo de normalização que era orgânico ao texto e o preparador (no caso, esse artista gráfico era o preparador) submeteu-a a uma deformação, pois só foi levado pelo que reputava estética. O autor teria de ser consultado, naturalmente.

Toda editora presume uma normalização do seu texto. Sendo o autor o árbitro, qualquer alteração que lhe for proposta ou que, no escuro, ele permitir que se faça, *ipso facto* é uma alteração que passa a ser incorporada à autoria dele. Por conseguinte, há violência a esse conceito de autoria, que continua sendo sagrado na nossa sociedade, quando a alteração, de quem não seja um profundo conhecedor da matéria, subverte, altera ou até mesmo inverte o sentido ou, ainda, provoca uma matização que não é a desejada pelo autor.

Temos de extremar o fato entre dois tipos de mensagens com que se tem de lidar. Em aproximadamente 80% dos casos, a matéria que se editora no mundo contemporâneo tende para um polo da linguagem em que o elemento predominante é o que tem como vocação a univocidade. Que quer dizer isso? É a matéria em que o pensamento que está por baixo das palavras é o que importa. Então, o revestimento das palavras passa a ser um mero vetor, um mero condutor desse pensamento profundo. A partir do momento em que, por exemplo, a sintaxe do autor, no sentido gramatical, está alterada por erro de concordância, regência, colocação, ou por erro de pontuação, pode-se corrigir impunemente, sem que a substância da mensagem seja modificada. Nesses casos, essas correções são conducentes a criar uma facilidade de comunicação, pelo simples fato de que não carreiam informação nova nesse plano, e o livro se torna mais eficaz.

Realmente, num compêndio, tratado ou estudo de matemática, física, química, biologia etc., essas alterações na sintaxe aparente, desde o momento em que não subvertam a sintaxe profunda, são, por definição, fáceis e factíveis. Em geral, os autores autorizam-nas, porque se reconhecem usuários da normalização da língua.

Mas, no polo oposto, há um plano de linguagem em que efetivamente o autor engendrou (voluntária ou involuntariamente) ou quis engendrar alterações que estão sendo fraturas, estão infringindo, violentando. Mas, não sem dificuldade, o preparador de texto deve compreender que essas fraturas ou derivam da ignorância do autor (ignorância que, não obstante, condiciona a natureza da mensagem que ele está transmitindo), ou, pelo contrário, significam espantoso domínio do sistema da língua. O autor, ao usar daquelas fraturas, está criando unidades de informação, exatamente para uma eficácia maior da mensagem que está transmitindo. Isso se verifica, visivelmente, no plano da linguagem usada para fins estéticos e poéticos.

Note-se, entretanto, que os livros editados puramente no plano da univocidade devem representar uma pequena quantidade, assim como os livros editados puramente no polo da multivocidade também. A grande massa tende para cá ou para lá, em graus bastante variados, de maneira que o preparador de textos se defronta, na grande maioria

dos casos, com problemas em que tem, antes de mais nada, que distinguir se está havendo a aproximação para o plano da univocidade ou para o plano da multivocidade.

Aí, então, coloca-se um terceiro problema: se, após a verificação da frequência das fraturas, o preparador vê que as do plano de multivocidade predominam, ele poderá perguntar-se com muita legitimidade: até onde terei que respeitar essas fraturas que são de multivocidade e até onde sou árbitro para saber se devo alterar as fraturas que não estão no plano da multivocidade? Esse problema significa praticamente entrar na própria criação do autor, para saber a validade das diferentes fraturas. Há momentos em que se coloca esta opção: o preparador tem ou não que respeitar na íntegra o original que lhe é proposto. Ao colocar-se essa questão, vai-se colocar o problema do tipo de edição que se tem em vista.

Presumo que, dentro da normalidade da editoração, as editoras têm acordos com os editandos pelos quais fique claro que, até um certo tipo de retificação, o autor defere ao editor a autorização. A partir de determinado ponto, o autor é que o diz, mediante consulta. Mas há casos diferentes. Eu vi o que foi a proeza de editar Guimarães Rosa: desde *Sagarana*, e daí para diante cada vez mais obsessivamente, os textos eram respeitados passivamente pelo impressor tal como estavam. O revisor timidamente perguntava a ele, às vezes, se esse *Z* era assim mesmo (porque ele trocava *S* por *Z*) ou se esse *J* por *G* deveria permanecer. Geralmente, ele dava um sorrisinho e dizia: "Pode corrigir."

No plano estritamente ortográfico dessas celebérrimas heterografias homofônicas – isto é, o mesmo som escrito com letras diferentes – em geral Guimarães Rosa concordava com as correções, porque não era um bom ortógrafo. Mas, de repente, arrepiava-se com uma palavra que, pela norma, não devia ter acento nenhum, mas a ele parecia que sim. Achava que aquele acento estava com uma função não apenas indicativa do timbre que a vogal devia ter. Achava até que o circunflexo, o acento agudo, ou o acento grave entravam no ritmo visual da linha do próprio texto. Para ele foi uma grande revelação o dia em que lhe disse: você está com muitas preocupações grafemáticas.

Gostou da palavra, sentiu que era exatamente isso: tinha uma vivência grafêmica das palavras.

É óbvio, então, que preparar um texto de Guimarães Rosa seria um trabalho tão infernalmente difícil que a única solução era ele mesmo ser o árbitro final na medida em que o preparador tinha que perguntar-lhe, a cada vez, se aquela alteração podia ou não ser feita. Estou falando, entretanto, de um escritor que tinha tal consciência do plano da sintaxe superficial, visível, que, evidentemente, essas ocorrências eram relativamente pequenas. Ponhamos agora a hipótese de Guimarães Rosa morto, uma realidade triste, mas que aí está. Como é que se iria preparar o original? Porque, desgraçadamente, esse original continuará a ser preparado, enquanto ele for reeditado.

Geralmente, o editor se premune, através de contrato, de que a leitura da última prova seja feita pelo autor, não podendo este fazer alterações que não constem dos originais. Por quê? Exclusivamente para fins defensivos da economia do patrimônio da editora. No Brasil quer-se editar um livro com duas revisões. E alguns, se pudessem, arranjariam um livro sem revisão. Obviamente, nenhum livro tem condições de sair com menos de três revisões, e há os que, efetivamente, pediriam sete ou oito revisões – e não há nisso nenhum luxo. Esse investimento do tempo de trabalho de um revisor evidentemente vai encarecer o valor do produto final. Em consequência, há interesse em evitar o processo. Mas, que é quase um milagre que um livro com duas revisões seja apresentável, é. Aliás, não se conhecem ainda livros sem erro tipográfico, mesmo com várias revisões.

O livro com pretensões a mais perfeito que conheço foi feito modernamente – não me refiro à época dos incunábulos, dos primeiros momentos da tipografia, porque aí, inclusive, às vezes é difícil saber quando se trata de erro. Há casos que talvez sejam variantes textuais de vária natureza e que não podemos julgar pura e simplesmente como erro. Mas na tipografação moderna, um dos grandes defensores do livro como perfeição estética e de conteúdo construiu um livro chamado *Essai sur le livre de qualité*. Ele próprio, V. P. Victor-Michel, compôs, reviu e imprimiu. Confessa que, sendo fraco na divisão silábica e achando que ela enfeia muito o livro (o conceito vale para a língua

inglesa, pelos grandes obstáculos que existem para a separação silábica e, não raro, também para a língua francesa, coisa que felizmente está dirimida no que se refere às línguas portuguesa e espanhola), fez o prodígio, o que é uma recomendação para os tipógrafos europeus destas línguas, de eliminá-la. Vale dizer, aumentou ou diminuiu o branco intervocabular da linha, de maneira que a palavra final não fosse dividida. Esse livro parecia quase perfeito, mas apresentava uma imperfeição visível, o chamado *caminho de rato*, porque abria espaços em branco, como decorrência natural. Este é um dos defeitos gráficos mais feios que se possa imaginar. Assim, a busca da perfeição levou o impressor a uma imperfeição, de que ele se penitenciou depois, reconhecendo que ela enfeava mais o livro do que a outra.

Há dois problemas que deveríamos aqui diferenciar: o que se chama a normalização da editora, que nos livros ingleses se faz através do que se intitula *Manual of style* (*Manual de estilo*), e o que se poderia chamar a normalização dos centros de normalização, que tendem a codificar certas regras para os usuários da língua na forma escrita. Entre as duas, nem sempre há coincidência. Seria de presumir que a normalização da editora englobasse todas as outras normalizações. Mas nem sempre isso acontece.

No caso concreto da língua portuguesa, infelizmente, os aspectos mais elementares da normalização não estão resolvidos. Vou dar um exemplo concreto: desafio que haja alguém que saiba empregar as maiúsculas. Aliás, a única língua que dirimiu o problema de uma vez por todas, e já há muito tempo, foi a língua alemã, porque resolveu que todo substantivo tem letra maiúscula. Seja próprio ou comum, onomástico ou não. A maiúscula é um índice desta categoria gramatical e não de uma espécie dentro da categoria. Em língua portuguesa o problema é extremamente complexo, porque as tentativas de normalização racional esbarram num levianíssimo acordo interacadêmico que simplificou a ortografia. A regra desse acordo sobre as maiúsculas é de uma vagueza, de uma inutilidade e de uma complicação tais que quem quiser guiar-se por ela realmente dará com os burros n'água. Diz-se que os nomes próprios têm letra maiúscula. Mas o que é nome próprio? Nome próprio é um antropônimo, um topônimo, um astrôni-

mo (se astrônimo já não é topônimo), um intitulativo, um axiônimo, e vai por aí afora.

A Associação Brasileira de Normas Técnicas, que é a entidade que mais seriamente trabalha na matéria, tentou, por exemplo, a regra de fixação das maiúsculas para os bibliônimos. Bibliônimo é um intitulativo de livros e periódicos. Seguindo uma recomendação que tende a se universalizar com relutância, principalmente por parte da língua inglesa, ela propõe que os bibliônimos só tenham uma inicial maiúscula e maiúsculas orgânicas. Vale dizer, se o livro é em alemão, o *die*, *der*, *das* inicial será maiúsculo, se o intitulativo iniciar com um artigo, e a maiúscula aparecerá nos eventuais substantivos que aparecerem no texto. Em francês, seria a primeira palavra com maiúscula e todas as demais com minúsculas, salvo se alguma delas fosse organicamente com maiúscula. Em português, o mesmo caso.

Mas a Associação Brasileira de Normas Técnicas, ao normalizar assim os bibliônimos, automaticamente infringiu o acordo interacadêmico, porque este diz que os nomes próprios são com letra maiúscula. Pergunto: qual o critério que a editora vai ter? Que manual de estilo vai seguir nesse caso? Tem que fazer uma opção. Eu, particularmente, acho que cada problema estudado especificamente e resolvido na sua especificidade deve ser preferido àquele que o foi genericamente. A Associação Brasileira de Normas Técnicas, a cada problema específico que enfrenta, procura dar uma generalização tão compreensiva, tão exaustiva quanto possível, de maneira que, nesse particular, ela me parece dirimir o problema.

Toda normalização, no que se refere a textos impressos, parte de um pressuposto: é o chamado efeito de realce. Busca-se o realce material, graças ao qual seja atribuído um determinado valor à palavra, à frase ou ao texto que se deseja destacar. Assim, o pressuposto do bibliônimo é que ele apareça sempre, em língua portuguesa, em grifo. Vale dizer, se ele aparece em grifo, não há por que reiterar o realce com a letra maiúscula, pois o grifo já funciona como realce material típico do bibliônimo. *Ipso facto*, haveria redundância em colocar o grifo e a maiúscula. A minha opção seria uma de duas: ou abandonar o grifo e usar da maiúscula em todos os vocábulos do bibliônimo, ou, usando

o grifo, só colocar a maiúscula inicial. Poder-se-ia perguntar ainda: e por que a maiúscula inicial? É o que lhe dá o caráter de nome próprio biblionímico.

O problema parece cerebrino, mas não se esqueçam de que a questão já vem sendo ventilada desde os hieróglifos egípcios. Todos sabem que foi de uma importância inexcedível para a decifração dos hieróglifos o fato de que os egípcios já distinguiam os nomes próprios dos comuns. Foi graças ao fato de que os nomes próprios vinham dentro de um cartucho que Champollion pôde presumir que aquele conjunto não era ideográfico e sim fonográfico. Quer dizer, se estava dentro de um cartucho, ele intuiu, pela tríplice inscrição de Roseta, que seria um nome próprio. Sendo nome próprio (notem bem que os nomes próprios não podem ser representados nos seus valores ideológicos), ele disse: aqui está ocorrendo o trânsito do ideográfico para o fonográfico. E foi graças a essas circunstâncias que pôde decifrar os hieróglifos de valor fonético, decifração que o encaminhou para a dos de valor ideográfico.

Mas também é importante o fato de que nunca saberemos realmente quando acabam os nomes próprios e começam os nomes comuns. Por exemplo: nas publicações oficiais, vê-se Divisão de Pessoal e Departamento de Administração com letra maiúscula. Pergunto: Divisão de Pessoal é um intitulativo particular? Qual é o órgão, qual é a empresa, hoje em dia, que não tem uma divisão de pessoal? Qual é a empresa que não tem uma diretoria? Qual é a empresa que não tem um diretor? Dentro desse raciocínio, tudo o que é unicidade dentro de um universo fechado passaria a ter letra maiúscula – não foi sem razão que o alemão resolveu que o meu cão, da minha casa, é ele só: deve ter letra maiúscula, portanto.

Vejamos outro aspecto: conforme seja a editoração feita por órgãos do Estado ou empresas reverentes, a tendência à letra maiúscula aumenta. O *Diário Oficial* é um dos órgãos que mais usa de letras maiúsculas no mundo. Raro é o ofício que saia do Ministério das Relações Exteriores que não use e abuse de letras maiúsculas. Num livro de contos, por exemplo, evidentemente que o contista não teria por que achar que a divisão do ministério em que a heroína aparece num

dado momento tenha que ser com *D* maiúsculo. Creio que a Fundação Getulio Vargas, na sua editoração, terá que lidar com essa problemática várias vezes, porque ela publica livros que se destinam sobretudo a criar uma canônica, uma metodologia, de certo modo a auxiliar as atividades estatais, as atividades empresariais, vale dizer, as atividades daqueles órgãos em que esses fatores pesam para o lado áulico.

O texto se apresenta ao preparador em todas as hipóteses possíveis. Não vou omitir a mais risonha que tive na vida, que foi quando recebi uma caixa, fechada havia 30 anos, com folhas amarelecidas, algumas manchadas de café, outras possivelmente ainda rescendentes a cachaça, do meu venerando Lima Barreto. Era uma caixa que ninguém tivera a coragem de jogar fora, porque parecia conter um diário. E diário de um sujeito que, qualquer que fosse o grau do pileque, dava as impressões do dia, recordava-se de coisas, ou tomava apontamentos do que lhe vinha à mente. Cerca de 60% das folhas estavam datadas. Era o arcabouço de um belíssimo diário, dos mais fiéis possíveis. Muito provavelmente, eram apontamentos para serem aproveitados em futura obra de ficção. Era um diário na sua mais integral intimidade, de si para si. Havia um esboço de livro, de uma pessoa cuja importância literária é grande. Então, desde que pude ordenar cronologicamente 60% do material, propus-me a ver se conseguia ordenar os 40% restantes. E, praticamente, não perdi nada, inclusive as coisas aparentemente mais irrelevantes. O esquema fundamental dessa ordenação cronológica existia. Mas, para ordenar os 40% restantes, o problema que se colocou ali foi o de datação interna. Lendo os originais datados, impregnei-me da evolução dos pensamentos e dos problemas que dia a dia iam ocorrendo a Lima Barreto. A faixa se estendia por um período longo da sua vida: de 1904 à data da morte. Cobria um lapso de tempo em que até a letra se modifica. O instrumento de escrever era o mesmo durante certos dias, depois mudava. Todos esses elementos me ajudavam na datação. E ler Lima Barreto naquele estado não era fácil. Era um trabalho de paleografia, para o qual o preparador de textos não tem condições no mundo moderno. (Aliás, ninguém deve aceitar, hoje em dia, pelo menos nas condições do Rio de Janeiro, um manuscrito. Essa exceção só se deve fazer quando se trata de ve-

neranda pessoa que, por sua idade e pela qualidade do que escreve, tenha que merecer a atenção de um preparador especial. Fora disso, é óbvio que se tem que exigir que o original apareça em datilografia.) Mas, uma vez de posse da coordenada, foi possível fazer aquela datação e preparar o texto com todas as normalizações subsequentes que comportasse, às vezes com grande segurança. Na intercalação entre os dias 6 e 16, por exemplo, não ocorria texto, mas aparecia um que se situava perfeitamente ali: era colocado como uma hipótese, com um ponto de interrogação na parte relativa à datação.

Essa é uma hipótese. A outra é a do indivíduo morto cujo texto que se tem em vista reeditar apresenta várias edições. Isso é de grande importância para os dois polos. Quer dizer, não se verifica apenas no polo da multivocidade, verifica-se também no da univocidade. Torne-se isto por exemplo: reeditaram-se as obras de uma figura muito venerável para os estudos filológicos e gramaticais da língua portuguesa: Said Ali. A complexidade da preparação do seu texto, por incrível que pareça, é enorme, porque, geralmente, ele teve mais de uma edição em vida. Em segundo lugar, foram textos que, embora revistos por ele com extremo cuidado, foram escritos numa ortografia que não serve, atualmente, para reeditoração. O problema fundamental é a opção que se vai fazer em face do problema da atualização da língua. Quando o indivíduo está morto há 20, 30 ou 40 anos, não tenhamos dúvida de que há traços físicos da língua falada e escrita há 20, 30 ou 40 anos no seu texto e, por mais que a estrutura linguística seja aparentemente estática, houve modificação nesse intervalo. Não tenho coragem, por exemplo, de reescrever, hoje, com *e* final a palavra *quasi*, se ela foi escrita por um senhor de 70 anos. Esses pequeninos exemplos do problema é que sugerem a dificuldade que o preparador de texto tem para, mecanicamente, seguir o vocabulário ortográfico da Academia Brasileira. Esse vocabulário ortográfico tem que ser pensado nestes termos: é um projeto, uma proposição para, da sua edição em diante, os escritores que aprenderão a escrever. Os que já escreveram, evidentemente não o seguiram.

Quem prepara o texto está seguindo uma disciplina que já existe desde a época dos alexandrinos, desde o século III a.C. Foi graças

a ela que vários textos antigos, ainda relevantes para o pensamento contemporâneo, puderam perdurar. De maneira que a tarefa é das mais gloriosas, atendendo sobretudo ao seguinte: os primeiros grandes tipógrafos eram também os preparadores dos textos. Quando se fala num texto de Plantin, de Aldo Manúcio, de qualquer um desses grandes tipógrafos do século XV, XVI e XVII, tem-se em vista que ele era tipógrafo e preparador do texto. E, por isso mesmo, era grande latinista, grande helenista, grande conhecedor do vernáculo que imprimia. Aos poucos, naturalmente, os tipógrafos passaram a ter auxiliares impressores, mas todos os problemas do texto eram dirimidos por esses impressores principais.

Mas, entre o manuscrito e a tipografia, não se pense que o salto quantitativo foi muito grande. Em geral, o manuscrito poderia ser reproduzido em 300, 400 exemplares quase que concomitantemente, no apogeu dos copistas medievais, enquanto os primeiros textos impressos faziam-se em 200 a 300 exemplares. De maneira que o passo à frente, do ponto de vista quantitativo, foi quase nulo. Foram necessárias as condições sociais do advento da alfabetização, por um lado, do barateamento do papel, por outro, e de certas tendências democratizantes – democracia burguesa permitindo à tecnologia da tipografia ser mais eficaz – que permitiram a multiplicação de livros para ordem de alguns milhares. Hoje, estamos na ordem até dos milhões. Já há livros que são feitos aos milhões, em duas, três edições. Mas esse processo também foi lento.

No início do século XIX, cogitou-se, nas condições novas da sociedade, fazer a reedição de um livro de que existiam 14, 15 exemplares, e livro esse que era objeto de uma enorme curiosidade da erudição do mundo inteiro e que era copiado em manuscritos, com a incidência de novos erros. As primeiras reedições desses livros fizeram o que os incunábulos faziam em relação aos manuscritos. Há incunábulos que são mecânicos, no sentido de que são tão iguaizinhos aos manuscritos que às vezes não se sabe se são manuscritos ou impressos. Do mesmo modo, nos primeiros tempos da reedição do século XIX, a superstição de o livro originalmente editado ser respeitado era tal, que se criou a chamada edição diplomática: aquela que reproduzia em todas as parti-

cularidades físicas o texto que se tinha em vista reeditar. Assim, a reedição diplomática era muito mais problema de tecnologia, de desenhar o tipo para reproduzir, do que propriamente problema de opção. Isto se revelou absolutamente insuficiente em relação ao avanço da filologia, porque os problemas de intelecção desse texto ficavam maiores, visto ter ocorrido nos séculos XVII, XVIII e XIX a simplificação dos caracteres e a explicitação da linguagem numa relativa normalização das ortografias, o que havia permitido a democratização do texto. Ora, um texto diplomático retomava quase que à Idade Média nas dificuldades da leitura. Então, a edição crítica se impunha, porque a obscuridade que o texto oferecia era enorme.

Que vem a ser uma edição crítica? É uma edição que procura interpretar todas as particularidades de um texto, oferecendo-o na ortografia moderna vigente. Mas o que é que se entende por ortografia moderna vigente? Tirar daquele texto todas as excrescências sem valor linguístico, inclusive na diacronia. É inconcebível que se faça um texto em que "dos teus fermosos olhos nunca enxuitos", *enxuitos* se transformasse em *enxutos*. Haveria uma violência à linguagem. Aliás, a rima adiante iria mostrar o disparate disso. A edição crítica preserva esses valores.

Mas, voltando aos problemas atuais da normalização, vejamos alguns pontos de maior urgência prática.

Antropônimos

A lei que autoriza o uso da ortografia simplificada entre nós, no acordo de 1943, autoriza explicitamente a simplificação dos nomes próprios dos antropônimos. E tanto é verdade que o próprio *Diário Oficial* assim procede nos decretos e em tudo o mais. Não é sem razão que o nome da casa de Rui Barbosa é Casa de Rui Barbosa, *Rui* com *i* e *Barbosa* com *s*. Preserva-se, entretanto, ao usuário do nome o direito de continuar a grafá-lo na forma original. Mas ele não pode compelir os demais a usar a forma que lhe foi facultado usar.

Na simplificação dos nomes próprios, deve-se ter em vista fundamentalmente que somos um país em que há nomes próprios de todas as proveniências linguísticas. Grande parte dos nomes próprios

que existem em português é da língua portuguesa, mas um número nada desprezível não é. Então, não confundamos duas ordens diferentes, duas naturezas. Tenho o direito de, em *Antônio*, pôr o acento circunflexo, porque é uma palavra inequivocamente portuguesa. Mas não vou poder alterar a grafia de *Houaiss*. Vanderléia escreve o nome dela *V-a-n-d-e-r-l-é-i-a*. É um direito que ela tem. Mas *Wanderley*... até onde essa palavra é portuguesa? Evidentemente, é uma palavra flamenga. *Gallotti* é visivelmente italiana. A que título posso tirar os dois *ll* e os dois *tt*? *Cavalcanti* não é outra palavra visivelmente italiana? O Cavalcante que passou a escrever com *te*, e que não é italiano, evidentemente aportuguesou o nome. Mas há momentos tangenciais, em que não sei se houve ou não o aportuguesamento. Dizemos *Lurdes*. Isso significa que foneticamente a palavra está mais do que aportuguesada. Em francês, seria *Lourdes*. Não sei se escrevo *Lurdes* ou se volto a *Lourdes*.

Mas o fato de que na natureza e na sociedade haja os pontos tangenciais não exclui a regra. Em *Anna Maria de Mattos*, tiro um *n* e um *t*, não há dúvida. Em *Nelson* Medina, não poria acento agudo, porque acho que continua sendo a palavra inglesa, palavra de origem estrangeira, ainda preservada na sua forma original. Porque *Walter*, por exemplo, tanto é palavra alemã como inglesa. Não posso dizer que o *Válter* nosso tenha vindo do alemão ou do inglês. Posso, se o indivíduo escreveu com *W*, preservar o *W*, porque posso dizê-la como palavra estrangeira. Se ele, obviamente, já a grafa com *V*, fá-lo-ei como palavra portuguesa. Não há alternativa para isso.

Há casos em que aparecem grafemas de uso literário com valor estético e, até mesmo simbólico, nos antropônimos. É impossível pensar que Afonso Guimarães ao adotar a forma *Alphonsus de Guimaraens* não tenha querido dar uma conotação arcaizante ao seu nome autoral. Num caso como esse, e sobretudo para os artistas – os artistas merecem todas as exceções –, é necessário ver que existe uma associação necessária entre o nome artístico e a obra. A simplificação seria uma violência ao patrimônio desses indivíduos. O próprio Álvaro Moreyra foi um poeta simbolista em cuja escola o *y* teve uma função enorme. Não nos esqueçamos de que o *lyrio* não teve razão de ter *y* e

assim se manteve pertinazmente graças aos simbolistas. Porque, diziam, realmente, o lírio perderia a sua forma sem o *y*...

Topônimos

Se, como preparador de texto, vi *New York*, não há dúvida de que vou mantê-la. O fato de haver sido escrita há 20 ou 30 anos me autoriza com toda a segurança a admitir que não era *Nova Iorque* que se dizia naquele tempo. Transitamos de *New York* para *Nova Iorque*, e, hoje em dia, essa Nova Iorque é uma monstruosidade. Nomes de países e regiões tradicionais que existem no mundo ocidental, em contato com a língua portuguesa, estão tradicionalmente aportuguesados. Tanto é verdade que temos *Inglaterra*, *Alemanha* – e Alemanha é *Deutschland*, nunca foi *Alemanha*. Vejam-se os países da Europa e ver-se-á que essas entidades históricas foram aportuguesadas em velhas datas, assim como umas poucas cidades: *Londres*, *Paris*, *Varsóvia* etc.

Mas, se se tem em vista que os nomes toponímicos averbados já estão em 500 mil, seria absolutamente impensável aportuguesá-los, porque haveria uma monstruosa confusão. Os topônimos existem para nós muito mais como entidades visuais do que fônicas, são sobretudo grafemas. Em tcheco-eslovaco, por exemplo, há palavras de quatro, cinco, seis sílabas, em que somente a primeira é tônica. Não há brasileiro que saiba dizer uma palavra trisesdrúxula ou quateresdrúxula. Para nós, elas não são pronunciadas, são vividas visualmente, o código é transmitido por escrito. Assim, posso assegurar-lhes que, da toponímia universal, 99,9% não constituem problema. Vale dizer, seguimos a grafia original. Esta é, aliás, a recomendação encarecida das Nações Unidas, pela entidade de terminologia geográfica que tem. Tem-se solicitado a todos os Estados-membros que relacionem em caracteres latinos a respectiva toponímia. Toda a toponímia japonesa, por exemplo, já não constitui problema para a transcrição em caracteres latinos, uma vez que está fixada. A vietnamita também. Esta é, no Ocidente, economizada em certos elementos tonais. A indicação desses tons é feita por apóstrofos especiais que, nesse caso, são abandonados. No mais, a transcrição que se-

guimos é a que foi iniciada no século XVI e hoje predomina no Vietnã. Embora não haja ato oficial da adoção do alfabeto latino, é ele que predomina.

Podemos, assim, reduzir o problema a uns poucos casos que têm a seguinte destinação: são palavras que estão na ordem do dia durante certo período, porque está havendo um acontecimento de estranha importância social que volta a nossa atenção para lá. Por exemplo, *Pyongyang* e alguns outros nomes coreanos foram pronunciados pela boca de qualquer brasileiro, em determinada época. Porque se queria saber se o Douglas MacArthur ou o outro cairia. Foi um passeio contínuo de Norte a Sul, de Sul a Leste, de maneira que certas localidades passaram a ficar sonoramente na ordem do dia. As que terminavam em *om*, a partir de certo tempo, passaram a ser pronunciadas em *ão*, mas morreram depois. Morreram, porque voltaram à sua condição de grafema. Tiveram uma vida oral limitadíssima.

Já o mesmo não posso predizer em relação a New York, porque deverá ser uma cidade importante pelas décadas por vir. De maneira que essa circunstância poderá talvez abrasileirar *New York*, como ocorreu com *Londres*.

O preceito que me parece válido é o de que, fora daquelas palavras que estão efetivamente incorporadas por uma tradição secular ao vocabulário português, as outras, na medida do possível, devem ser preservadas na sua forma original.

Na realidade, há topônimos em circunstâncias mais complicadas. Um caso como *Mayence* e *Mogúncia*, por exemplo. Em geral o brasileiro não sabe o que é *Mogúncia*. Teria que ter uma enciclopédia com tríplice entrada; *Mogúncia* aport. ver *Mayence*, e ainda *Mayence*, ver *Mainz*, porque, se ele for ao atlas, vai encontrar apenas *Mainz*. Que utilidade existe em chamar Oxford de *Oxônia* no mundo de hoje?

É um problema de reciprocidade. Os topônimos brasileiros estão sendo, por essa mesma tendência, progressivamente reproduzidos em português. Houve um período de erudição latinizante entre nós, pelo fim do século XIX ou mesmo início do século XXI, que nos fez herdar aqueles nomes que eram latinos, porque o latim foi escrito em Portugal até o século XVIII. Quem fazia uma tese em latim, efetivamente,

se citasse um livro impresso em Oxford, dizia *Oxônia*. Mas daí querer supor a possibilidade de aportuguesar ou abrasileirar o universo é uma ingenuidade. Não há nisso nenhuma subordinação, porque é a aceitação de uma reciprocidade integral. Temos no Brasil 63 mil topônimos que vão ser reproduzidos na sua forma original quando tiverem que ser citados fora.

Intitulativos

Numa normalização de nomes geográficos, e isso provém de nosso vocabulário ortográfico, há inúmeras incoerências. Pede-se que *Avenida Rio Branco* e *Rua Marechal Hermes* sejam com letra maiúscula. Esse preceito, então, deveria ser extensivo à *cidade de São Paulo*. Mas, quando se foi propor isso, verificou-se que se iria então estender o preceito também a *Cabo Frio* e, num dado momento, *cabo Frio*, acidente geográfico, seria igual a *Cabo Frio*, cidade. Teve-se que retroagir, é claro. Com relação aos geônimos, terão letra maiúscula se forem nomes próprios mesmo. Se for designativo do acidente geográfico, terá letra minúscula.

Retorno à questão do realce material. Na medida do possível, em todas as normalizações que se fizerem, ele não deve ser redundante. Isto é fundamental. Então, por exemplo, nos nomes de navios, por que letra maiúscula e grifo? Nomes de aparelhos de aviões, de foguetes, astronaves etc.? Mas, note-se bem, quando se trata de linguagem áulica palaciana, quanto mais letra maiúscula, melhor.

A forma de antropomorfização ou de sublimação de certos conceitos, através dos tempos, em poesia, sempre foi objeto de estudo. A letra maiúscula é o realce material para valorizar aquele conteúdo semântico que se deseja. Empregando a palavra *Razão* com letra maiúscula, o indivíduo está querendo referir-se a uma entidade.

Preparação de originais – II

Antônio Houaiss

Sob o título de "preparação de originais", encerra-se todo um conjunto de problemas que representam a parte mais nobre da preparação de livros, de uma preparação impressa. Em consequência disso, abarcando essa parte um espectro enorme de questões, não tive ainda como discipliná-la de forma metódica, de tal maneira que, sob a aparência de uma teoria, enfrentasse todos os problemas práticos ou pelo menos pudesse ordená-los e sugerir as possíveis soluções, quando encerram soluções.

Admitamos a hipótese de sermos um profissional cujo nome, através dos tempos, tem sido nobremente de revisor. Não nos esqueçamos de que, hoje em dia, na técnica da editoração, talvez esteja, como termo, circunscrito só àquela pessoa que, após um certo tipo de composição, faça cotejo entre o original que serviu para a composição e a composição propriamente dita, a fim de ver se a composição foi feita com observância desse original. Mas, através dos tempos, o termo *revisor* significou realmente todo aquele que acompanhou o processo de preparação dos originais desde o momento em que o autor, ou os autores (o conceito autor não será discutido aqui), a entidade autoral, o indivíduo autoral entregou esses originais a essa pessoa, que passou então a fazer, sobre eles, todo um conjunto de preparações prévias que garantissem a sua entrega em condições idealmente tão perfeitas, que a obra impressa seria tanto melhor na medida em que fossem observados os requisitos formais dos originais assim preparados.

Esse conceito recua um pouco no tempo e então abarca o de editor no sentido primitivo da palavra, no sentido que perdura em inglês e que foi perdido em língua portuguesa, havendo hoje em dia a tendência a recuperá-lo.

O editor, nesse caso, é o homem que emerge já antes da era de Cristo; sobretudo caracteriza-se a partir do século III a.C., para os livros da cultura ocidental, os de cultura grega e latina, como responsável pelas obras que eram divulgadas através de copistas. Esses homens, em geral, ao colher a herança do passado nesse período alexandrino, sobretudo no Norte do Egito, começaram a notar que havia diferença entre os apógrafos, ou seja, entre os documentos copiados em forma mais ou menos escritorial, por escribas, processo que se vai intensificar enormemente até o século XV. Antes do advento da tipografia e mesmo depois, os *scriptoria* de certos conventos, de certas ordens, chegaram num dado momento a ter organizações com 400, 500 copistas, trabalhando concomitantemente, numa tal divisão de trabalho, tal divisão de competência, de área, que uma "tiragem", isto é, uma edição, de um códice, muitas vezes equivaleu em quantidade, nesses tempos, às primeiras grandes edições tipográficas.

A tipografia só se vai incrementar no processo de multiplicação com o tempo, muito lentamente, aliás.

O objetivo fundamental da mecanização nesse caso foi evitar essencialmente, pela mecanização, diferenças naquelas coisas que se desejavam iguais; então, o modo fundamental para isso não foi tanto a linha da produção, não foi tanto esse objetivo, mas sim o da uniformidade da produção, porque, sendo de trabalho manual, os escritores, os escribas, por mais regras que estabelecessem entre si, e por mais que se apoiassem sob uma fonte idealmente melhor, sempre estavam sujeitos a variantes. A necessidade de uniformização da mensagem manuscrita, dificultada pela participação de grande número de escribas, levou à mecanização, à invenção dos tipos móveis e à impressão das matrizes. Estava atingido o primeiro momento de multiplicação de um escrito fiel ao original, ou pelo menos com igualdade de erros, o que já era uma grande vantagem.

Dos primeiros momentos da tipografia, aliás, nota-se hoje que, quando se fala de uma edição de data tal, ou de uma edição da qual restam poucos exemplares no mundo moderno, tem-se cotejado até mesmo esses exemplares, malgrado a certeza de que pertencem à mesma impressão; e tem-se cotejado, malgrado essa unidade, porque tudo leva a crer que os prelos, sendo de pouca estabilidade ainda, eram sujeitos durante a impressão a certos acidentes, de maneira que, embora da mesma tiragem, não raro há variedades, por unidades que tombaram, que caíram e que foram repostas talvez com pouco cuidado; em consequência disso, mesmo em livros de uma só tiragem, ou exemplares em que todas as razões levam a crer que se trata da mesma tiragem, o cotejo às vezes revela variantes que serão decorrentes de acidentes daquela natureza.

O que se vê nesse esforço milenar na cultura ocidental, assim como o foi de forma impressionantemente forte nos séculos VIII, IX e X da nossa era na cultura arábica, e em parte e como consequência disso também na hebraica (não sabemos bem o que se passou entre certas formas escritas do Oriente, como o sânscrito, embora seja impressionante a fidelidade da transmissão, tudo por um processo socialmente algo semelhante a esse que estamos considerando), é a reverência com que esses textos foram tratados, a fim de que eles, nos seus exemplares, nas suas unidades, fossem tanto quanto possível iguais entre si. Quando reimpressos, a impressão seguinte devia ser tanto quanto possível fiel à anterior. As edições deviam manter, se possível, uma certa uniformidade. Esse ideal, uniformidade, que vai culminar nos sistemas de padronização, preside a esse esforço da editoração, a esse esforço da multiplicação gráfica, desde o século XIII até hoje, sem que possamos fazer uma distinção essencial de natureza entre o período manuscrito e o período tipográfico.

O fato é que, não obstante essa convergência para a uniformidade, através de algumas inovações tendentes a responder a esse objetivo, é lamentável dizer que até agora nenhuma unidade nacional ou linguística de cultura, por mais desenvolvida que seja, por maior que seja o grau de industrialização que tenha atingido sua arte editorial, apresenta um padrão uniforme de tratamento. De maneira que, se

desse fato podemos antes de mais nada derivar um pequeno consolo, o problema existe, está em aberto, os passos para que deixe de existir estão sendo dados, mas muita coisa faltará nos anos por vir.

Uma normalização, para ser eficaz, terá que admitir as múltiplas hipóteses de tipos de livros que se tem em vista imprimir; porque, pensar que com um tipo único de normalização se possa chegar a isso, é desde logo propor um tipo de normalização tão abstrata, tão genérica que não resolverá os problemas concretos.

Hoje o que se diz por editoração abarca uma constelação tão rica de fatos, que uma das grandes operações será a primeira pergunta: a que tipos de normalização deveremos aspirar? Chegando a isso, talvez possamos dizer quais são os problemas de cada um desses tipos, embora, como preliminar, se possam estabelecer coisas comuns a todos os tipos de editoração, pois a língua portuguesa presumivelmente é a mesma para toda editoração.

Estamos em face de problema aberto. É impensável enfrentar sob um ponto de vista igual um texto de autor que faz obra poética ou de ficção, e um texto de autor que faz obra de ciência ou com intenções científicas.

Todos concebemos hoje língua como um sistema de comunicação que tem uma estrutura tal de valores interdependentes, que se impõe através da vida, no meio cultural, na culturalização, da interetariedade, sobretudo porque no caso estamos falando de obras escritas, pensando sempre nelas.

Concebemos a língua como um sistema. Mas conexo com esse sistema, e dependente dele, porém sem cobrir sua totalidade, existe isso a que chamamos a norma falada, num plano, e a escrita, noutro plano.

Na realidade, com isso, vemos que há um conjunto de fenômenos, quando estamos no plano puro do sistema, que não são aceitos na norma falada, culta, e que os fenômenos da norma falada culta não são por vezes aceitos na norma culta escrita. Então, há como que três planos que temos que distinguir, do ponto de vista da editoração da obra de arte, a editoração em que, por definição, o artista é o homem que quebra sempre as estruturas. Ele, como artista, em lugar de obe-

decer à primeira norma ou à segunda ou ao sistema, na realidade cria, infringindo, fraturando todas essas transunidades. Isso, como princípio. O poeta, consciente ou inconscientemente, faz isso: estranhamente o poeta parece ser tanto maior na medida em que mais fratura, até o ponto de não perder a possibilidade de comunicação. Mas fratura em todos os planos, fratura na sintaxe, na semântica, nas relações, fratura na captação das vivências coloquiais, de quaisquer que sejam as personagens imaginárias ou reais que capta para o seu universo; fratura na norma escrita. E, na norma escrita, fratura do ponto de vista da ortografia, pontuação, de tudo que possamos supor.

Está claro que a frequência dessas fraturas, a abundância dessas fraturas varia de escritor para escritor, a tal ponto que alguns poetas, alguns contistas, alguns romancistas, praticamente aceitam que a sua mensagem seja sujeita à codificação, à regulamentação usável num texto científico.

Não quero fazer julgamentos apressados sobre visões globais, mas em geral esses escritores parece que poderiam deixar de ter escrito.

Isto não deve ser interpretado como um incentivo às vocações de criação artística para que ignorem o sistema e as duas normas a que me referi; muito pelo contrário, um artista parece ser maior na medida em que tem tal domínio do sistema e das duas normas, falada e escrita, que as suas fraturas sejam realmente elementos de riqueza de informação, elementos de riqueza estética, exatamente porque não ocorrem por acaso, mas são produto deliberado para aumentar a eficácia da mensagem, da informação. É claro que uma pessoa pobre de informação cultural sob muitos aspectos pode eventualmente fazer uma grande obra de arte. Não estou desmentindo a possibilidade de também na literatura aparecer uma arte ingênua que seja de grande valor, do que há exemplos no Brasil. Mas, nesse caso, não quero comparar o que daí pode derivar e que realmente deriva de uma sintaxe profunda, de uma semântica profunda, com uma outra que, tendo sintaxe profunda, semântica profunda, criadora, pela novidade de *pensação*, seja também acorde com a novidade da expressão fraturante.

Posto isso de lado, há a outra hipótese, a das obras que podem ser efetivamente objeto de uma certa normalização, de um ideal de normalização tal, que se lhe pudesse praticamente dar todas as leis. Quer dizer, aquele ideal de unificação que algum dia talvez possamos atingir. A hipótese do plano da arte admite como extremo de criação o artista altamente consciente, altamente fraturador.

Mas parece que o lógico matemático pensa justamente em formulações unívocas ou inequívocas do seu texto. Há uma extremação de objetivos: aqui, este homem com ideias novas procura transmitir no máximo rigor de definição verbal e na máxima clareza de construção linguística, de tal maneira impregnado tão-somente dessa preocupação lógica e definitória, que aceitará gostosamente qualquer tipo de modificação do seu texto que tenda, não prejudicando aquilo que lhe é essencial, a tornar os elementos que suportam esse essencial tão acessíveis quanto possível a todos os outros usuários daquilo que ele quer transmitir.

Assim, no extremo da mensagem lógica, podemos em princípio lidar com os textos no sentido de dar-lhes preparação normalizada.

Quais são para isso os requisitos? O texto, antes de mais nada, pede uma uniformização visual. Que vem a ser isso? Não entrando na discussão do mérito dos elementos linguísticos usados pelo autor, a primeira operação parece ser de tipo orgânico: estou em face de originais que suponho devem merecer, antes de mais nada, essa pergunta. Eles vão ter que ser manipulados durante um dia, dois dias, e os riscos de manipulação são tais que poderei depredar, deteriorar uma página, duas ou dez desses originais.

Então, preliminar, hoje em dia, em editoração, é que os originais que estão sendo manipulados não sejam jamais em exemplar único. Tem-se que tomar a primeira providência: saber se existe uma cópia dos mesmos e, em não havendo, fazê-la. São frequentes os acidentes de perdas irrecuperáveis, às vezes de peças que mereciam não ter sido perdidas. De maneira que essa providência tem que ser preliminar.

Uma vez feito isso, quais são as fases que visualmente se devem seguir? Em primeiro lugar, um manuseio rápido desses originais. Esse manuseio deve presumir a primeira pergunta: existe uma organicidade proposta pelo autor?

Os originais exigem isso em quê? Em partes, em capítulos, em livros, em versículos? Qual foi a forma orgânica desses originais? Então, se a forma de divisão orgânica foi de um tipo, o tipo foi observado de início a fim? Se foi, está muito bem; se não foi, será preciso padronizar esse tipo. A seccionação do livro tem padrões ainda não fixados, normalizados, mas tem padrões que podem ser adotados coerentemente por qualquer editora, no sentido amplo, que tenha a sua própria normalização. O autor, nesse caso, se não tiver optado a respeito, é óbvio que poderá fazer uma opção. Estou admitindo o caso de um autor vivo; não havendo o responsável, que essa normalização se possa fazer de tal maneira, que se explicite essa circunstância em sendo necessário.

A segunda operação, a organicidade dos livros que tendem para o polo do lógico, depende do método que se lhe dá, de maneira que esse fator passe a ser um elemento fortemente importante para o tipo, inclusive final, de cogitação que se tem para com os originais.

Graças, por exemplo, à numeração paragráfica, o livro está-se liberando, para as edições (revistas e ampliadas) sucessivas, da atrocíssima operação que é o refazimento dos índices. Está permitindo, inclusive, esta coisa fundamental: que o índice seja parte orgânica do livro. O índice é uma coisa tardia, deve ser do século XVII. Os livros, antes, eram antecedidos de tábuas, que podiam dar o resumo sucessivo das partes, mas não em ordem alfabética.

Índice, aqui, deve ser entendido na definição bibliológica devida, como uma *sequência alfabética* indicadora de elementos encerrados na obra; por isso mesmo pode ser global, ou pode ser desglosado em índice toponímico, índice temático e vários outros tipos de desglosamentos. Mas, em quaisquer casos, a ordenação é alfabética. E, em quase todos os casos, pertence à parte final dos livros.

Em certas enciclopédias pode, ao contrário, aparecer como primeiro volume. Pela circunstância de essas enciclopédias serem de tipo temático, querem com isso convidar o consulente a não ir aos volumes seguintes pela mera ordem alfabética dos temas, porque, dado haver pouco número de verbetes, a consulta direta pode induzir à presunção de que a matéria não existe na enciclopédia, quando muitas vezes existe, e até bem desenvolvida. Não consultando o índice, o leitor não

a pode localizar, visto que a matéria não constitui um verbete autônomo. Então, a ocorrência do índice preliminar verifica-se nessas obras coletivas em vários volumes. Fora dessa circunstância, a posição normal é no fim.

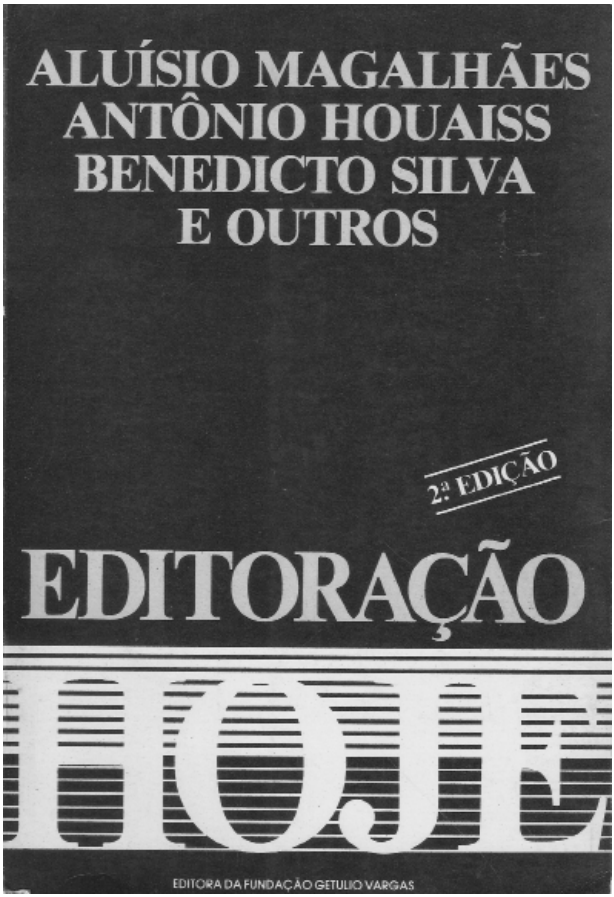
Mas, voltando ao que dizia antes, a organicidade atualmente atingida por certos livros permite que o índice seja efetivamente orgânico, no sentido de que, primeiro, ele pode ser estabelecido antes de haver a composição dos originais e, segundo, ser o mesmo índice para quaisquer que forem as composições subsequentes que esse livro tiver. Por quê? Quer a matéria apareça na página 20 ou na 27, 45 ou 63, consoante for a composição, a remissiva, não tendo sido feita para a página mas sim para o tipo de organicidade que foi estabelecida, continuará válida, qualquer que seja a forma que esse livro tiver nas edições subsequentes.

É um passo à frente de tal modo importante que nos ambientes técnicos esse passo à frente tem que ser levado realmente à frente. A Associação Brasileira de Normas Técnicas propõe, inclusive, a numeração decimal progressiva para esses fins; e é tão inteligente essa numeração, que chegou até a atingir mais uma outra vantagem para livros dessa categoria: é a circunstância de se fazer uma segunda edição refundida, ampliada, acrescentada, com refusão, ampliação e acréscimos que permitirão que o antigo índice continue válido. Porque a numeração decimal progressiva permite quaisquer tipos de intromissões tais que não alterem a numeração antes existente. Os acréscimos podem ser feitos com toda a facilidade. Graças a essa circunstância, o índice primitivo continua válido: eventualmente, só não será válido para o caso de refundição de um parágrafo ou dois ou dez, caso em que as unidades que aparecerem tematicamente, antroponimicamente, toponimicamente relevantes deverão ser detectadas no índice e anuladas pelas modificações.

Mas a operação passa a ser infinitamente pequena, se comparada com a antiga, que praticamente consistia em refazer o índice inteiro.

No caso de originais que trazem o índice feito e com remissiva a lápis para a página do original, ocorre a necessidade de se estabelecer depois uma escala de correspondência entre a página dos originais

e a página da matéria composta para preencher o índice depois de terminada a composição e paginação. Além de penoso que é fazer tal operação, há o fato de que a matéria composta fica dormindo alguns dias, às vezes longos dias, à espera de que haja a terminação do índice.



Os dois textos de Antônio Houaiss foram extraídos de: MAGALHÃES, Aluísio *et al*. *Editoração hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1981. p. 51-63; 67-73.

32 . A preparação de originais

Editorando o original

Datus C. Smith, Jr.

O editor tem dois trabalhos. O primeiro é encontrar originais para publicar, ou conseguir autores para escrevê-los. O segundo trabalho, o tema deste texto, começa somente após ter sido decidida a publicação de um original. Esta tarefa é a editoração do texto original e sua preparação para a impressão.

O trabalho de preparar o original para a impressão é chamado de *edição de texto*. O objetivo do editor de texto é ajudar o autor a dispor as ideias a serem impressas de modo mais claro, mais denso e mais efetivo; e ter o original tão perfeito e corretamente preparado e marcado com instruções tão claras para o impressor que o custo de correções possa ser o menor possível. Isto é, claro, uma vantagem para o editor que paga a conta e, em consequência, para o público.

Como tudo o mais neste texto, os princípios gerais aplicam-se a qualquer tipo de empresa editora. Uma empresa muito grande pode ter não apenas um "departamento editorial" completo, mas divisões dentro dele especializadas em livros de áreas específicas tais como ciência, economia, e livros para crianças. Entretanto, o que nós dizemos aqui vale como verdade para um editor solitário numa empresa pequena, ou ainda para uma empresa de membro único na qual uma só pessoa faça todos os trabalhos.

Algumas pessoas consideram melhor, mesmo numa empresa grande, que o editor responsável pelas negociações prévias de publicação com o autor seja também o editor de texto que trata do

original corrigindo-o até o momento da publicação. Este é um dos argumentos de uma empresa editora pequena, de modo que as relações pessoais diretas possam manter-se do começo ao fim, em vez de se dar um tratamento de linha de produção a um original num grande departamento impessoal. O relacionamento pessoal é tão importante que o editor-chefe ou o presidente da empresa, mesmo em algumas empresas grandes, algumas vezes trabalha como editor de texto para autores importantes.

Em algumas empresas grandes, o editor de texto assinala o original, mas então uma outra pessoa, chamada de *editor de produção*, age como o coordenador dos artistas e do impressor e inspeciona a produção existente, inclusive o tratamento de provas. Para nossos objetivos aqui, entretanto, é mais simples assumir que o editor de texto é responsável por tudo em matéria editorial do momento em que a empresa decidiu publicar um original até a entrega do livro pronto pela gráfica. O editor de texto é o único membro do corpo editorial que sabe tudo sobre um livro enquanto ele está em produção. Durante este período o editor de texto trata de tudo o que se relaciona com o autor ou o tradutor, o ilustrador, o *designer* e o impressor.

Supõe-se que o autor ou tradutor entregue o original pronto para a impressão. Mas nenhum autor, na história da impressão, foi capaz de fazê-lo; e o editor que falha ao fazer um trabalho minucioso de edição de texto sujeita-se, necessariamente, a despesas extras, além de reduzir a qualidade do livro e servir mal ao público.

Como os leitores deste texto têm relação com a editoração em muitas línguas tão diferentes, redigidas em diferentes escritas e mesmo lidas em diferentes direções, não haveria razão para falar muito sobre os detalhes específicos do trabalho do editor de texto. Seja qual for a língua, o editor de texto tenta preparar o original de modo que, se o impressor fizer uma cópia fiel, essa será a mensagem que o autor deseja que o livro publicado transmita. Este processo pode parecer fácil, mas de fato é um dos trabalhos mais difíceis da editoração,

porque envolve uma imensa quantidade de detalhes sobre os quais nem mesmo o autor pode pensar antecipadamente.

Nós dizemos, *mesmo o autor* pode passar por cima de detalhes editoriais; mas talvez fosse melhor dizer *especialmente o autor*, porque poucos autores são bons editores de texto de seus próprios trabalhos. Eles estão tão absortos pelo que "pretendem" dizer que podem ser incapazes de ver os erros e inconsistências naquilo que realmente escrevem.

O editor de texto da editora, além de aprender a ser um profissional no cuidado destas coisas, tem uma vantagem sobre o autor ao trazer um novo olhar sobre o trabalho. O autor sério será grato por isto se estiver seguro de que a intenção do editor de texto é dar uma apresentação mais clara e mais exata das ideias próprias do autor.

O que o editor de texto tem que fazer pode ser resumido nestes sete tópicos, que serão examinados em ordem neste texto: (1) legibilidade, (2) consistência, (3) gramática, (4) clareza e estilo, (5) precisão factual, (6) legalidade e propriedade, e (7) detalhes de produção.

Legibilidade

Cada letra de cada palavra do original precisa ser não somente legível, mas de uma leitura tão fácil e rápida que o impressor possa concentrar-se inteiramente no difícil trabalho técnico de composição dos tipos sem se preocupar com o que o autor "pretendeu" escrever. Há muitos países em desenvolvimento nos quais os tipógrafos, embora rápidos na distinção de letras individuais, são quase analfabetos, assim é de particular importância que o original seja claro.

Se muitas correções e inserções forem feitas no original, o editor de texto deverá rebater as partes confusas ou, se o original é feito numa escrita para a qual normalmente não se usa datilografia, reescrever numa cópia limpa.

Se o original está em condições desesperadoras ao ser recebido do autor pela primeira vez, o editor de texto pedirá àquele que o devolva em melhores condições. Isto é do próprio interesse do autor (além de ser uma exigência do contrato), devido ao número de erros

resultantes se o impressor tiver que trabalhar num original confuso de difícil leitura.

Em escritas usando letras romanas (as línguas da Europa Ocidental, o turco, o indonésio, o malaio, o suaíli, o ioruba, o igbo, o hauçá, e quase todas as outras línguas da África subsaariana) os originais deveriam sempre ser exigidos em forma datilografada. Nas escritas, tais como a arábica e a persa, nas quais a datilografia é usada com frequência, mas não automaticamente, dois argumentos especiais para a datilografia podem ser dados ao autor: (1) embora a *caligrafia* árabe seja mais atraente e possa ser lida com mais facilidade do que a datilografia, a caligrafia varia enormemente, e a *uniformidade* da datilografia ajuda o impressor a trabalhar com mais rapidez e facilidade; e (2) com um datilógrafo e papel-carbono ou uma fotocopiadora é fácil e barato obter-se ao mesmo tempo uma cópia do original; e esta duplicata pode ser valiosa, não apenas como garantia contra a perda da outra cópia, mas também para a conveniência de consulta do autor, enquanto a cópia principal está nas mãos do impressor.

A exigência de legibilidade aplica-se, claro, às notas de instrução do próprio editor de texto ao impressor (veja a seção "Detalhes de produção" a seguir) tão intensamente quanto para as palavras no original do autor. Além disso, é essencial que o editor de texto conheça seja qual for o sistema de anotações gráficas utilizado no país, e obedeça a ele.

A principal responsabilidade do editor de texto é preparar os originais tão claramente que, sem ter de parar para pensar, o operador de composição possa ver o que vai ser composto em tipo.

Consistência

Algumas pessoas falam do editor de texto "corrigindo" um original e algumas correções reais são feitas como nós observaremos abaixo. Mas um trabalho muito maior é o esforço para dar ao original algum tipo de consistência na escolha entre formas alternativas de ortografia, pontuação e assim por diante. Mesmo se duas alternativas ortográficas, por exemplo, estão "corretas", isto não justifica que o autor varie o tempo todo com elas ao longo de um livro. Tal inconsistência pode ser muito

desconcertante para o leitor, e é quase certo que seu efeito perturbador sobre o tipógrafo aumentará o custo de impressão.

Nas línguas em que existam dicionários reconhecidos e aceitos de um modo geral, tais como Oxford, Larousse, ou Merriam-Webster, por exemplo, o trabalho do editor de texto é muito mais fácil do que nas línguas em que não haja dicionários de tão grande abrangência e aceitação geral. Mesmo em línguas europeias, entretanto, os dicionários de uma mesma língua podem diferir de um para o outro. Os editores daquelas línguas geralmente anunciam que o *estilo da casa* é baseado em tal e tal dicionário ou em um dos manuais de estilo de editoras renomadas, lançados para venda ao público, tais como *Regras para compositores e leitores da Editora da Universidade de Oxford*, o *Manual de estilo de Chicago* e o *Manual de estilo do Serviço Gráfico do Governo dos Estados Unidos*. E, claro, há livros de estilo especializados em campos particulares, especialmente na área científica.

Geralmente, em se tratando de traduções, particularmente em casos de livros científicos, é útil traduzir primeiro o índice, pois assim os termos estarão estabelecidos desde o começo.

O editor de texto – quer aceitando algum trabalho de referência como guia ou estabelecendo regras ao longo do caminho – tem a responsabilidade de verificar se o original se mantém consistente do começo ao fim. Vamos tentar levantar nos parágrafos a seguir alguns dos modos como aparecem problemas de consistência. Como há diferenças tão grandes entre as tradições e os costumes de várias línguas, seria impossível dar exemplos de todas elas, mas a natureza geral dos problemas pode ser identificada por ilustrações do inglês nos casos em que os exemplos são apresentados.

Ortografia

Esta não é simplesmente uma questão de diferenças sistemáticas dentro de uma língua, tal como o britânico *labour versus* o americano *labor*, mas especialmente problemas de plural (*buses versus busses*) ou as formas com sufixos (*travelling versus traveling*).[1] E claro, além da escolha entre formas alternativas corretas, o editor

[1] Respectivamente, 'trabalho', 'ônibus' e 'viagem'. (N.T.)

de texto precisa corrigir os muitos erros de grafia de que a maioria dos autores são culpados.

Transliteração

Especialmente no mundo moderno, com tanta troca de ideias e informação cultural entre regiões usando línguas diferentes, um aspecto especial da ortografia – e um dos mais difíceis – refere-se à transliteração de uma escrita à outra. O problema é ainda mais difícil quando a transliteração para uma outra língua é do inglês, que possui um método bastante irracional de ortografia, frequentemente com grandes diferenças entre as formas faladas e escritas. Editores asiáticos diferem entre si quanto a se a transliteração para suas línguas deveria tentar copiar o som ou a ortografia do original inglês; e a carência de bons dicionários bilíngues torna o problema ainda mais difícil. Tudo o que podemos fazer aqui é assinalar a transliteração como um dos principais problemas nas relações interculturais, e prevenir os editores de texto do Leste e do Oeste dos perigos de que se proteger, e da quantidade de esforço necessário para conseguir consistência.

Pontuação

A edição de texto na maioria das vezes é uma arte, não uma ciência exata, mas isto é especialmente verdade no caso da pontuação. Há alguns tipos de pontuação que se referem diretamente à boa gramática, mas a maior parte das questões de pontuação dizem respeito mais ao gosto e ao estilo do que ao certo e ao errado. A responsabilidade do editor de texto é cuidar para que, ao ser entregue ao impressor, o original esteja pontuado de tal modo que ajude o leitor a entender o que o autor quis dizer, e que a pontuação tenha uma consistência razoável de acordo com algum sistema aceitável. Um teste geralmente usado para a colocação de vírgulas é ler a sentença em voz alta e ver onde ocorrem pausas naturais.

Abreviações

Como no caso da pontuação, a maioria das decisões relacionadas com as abreviações não são questão de certo ou errado, mas sim-

plesmente de consistência quanto a se as abreviações serão usadas, e em qual das diversas formas aceitas – por exemplo, *General da Divisão Ahmed versus Gen. Div. Ahmed* ou *5 pés 9 polegadas versus 5 p. 9 pol*.

Formas alternativas

O problema das formas alternativas aparece ao editor de texto de muitos modos diferentes, dos quais mencionaremos somente um como exemplo: se os nomes geográficos serão usados em sua forma local ou internacionalizada (*Firenze* ou *Florença*, *Falastin* ou *Palestina*, *Köln* ou *Colônia*, *Takhte Jamshid* ou *Persépolis*).

Estilo uniforme do material auxiliar

Um trabalho importante do editor de texto, especialmente em livros científicos ou escolares, é dar consistência à forma de apresentação do material auxiliar, tal como as tabelas, notas de pé de página, fórmulas matemáticas ou químicas, e as legendas sob as ilustrações.

Outros problemas

Há outros itens incômodos na lista do que o editor de texto pode precisar fazer para tentar dar consistência ao original. Muito afortunadamente para o editor de texto asiático, entretanto, alguns destes problemas adicionais não aparecem em muitas das línguas asiáticas que usam escritas sem letras maiúsculas ou tipo itálico. Mas nas línguas que usam letras romanas estes são grandes problemas:

Maiusculização: que uso de letras maiúsculas fazer em casos tais como *o governo federal da Nigéria versus o Governo Federal da Nigéria.*

Palavras compostas: por exemplo, *textbooks versus text-books versus text books*.

Divisão silábica: quando uma palavra se divide de uma linha de impressão para a seguinte.

Uso de itálicos: por exemplo, "La Prensa" *versus La Prensa*.

Unidades de medida: especialmente tratando-se de sistemas métricos e não-métricos.

Gramática

Um dos trabalhos do editor de texto é verificar se a gramática do original está correta quando este finalmente vai para o impressor. Não é fácil, entretanto, dizer o que é correto, mesmo em uma língua, sem falar dos diferentes interesses para os leitores deste livro. Além das questões de gosto individual, há diferenças quase filosóficas sobre gramática em algumas línguas; e a tendência para tais diferenças de opinião é provavelmente maior com respeito a algumas línguas asiáticas do que àquelas da Europa.

Tudo o que podemos sugerir como regra é que a gramática geralmente aceita pelas pessoas de bom gosto na comunidade instruída é aquela que o editor deseja nos livros da empresa. Isto não responde realmente, a questão, claro, porque o editor de texto precisa decidir cada caso quando aparece. Um dos maiores desafios que ele enfrenta é o de corrigir a gramática no original sem mudar o estilo básico ou as ideias que o autor deseja exprimir.

Clareza e estilo

A delicadeza do trabalho do editor de texto ao lidar com a gramática, como acabamos de mencionar, é pequena comparada com o que ele tem que fazer para tornar claros os propósitos do autor quando este não o fez. Se não há nada realmente incorreto no que o original diz, o autor pode indignar-se com qualquer mudança a menos que a razão para a mudança seja pacientemente explicada.

Quanto ao estilo da escrita, os autores são, compreende-se facilmente, ainda mais suscetíveis. Os autores, e na verdade muitos editores, tendem a sentir que o estilo é uma parte tão básica do trabalho do autor que um original não poderia ser aceito a menos que o estilo pudesse ser aceito com ele; e isto é ainda mais verdadeiro no caso de uma literatura criativa do que em livros de informação.

Livros de informação factual são muito frequentemente escritos por autores com conhecimento especial no campo específico da matéria tratada, mas eles raramente são escritores profissionais, e não são necessariamente sequer escritores experientes. É neste tipo de livro, com este tipo de autor, que há a maior oportunidade para o editor de

texto ajudar o autor – e o leitor – tornando mais clara a apresentação do que o autor estava obviamente tentando dizer.

Mas o editor de texto tem que conquistar confiança, se o autor vai precisar aceitar mudanças na gramática ou no estilo. O editor de texto precisa ser um diplomata tanto quanto um mestre no idioma para fazer esta parte do trabalho, e mais importante do que tudo, precisa deixar transparecer profundamente que o único propósito de seu trabalho é, antes de mais nada, ajudar a expressar mais claramente o que o autor quis dizer .

Precisão factual

Esta parte do trabalho do editor de texto é uma daquelas para as quais é muito difícil estabelecer regras. Obviamente o editor de texto não tem tempo de checar cada fato em um livro qualquer; mas o editor com muita leitura e amplo conhecimento sobre muitos assuntos observará coisas que estão erradas ao ler o original. E o editor de texto realmente bom tem um criativo "sexto sentido" que sugere a checagem de afirmativas que parecem suspeitas.

Se o original diz que o Monte Aconcágua na Argentina tem 22.835 metros de altura, o editor de texto que tem a felicidade de saber que mesmo o Monte Everest tem menos de 9.000 metros vai verificar; em um livro de geografia mostrará que a altitude do Monte Aconcágua é de 22.835 *pés* em vez de metros. Ou se, numa análise de línguas asiáticas, há uma referência ao *sudanês*, o conhecimento geral do editor de texto vai identificá-lo mais como africano do que como uma palavra asiática; e uma verificação posterior confirmará que o autor pretendeu referir-se ao indonesiano *sundanense*. Ou uma referência ao Imperador Jahangir fazendo algo em 1729 d.C. (quase um século depois da morte de Jahangir) pode aparecer na página e conduzir a verificar se o erro do autor foi na data ou no nome do imperador.

O serviço feito deste modo pode ser quase interminável e o editor de texto deve impor-se regras sobre até onde ir. Se aparece erro após erro nos registros fatuais que são verificados, o editor de texto pode finalmente decidir que o original como um todo é tão falho que

precisa ser devolvido ao autor ou entregue a um especialista no tema do livro para uma revisão completa.

Legalidade e propriedade

Muitas das questões sobre legalidade e propriedade de um original terão sido consideradas e respondidas antes que ele seja aceito para publicação. Mas o editor de texto é responsabilizado pela editora para observar *em detalhes* qualquer coisa no original que possa ser contrária às leis do país ou contrária à política da editora assim como à decência e à propriedade.

O editor de texto provavelmente vai resolver pequenas questões sozinho, ou em consulta com o autor, mas sobre questões mais importantes como uma possível ação difamatória de pessoas criticadas, ou uma ofensa grave contra os padrões estabelecidos de decência, indubitavelmente desejará consultar o alto-comando da editora. As normas variam enormemente, claro, não somente de país a país, mas mesmo de uma época a outra dentro de um único país. As regras para solucionar grandes questões não podem ser tratadas de um modo genérico. Cada problema precisa ser decidido por si só à luz de todas as circunstâncias e lugar específicos. E consciência é tão importante quanto inteligência em cada decisão a tomar.

Um aspecto especial do trabalho do editor de texto que pode ou não fazer parte da questão de legalidade é estar certo de que o autor não está violando os direitos de propriedade literária de outros autores ou editores. Pode-se notar aqui, entretanto, que a não participação do país num acordo internacional de direitos autorais não isenta o editor ou o editor de texto de qualquer responsabilidade. Primeiro porque, em alguns países há leis locais de direitos autorais, ou leis que de algum modo impedem o roubo dos direitos de propriedade literárias *locais*, mesmo se o país não assinou um acordo protegendo os autores estrangeiros e assegurando a seus próprios autores uma ampla proteção. Em segundo, é do interesse conjunto de todos os autores e editores enquanto grupo o respeito aos direitos dos outros, quer o país tenha ou não atingido o ponto de leis formais sobre o assunto.

Detalhes de produção

Embora os detalhes de produção não sejam de todos os modos de responsabilidade do editor de texto se houver um departamento de produção separado, o editor de texto tem ainda um importante trabalho em relação à produção.

Primeiro porque o editor de texto é a pessoa que tem que garantir que o original esteja realmente cem por cento completo (o que pouquíssimos originais em toda a história estiveram ao serem recebidos do autor pela primeira vez), incluindo página de rosto, índice, prefácio, notas de rodapé, ilustrações, legendas de ilustrações, mapas ou gráficos, títulos de capítulos, bibliografia, glossário, tabelas, e assim por diante; e, como última etapa, normalmente depois que o resto do livro está composto, o índice.

O editor de texto como coordenador do trabalho do autor, ilustrador, *designer* e impressor, é o intermediário que representa a editora e o autor nas relações com as outras partes.

Um dos trabalhos mais importantes do editor de texto pode ser a marcação das instruções ao impressor com respeito ao tamanho e classe dos tipos, a extensão da linha composta, o espaço entre as linhas, e outras questões de *design* ou projeto gráfico. Se há um *designer* para o livro, esta pessoa pode fazer o verdadeiro trabalho de especificações para o impressor, em consulta com o editor de texto. Mas numa pequena casa editora sem um *designer* ou sequer mesmo um departamento de produção, o editor de texto trata do projeto diretamente com o impressor. Tendo estabelecido com o impressor um plano, o editor de texto marca no original cada lugar em que forem necessárias instruções especiais para o impressor. Como um exemplo: o editor de texto do original deste texto, ou o *designer*, após discutir com o editor de texto, marcou o começo do original para indicar ao impressor qual a classe e tamanho do tipo a usar para o texto básico, mas então deu instruções especiais para entradas, subtítulos, o uso de tipo menor para notas de rodapé, e outros, nas páginas em que eles aconteciam. O tipógrafo pôde então continuar usando o tamanho de tipo e a largura de página básicos, exceto onde tais instruções especiais foram anotadas.

Instrumentos da profissão de editor de texto

Poucos dos instrumentos requeridos na editoração são objetos materiais. As coisas realmente importantes estão nas mentes e imaginações dos membros da equipe, e isto é verdade para os editores de texto tanto quanto para qualquer outro. Uma boa educação geral, curiosidade intelectual, um amor pela leitura de uma ampla variedade de assuntos, uma sensibilidade aguda para o idioma são os itens mais importantes do equipamento de um editor de texto.

Mas além disso há algumas coisas materiais que o editor de texto necessita: alguns lápis, de preferência de cores diferentes, de modo que as indicações do editor de texto sejam completamente distintas das do autor; tesoura e cola ou durex transparente (nada de clips, pois tendem a soltar-se ou a provocar folhas adicionais); e (numa casa editora de algum porte) um carimbo de numeração para dar números consecutivos às páginas do original do começo ao fim.

O editor de texto também necessita de livros de referência para conferir a ortografia, fatos, datas e assim por diante. Quer a editora seja ou não grande o suficiente para ter uma biblioteca de consulta geral, cada editor de texto individual deveria ter acesso rápido e fácil a um dicionário e a uma enciclopédia de consulta abrangentes (o editor de texto pode usar uma enciclopédia em língua estrangeira se não há nenhuma na língua local). Um livro de estilo geral seria útil, assim como qualquer manual especializado é apropriado para um livro particular. A biblioteca de referência geral, se há uma, inclui enciclopédia de vários volumes em diferentes línguas, dicionários especializados, atlas e trabalhos básicos de consulta de outros tipos. Mas o editor de texto pode dar sequência, de todo modo, aos trabalhos menores, se necessário, e ir a uma biblioteca pública ou universitária para o que não puder verificar nos livros da editora.

Editores de texto externos

Alguns editores têm a maior parte da edição de texto feita por pessoas externas à editora, trabalhando em suas casas mediante algum tipo de remuneração. De certo modo, este é um método atraente para um editor pequeno, porque torna possível contratar pessoas

que tenham conhecimento especial do tema do original em questão; e ele também evita a despesa de ter editores de texto na folha de pagamento.

Este sistema tem a desvantagem, entretanto, de confiar o original a alguém sem contato com a organização da editora como um todo. O editor de texto externo ou *freelancer* pode ser menos útil ao editor do que um membro da equipe a tempo integral quando ele vem a coordenar ilustradores, impressores e outros, como mencionado acima. E em conexão com o trabalho do tratamento das provas, que analisamos na próxima seção, o editor de todo modo tem que indicar alguém para fazer aquele trabalho se o editor de texto não é um membro da equipe da própria casa editora.

Concluindo, parece melhor, se o editor pode fazê-lo, ter alguém encarregado da edição de texto realmente como premissa – quer faça uso ou não de *freelancers* por razões econômicas a fim de recorrer a habilidades especiais – para alguns dos trabalhos de leitura e correção de originais.

Tratamento da prova

Alguém na editora – normalmente deveria ser o editor de texto – recebe a prova quando ela vem do impressor, envia-a ao autor, recebe-a do autor com correções, estuda as correções indicadas pelo autor para estar certo de que elas são claras e adequadas, acrescenta algumas indicações adicionais, e então envia a prova de volta ao impressor.

Uma das causas principais de gastos supérfluos extras e de baixos padrões tipográficos na edição de livros em muitos países em desenvolvimento é a negligência do editor em participar do tratamento da prova. Com muita frequência o autor fica à mercê do impressor, e o editor não faz absolutamente nada a respeito do livro até que as cópias terminadas sejam entregues ao depósito ou armazém. Este é um método custoso tanto quanto antiprofissional. O editor deveria ter completo controle de tudo. A maioria dos editores de países em que a qualidade da revisão das provas dos impressores é baixa têm aprendido que eles próprios precisam ler a prova se querem ter

livros de qualidade. Os autores e os impressores não podem fazê-lo por si sós.

Em países desenvolvidos, os editores tradicionalmente têm sido capazes de depender dos revisores de provas e de impressores profissionalmente qualificados. Em anos recentes, entretanto, muitos impressores têm reduzido enormemente suas revisões de prova por interesses econômicos, e surge a necessidade correspondente para os editores de terem as provas examinadas por alguém da casa ou por um revisor *freelancer*.

Se as coisas não vão bem, supõe-se que não haverá mais do que duas provas para o autor e o editor de texto lerem: a *primeira prova*, em longas tiras ainda fora do formato de página; e então a *prova de página*, depois da correção tipográfica feita pelo impressor e da divisão em páginas, com colocação dos números das páginas. Mas, especialmente em países nos quais os impressores tendem a negligenciar suas responsabilidades na revisão e nos quais os próprios editores podem não ser muito conscienciosos na forma como enviam os originais ao impressor, uma ou mais *revisão de provas* podem ser necessárias no estágio inicial ou no de prova de página.

Muitos autores não têm familiaridade com os mecanismos de confecção do livro e podem ser negligentes na maneira como fazer as correções. O editor de texto pode ser útil orientando-os quanto aos métodos econômicos. Isto é útil para o autor, assim como uma economia para o editor, porque quanto mais as linhas impressas são mudadas, maior é a chance de que *novos* erros se alastrem. Mesmo umas poucas palavras inseridas no começo de um longo parágrafo podem tornar necessário reordenar todo o parágrafo até o final. No estágio da prova de página, as mudanças são ainda mais caras: se a inserção de umas poucas palavras resulta na edição de mais uma linha de composição, as linhas podem então ter que ser transferidas de uma página para a seguinte até o final do capítulo.

A mesma consideração aplica-se à exclusão de palavras, pois o espaço excessivo entre palavras é desagradável ao olhar, e pode ser necessário que o tipógrafo refaça várias linhas a fim de diluir inofensivamente os espaços extras resultantes da remoção de palavras de

uma linha. Este é um outro caso, entretanto, no qual algumas línguas asiáticas – por exemplo, árabe e persa – têm vantagem sobre aquelas que usam letras romanas devido à tradição de usar longas linhas de conexão entre *letras*, se necessário, para eliminar o espaço extra entre as palavras sem necessidade de recompor muitas linhas depois.

Alterações do autor

Em muitos países ocidentais, há um costume bem estabelecido de cobrar do autor por fazer mais do que uma quantidade razoável de mudanças na prova, em resultado de reflexões posteriores ou novas ideias. Isto é, supõe-se que o impressor pague o custo de correção dos erros reais do tipógrafo; o editor paga por uma pequena quantidade adicional de mudanças que o autor pode desejar além da correção dos erros do impressor; e o autor é normalmente obrigado mediante contrato a pagar por qualquer mudança além destas. Estas mudanças adicionais a serem cobradas do autor são chamadas de *alterações do autor*, e elas podem, claro, ser motivo de grande discussão.

Na prática, poucos editores são capazes de aplicar a regra de alterações do autor completamente; mas a regra está lá para a proteção do editor se, como algumas vezes acontece, um autor sente-se disposto a "reescrever na prova", e o resultado é uma conta de correções que é quase tão grande quanto o custo da primeira impressão. Incidentalmente os próprios editores da empresa algumas vezes pensam em "reescrever na prova" também, e isto pode ser muito dispendioso.

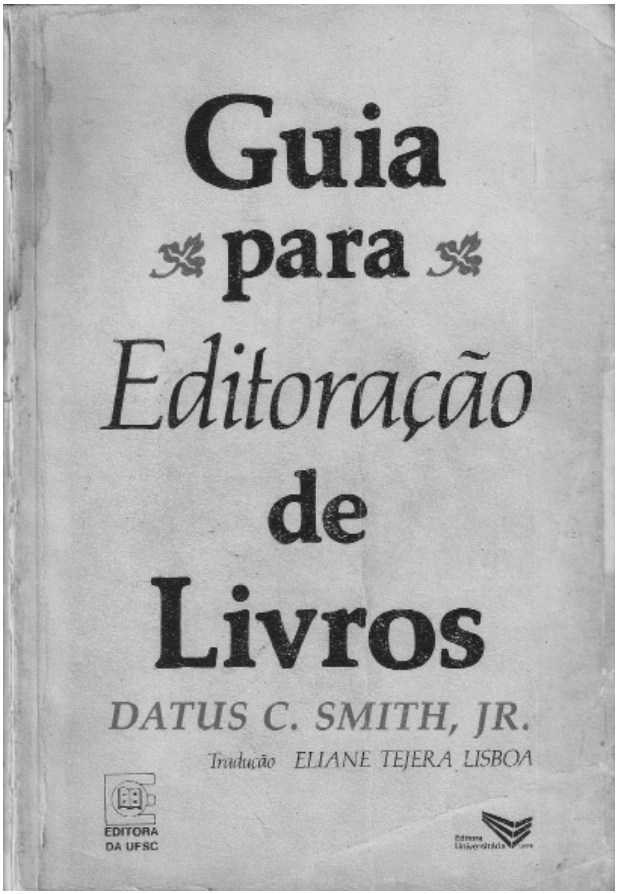
O trabalho duro e o grande desafio

O editor de texto faz um dos trabalhos mais exigentes na profissão editorial. Esse trabalho requer inteligência, habilidade e um alto senso de diplomacia. Ele traz muitas frustrações, assim como muitas recompensas.

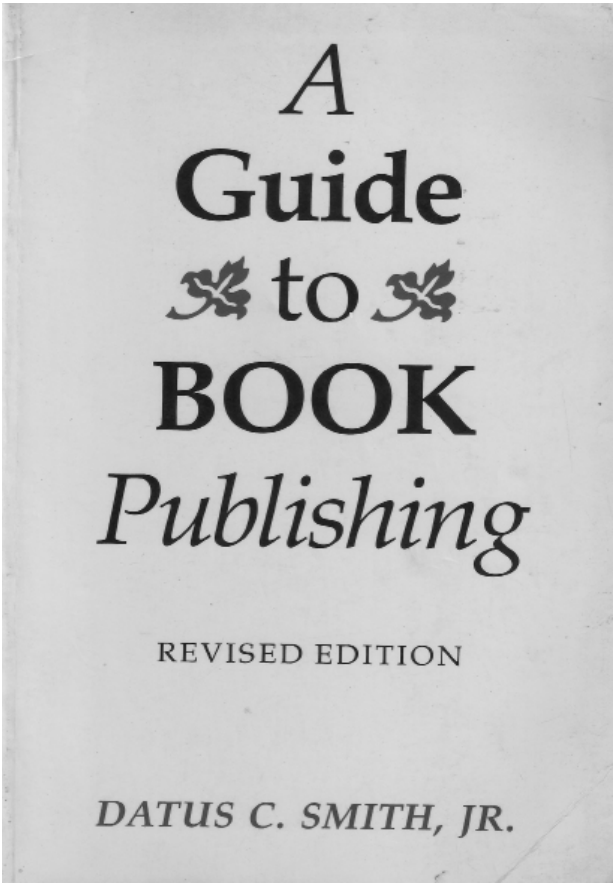
Há momentos em que os editores de texto pensam que todo mundo está do outro lado – que o autor, o *designer*, o impressor, e outros estão contra eles. Mas o editor de texto também tem a satisfação de ser a única pessoa a estar em contato com cada aspecto particular do livro. E uma das mais altas recompensas vem do privilégio de uma

relação com o autor mais estreita do que a de qualquer outro profissional no mundo da editoração. Amizades históricas têm acontecido entre autores famosos e seus editores de texto. Tem havido casos notáveis de autores que se recusaram a entregar os novos livros a uma editora diferente, apesar da oferta de pagamentos de direitos mais elevados e outras vantagens, porque insistiam em permanecer com editores de texto em quem tinham confiança.

O editor de texto é a última pessoa a lidar com o original antes que ele seja entregue às pessoas que lhe darão uma forma física.



Este texto de Datus C. Smith, Jr. foi extraído de: SMITH, JR., Datus C. *Guia para editoração de livros*. Tradução de Eliane Tejera Lisboa. Ed. rev. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.



Edição estadunidense
publicada em 1966 pela
editora da Universidade de
Washington.

Sobre os autores

Antônio Houaiss
Antônio Houaiss, que nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1915, lecionou português, latim e literatura para o Ensino Fundamental entre os anos de 1934-1946, quando decidiu seguir carreira diplomática. Em 1971, foi eleito o quinto ocupante da Cadeira 17 da Academia Brasileira de Letras – ABL.

Entre seus vários cargos, destaca-se o de presidente da ABL em 1996 e Ministro da Cultura em 1993. Um dos mais reconhecidos filólogos brasileiros, Houaiss é autor de *Elementos de bibliologia*, obra de grande relevância para a Edição. Além de ter sido o principal negociador brasileiro do mais recente Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, foi editor e organizador de obras de referência, como: *Novo dicionário Barsa das línguas inglesa e portuguesa*; *Grande enciclopédia Delta-Larousse*, *Enciclopédia Mirador Internacional*; *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan-Larousse*; *Vocabulário ortográfico da Língua Portuguesa*; e *Webster's dicionário inglês-português*.

Datus C. Smith, Jr.
Nascido em Jackson, Michigan – USA, no ano de 1907, Datus C. Smith, Jr. foi diretor da editora da Universidade de Princeton entre os anos de 1942-1953. Durante o seu período na liderança da editora, as vendas dos livros produzidos pela universidade quadruplicaram. Entre 1947 e 1949, Datus foi o presidente da Associação das Editoras Universitárias dos Estados Unidos da América.

Datus também participava e se tornou presidente da Franklin Book Programs, uma organização não governamental que promovia a publicação de livros ao redor do mundo, principalmente na Ásia e na África. O editor também é conhecido por seu trabalho como presidente da comissão dos Estados Unidos na Unicef e como membro da Comissão Nacional da Unesco.

A Guide to Book Publishing foi publicado inicialmente em 1966, pela editora da Universidade de Washington, e teve várias reedições em inglês. Em 1990, foi traduzido para o português e publicado em coedição pelas editoras da Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Federal de Pernambuco e, em 1991, a editora da Universidade de Guadalajara publicou uma tradução para o espanhol.

Eliane Tejera Lisboa

Eliane Tejera Lisboa é tradutora de francês, inglês e espanhol. Em sua formação acadêmica, incluem-se o doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp, mestrado em Informação e Comunicação pela Universidade de Paris X, Nanterre e bacharelado em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia.

Suas traduções são, na maioria, obras com alto teor político e social, tais como: *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil*, da historiadora americana June E. Hahner; *A Suíça lava mais branco*, do suíço Jean Ziegler; *Robespierre: político e místico*, do historiador francês Henri Guillemin; *O tempo e o rastro: da viagem e sua imagem*, de Nara Araújo, escritora e crítica literária cubana. O *Guia para editoração de livros* parece ser único trabalho na área de edição.

Edições Viva Voz
de interesse para a área de edição

Conversas com editores

Ana Elisa Ribeiro
Carla Viana Coscarelli (Org.)

Editoração: arte e técnica

3. ed. revista ampliada
Sônia Queiroz (Org.)

Editoras mineiras

4 volumes
Sônia Queiroz (Org.)

Glossário de termos de edição e tradução

Sônia Queiroz (Org).

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



Esta publicação é resultado de trabalho elaborado por alunas da disciplina Prática de Editoração Eletrônica de Textos, do Bacharelado em Letras com ênfase em Edição, no primeiro semestre de 2015.

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras da UFMG, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas. 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.