



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

Eliane Cristina de Sousa

GRANDE SERTÃO: VEREDAS EM DIFERENTES VERSÕES
Um estudo sobre os paratextos em seis décadas de edição (1958-2015)

Belo Horizonte
Julho de 2017

Eliane Cristina de Sousa

GRANDE SERTÃO: VEREDAS EM DIFERENTES VERSÕES
Um estudo sobre os paratextos em seis décadas de edição (1958-2015)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.
Linha de Pesquisa: Edição, Linguagem e Tecnologia
Orientadora: Profa. Dra. Andréa Soares Santos

Belo Horizonte
Julho de 2017



Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Departamento de Linguagens e Tecnologias
Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens

Dissertação intitulada “*Grande sertão: veredas* em diferentes versões – Um estudo sobre os paratextos em seis décadas de edição (1958-2015)”, de autoria da mestranda Eliane Cristina de Sousa, apresentada para banca examinadora composta pelos seguintes docentes:

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila (UFMG)

Profa. Dra. Paula Renata Melo Moreira (CEFET-MG)

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET- MG) - suplente

A Leandro e Felipe, seres de luz, amor sem medida.

AGRADECIMENTOS

A Andréa, pelo apuro das intervenções e pela aceitação do humano que há em cada orientanda, em especial, as que são mães!

A Neusa e Márcia, mestras primeiras da minha vida inteira.

A Ronan Araújo, grande inspiração de movimento nessa travessia.

Aos amigos e família, por preencherem de significado qualquer passo na narrativa da minha história.

Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve (...).
Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente.

(ROSA, *Tutaméia*, 1967, p. 167)

Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava.

(ROSA, *Grande sertão: veredas*, 2011, p. 196)

RESUMO

A dissertação ora apresentada constitui-se como uma proposta de abordagem dos paratextos de *Grande sertão: veredas*, tomando por objeto o repertório de 23 edições publicadas ao longo das seis décadas de existência da obra. Trata-se de um estudo que se inicia a partir do reconhecimento da relação de João Guimarães Rosa com a materialidade do livro, que, ao atuar sobremaneira na elaboração dos paratextos, envolve-se nas funções do editor, extrapolando o lugar de “autor”. A análise seguirá, nas diferentes versões do romance, a fim de identificar qual o tratamento adotado pelas editoras, quanto a essa contribuição autoral, nas principais edições de 1958 a 2015. Durante esse percurso, serão também consideradas as implicações diretas do meio editorial sobre a composição dos aparatos paratextuais.

Palavras-chave: Rosa, João Guimarães Rosa - correspondência; Paratexto; Editores e edição.

ABSTRACT

The dissertation presented here constitutes a proposal to approach the paratexts of *Grande sertão: veredas*, taking as an object the repertoire of 23 editions published during the six decades of existence of the work. It is a study that starts from the recognition about João Guimarães Rosa in relation to the book materiality, while working himself extensively at the elaboration of the paratexts. The writer developed editor functions, which extrapolates the place of an "author". The analysis will follow, in the different versions of the novel, in order to identify the treatment of this authorial contribution in the main editions from 1958 to 2015. During this course, the direct implications of the editorial medium on the composition of the paratextual apparatus will also be considered.

Keywords: Rosa, João Guimarães - correspondence; Paratext; Editors and edition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Croqui de uma das versões dos mapas de Poty	2929
Figura 2 – Subtítulo nos primeiros manuscritos de <i>Grande sertão: veredas</i>	101
Quadro 1 – Datiloscritos de paratextos elaborados por João Guimarães Rosa	32
Quadro 2 – Manuscritos de paratextos elaborados por João Guimarães Rosa	33
Quadro 3 – Versões repertoriadas de <i>Grande sertão: veredas</i>	78
Quadro 4 – Comparativo das 10 principais edições analisadas	90
Quadro 5 – Subtítulo de <i>Grande sertão: veredas</i> até a quinta edição	102
Quadro 6 – Subtítulos das edições-eixo	103
Quadro 7 – Variações da dedicatória nas edições de <i>Grande sertão: veredas</i>	106
Quadro 8 – Variações da figura leminiscata nas edições de <i>Grande sertão: veredas</i>	107
Quadro 9 – Reutilização de detalhes retirados dos mapas de <i>Grande sertão: veredas</i>	110
Quadro 10 – Arte dos mapas reutilizada nas edições 8 ^a e 21 ^a	110
Quadro 11 – Variações da página de motivos retirados dos mapas de <i>Grande sertão: veredas</i>	111
Quadro 12 – Ilustrações da página com motivos dos mapas de Poty, 19 ^a edição	112
Quadro 13 – Fotos de João Guimarães Rosa utilizadas nas edições de <i>Grande sertão: veredas</i>	114
Quadro 14 – Luva da publicação <i>Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa</i> (2011) ..	115
Quadro 15 – Paratextos externos da edição comemorativa de <i>Grande sertão: veredas</i> (2006)	115

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Versões de <i>Grande sertão: veredas</i> , a partir do <i>site</i> da Biblioteca Nacional	70
Tabela 2 – Versões não registradas no <i>site</i> da Biblioteca Nacional	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DIRETRIZES INVESTIGATIVAS – DO NÃO CONCEITO MATERIAL À MATERIALIDADE DO CÓDICE	17
1.1 Um não conceito	17
1.2 História – Do códice à afirmação do livro impresso	19
1.3 A materialidade e os paratextos	23
2 MATERIALIDADE DO LIVRO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA.....	26
2.1 Os paratextos na literatura de João Guimarães Rosa	26
2.2 Os paratextos nos bastidores da tradução – Rosa por Bizzarri, Meyer-Clason e J. J. Villard.....	35
2.2.1 As traduções – Estórias entrelaçadas.....	37
2.3 Rosa por António Souza-Pinto, seu editor em Portugal.....	54
3 GRANDE SERTÃO: VEREDAS – PANORAMA DAS EDIÇÕES DE 1956 A 2015	63
3.1 <i>Grande sertão: veredas</i> – Edição e circuito.....	67
3.2 As editoras de <i>Grande sertão: veredas</i>	69
3.3 De 1958 a 2015 – O sertão em diferentes edições	76
4 PARATEXTOS DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS – SEMELHANÇAS, DISTINÇÕES E ACRÉSCIMOS.....	81
4.1 O paratexto de <i>Grande sertão: veredas</i> – “Não dificulte o difícil”	81
4.2 <i>Grande sertão: veredas</i> – O paratexto em travessia	85
4.3 As edições-eixo	91
4.3.1 Edições distintas, paratextos constantes – Subtítulo, dedicatória e leminiscata.....	100
4.3.2 Edições distintas, paratextos em movimento – Capa, mapas, motivos do sertão.....	108
4.3.3 Edições distintas, paratextos de vivificação da obra e do autor	112
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXO I.....	127
ANEXO II.....	184

INTRODUÇÃO

Analisar o percurso editorial de um livro, em especial os elementos de seu paratexto, decompondo-o em suas versões publicadas, possibilita-nos o reconhecimento da história da obra em análise, fazendo emergir uma perspectiva outra da engrenagem da cadeia editorial. Artefato constituído, ao longo do tempo, em diferentes materialidades, o objeto-livro traz narradas em sua historicidade as diretrizes para compreensão do desenvolvimento cultural, social e intelectual das sociedades; tornando-se, além de produto mercadológico, também um indicador das mentalidades de uma época, como afirma Le Goff (1976). Assim, interligado às peculiaridades do leitor, ao registrar e fazer circular conhecimento, tendências e correntes de pensamento, o livro ilumina a própria história da humanidade.

A escolha por João Guimarães Rosa para substanciar uma pesquisa sobre os paratextos fundamenta-se no fato de ser essa uma obra integrante do cânone literário brasileiro e, com isso, viabilizar uma investigação a respeito do livro dentro no cenário editorial do Brasil. Parte considerável dos estudos encontrados a respeito do objeto livro é balizada a partir da realidade estrangeira (CHARTIER, 1990, 1999, 2001, 2002, 2014; GENETTE, 2009; DARNTON, 2010; CARRIÈRE; ECO, 2010), o que indica haver a necessidade de procurarmos dar destaque ao livro e à leitura no âmbito nacional. O segundo fator motivador para essa decisão diz respeito à constatação de que as edições da produção literária do escritor mineiro guardam em seus respectivos projetos gráfico-editoriais – entendidos como o modo de apresentação do livro que, englobando organização tipográfica e componentes gráficos, representarão o conteúdo comunicado – certa organicidade entre o teor literário e a materialidade.

A decisão pelo título *Grande sertão: veredas*, doravante também denominado GSV, ampara-se na própria constituição do texto do romance, por não comportar subdivisões e por isso mesmo nunca ter sido repartido. Contudo, apesar de manter seu caráter de estória em bloco, a materialidade das edições, expressa a partir dos paratextos, foi tomando novas configurações, fazendo com que algumas versões representassem estados distintos do livro. Em decorrência disso, consideramos o romance, com sua tradição editorial de mais de sessenta anos, *corpus* adequado para observação dos elementos do paratexto, em especial aqueles que contaram com a interveniência de João Guimarães Rosa.

Buscando refletir não apenas sobre os paratextos das edições de *Grande sertão: veredas* em vida do autor, seguimos a análise nas publicações acontecidas após a sua morte, investigando qual o tratamento editorial dispensado à paratextualidade do romance nas edições

seguintes. Desse modo, estabeleceu-se o segundo objetivo deste estudo: reconhecer o estado das contribuições autorais nas versões elaboradas de 1968 a 2015. São traços autorais cravados na materialidade do livro, em um dado momento, sob a regência do escritor mineiro, que, com o transcorrer do tempo, foram mantidos, transformados ou apagados da herança paratextual de GSV. Elementos gráfico-editoriais mutáveis, como as ilustrações de Poty e a apresentação do subtítulo, ou aqueles eternizados, como o símbolo do infinito inserido em substituição ao termo “fim” ou a dedicatória a sua mulher Aracy, representam vestígios que, analisados em conjunto, manifestam a identidade de cada edição.

Assim, além de ter conquistado seu lugar como uma das principais obras da literatura mundial, GSV representa, de modo paralelo, material ilustrativo ao sistema editorial, apresentando em cerca de 30 versões história-vida que, narrada a cada reedição (BENJAMIN, 2008),¹ pode subsidiar a crítica literária, a história do livro e o entendimento de parte da cadeia que organiza as publicações no Brasil. Nosso objetivo firma-se, portanto, na direção da análise do livro em Rosa, a partir de dois focos: conhecer como o autor mineiro interveio na edição dos paratextos de sua literatura, identificando no romance qual a dimensão dessa participação, e a destinação reservada a essas intervenções nas edições publicadas após sua morte, estabelecendo, com isso, o percurso dos paratextos em *Grande sertão: veredas*.

Sem pretender que Rosa houvesse sido o único autor brasileiro a envolver-se com edição, importa trazer para discussão o lugar assumido por ele, para além das fronteiras do fazer literário, durante o preparo de seus livros, projetando luz em mais uma de suas facetas. Verificamos a existência de registros que mencionam o autor envolvido com a elaboração de sua obra, intervindo tanto em aspectos gráfico-editoriais quanto na trama dos diferentes circuitos que cumpriram a publicação de seus livros dentro e fora do Brasil. Tratam-se de cartas e relatos que indicam a participação de Rosa em questões do desenvolvimento de suas publicações (Cf. ROWLAND, 2011; PEREIRA, 2008; EDITORES, 2006; CAMPOS, 1992), compreendendo ações como agenciamento de novas traduções, sugestão de profissionais, indicação de textos para prefácios e propagandas, além do acompanhamento na elaboração de

¹ A ideia de cada edição tornar-se renovação de vida para a obra e, conseqüentemente, para o autor, postula-se a partir da aplicação das palavras de Walter Benjamin (2008) quanto à tradução, estendidas à conceituação de edição. Enquanto processo de recriação de um original, a tradução, nesse movimento de nova apresentação de um dado conteúdo (original), agrega capítulos à história desse original a cada modificação ocorrida. Aqui, vida e história imbricam-se em um mesmo sentido benjaminiano, na medida em que história é a vastidão que narra uma vida. Para além do mero conceito natural, vida é tudo que se constitui de história (Cf. BENJAMIN, 2008, p. 66-81).

ilustrações e formatos² mais agradáveis ao leitor. Note-se, no entanto, que nossa análise deter-se-á somente na relevância dispensada por Rosa aos elementos do paratexto.

O livro, em especial o de literatura, por mais que seja submetido a novas edições, apresenta-se, invariavelmente, com o mesmo conteúdo textual à época de sua criação; fixo e imutável, firma-se como mensagem que segue atravessando as variadas versões. Os paratextos, entretanto, são portadores de fluidez que resulta de influências além literatura, perfazendo-se dos conteúdos estético, artístico, autoral e mercadológico que os preenchem como espaço de tendências e padrões editoriais. Cada edição é um novo material e insere-se como um estado no histórico de transformações ocorridas naquele título, evocadas por fatores de natureza diversa e advindos de forças e de agentes do campo editorial (THOMPSON, 2013).

Livro é também espaço de simbologia de afeto.³ Assim, uma das primeiras reflexões a permear esta pesquisa foi pensar esse objeto na trajetória de seus usuários. Artistas franceses do século XVIII já ressaltavam o lugar do livro no cotidiano dos leitores, ao registrar nas telas vários outros sentidos para seu uso, além da leitura. Cenas como companhia na intimidade: *A leitura*, de P. A. Baudoin; encorajador em tempos difíceis: *Camille Desmoulins na prisão*, de Hubert Robert; objeto de condução ao saber: *O estudo*, de Fragonard; centro da vida do salão: *A leitura de Molière*, de Troy; galanteios: *A jarreteira*, de Troy; poder por excelência: *Madame de Pompadour*, de Quentin de la Tour; o poder das ideias: *O marquês de Mirabeau no seu gabinete*, de Aved (CHARTIER; ROCHE, 1976, p. 107). São representações artísticas que aludem a diversas significações para as quais o livro foi fazendo-se apropriado, em usos privados ou coletivos. Ao mesmo tempo que veículo de conteúdo cultural, tornou-se fetiche de uma intelectualidade.

Analisando, em retrospecto, minha vivência com o livro, correm à memória lampejos do contato inicial com este objeto, ainda menina, quando meu pai improvisou o que se tornou uma iniciação acanhada. Chamou-me a seu quarto, puxou de debaixo da cama uma mala de papelão e nela mostrou-me exemplares como *A segunda vida de Cancão de Fogo* (1959) e *Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malazartes* (1957), ambos de Minelvino Francisco Silva – livrinhos de literatura de cordel. Disse que eram dele, mas que também

² A definição de formato refere-se, no jargão gráfico-editorial brasileiro, à correlação das medidas entre a altura e a largura da página do livro que, representando três modos possíveis de configuração, retrato, paisagem e quadrado, relacionam-se diretamente à adequação do objeto ao manuseio e à leitura intencionados (HASLAM, 2007, p. 30).

³ O sentido do termo “afeto” é aquele formulado por Spinoza: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2008, p. 163).

poderiam ser meus, desde que eu os lesse sem estragar. Assim o fiz. Repetia. Repetia. Repeti, até que enjoada de ler os mesmos, eu abandonei aquela prática por um tempo.

Tempos idos, um segundo contato marcante, agora não orientado, com a pequena biblioteca da Escola Estadual Maria Carolina Campos, ao final do Primeiro Grau, como era chamado na época. Os alunos, porém, não podíamos circular entre as estantes. Uma bibliotecária apresentava-nos a lista de livros, a partir da qual elegíamos o título da vez. Histórias como *Amor de Perdição* (1906), de Camilo Castelo Branco, *Luzia-homem* (1973), de Domingos Olímpio e *Luciana Saudade* (1975), de Carlos Heitor Cony, marcaram essa época. Mais consciente, hoje, nomeio esses encontros como segredos de uma criança tímida, num contexto familiar de pouco diálogo. Verdadeiros portais de fuga, os livros eram como um espaço intocável pelo outro, onde só eu entrava e extravasava pequeninas inseguranças.

Com Cony, aconteceu um fato marcante: um colega, mais adiantadinho na prática da leitura, perguntou-me se eu tinha o hábito de ler as primeiras páginas de um livro. Respondi que não, que sempre ia direto ao texto. Nem imaginava o porquê de tanta “coisa” antes de a história começar. Ele de pronto respondeu que eu deveria ler, pois numa dessas oportunidades poderia existir uma dedicatória a mim e eu nem ficaria sabendo. Eu ri, alto: “Quem dedicaria um livro a mim?”. Quando fui à falsa folha de rosto – que surpresa! –, não se tratava exatamente de uma dedicatória escrita pelo autor, mas uma nota do editor que dizia:

(...) sabe, como poucos, colocar a juventude diante de seus próprios problemas e situa seus personagens dentro da realidade viva do mundo moderno. Em LUCIANA SAUDADE, Cony captou magistralmente o retrato de uma menina-moça, que milhões de outras meninas-moças vão identificar com seu próprio retrato. (CONY, 1975, Nota editorial)

Naquele momento tive um sobressalto, pois contava eu uns quinze anos e era, portanto, uma das meninas-moças a quem a nota se dirigira. Desde então, procuro passear pelos cantos do livro em busca de pistas que me levem a um além-texto e, também, aos responsáveis por editá-lo.

O terceiro contato de que minhas lembranças dão conta, já no ensino médio, foi a primeira visita à Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa. Paraíso. Agora, era possível circular entre as estantes. Pegá-los. Escolhê-los, ali, entre as estantes. Possível ainda era levá-los para casa. Tempo bom de descobertas, inclusive de leituras aparentemente proibidas para um lar de moral católico-religiosa; até Freud foi visita constante, sob o olhar inocente de minha mãe, que não interrogava nada de minhas leituras.

O último fato que merece ser narrado, no início da fase adulta, já no rastro da literatura brasileira, quase às portas da universidade, foi a leitura de *Manuelzão e Miguilim*, de João Guimarães Rosa. Indicado para a leitura de obras para o vestibular daquele ano, foi um marco na minha trajetória como leitora. Não bastou ser a minha iniciação a Rosa, foi o livro em que a narrativa da infância de um Miguilim fez-se caminho por onde refiz, emocionada, dorzinhas antigas de quando criança, e chorei. É fato também que muitos outros livros me viabilizaram percepções diversas, mas foi essa a primeira vez que percebi conscientemente o impacto a que esse objeto pode submeter o leitor, ao fazer caber em sua finita materialidade histórias capazes de levar o público ao infinito das emoções.

O arcabouço metodológico do presente estudo preenche-se de etapas e deliberações que podem ser consideradas como desafiadoras por não ter sido consolidado, ainda, um arranjo epistemológico para pesquisas que retratem a materialidade do livro. Devido a essa lacuna e, também, pelo caráter peculiar documental e bibliográfico do objeto em questão, os métodos adotados assumiram, essencialmente, um viés exploratório. As estratégias concentraram-se em três movimentos constituídos de métodos, procedimentos e abordagens adequados a cada etapa do processo de investigação, que serão detalhados ao longo do estudo.

O primeiro passo tratou da sistematização de indicativos da participação de João Guimarães Rosa como autor interveniente sobre a materialidade, notadamente, os paratextos, recorrendo para isso a uma revisão da literatura que trata da relação do autor com o processo de elaboração dos livros, além de pesquisa na correspondência trocada com os tradutores e editores. Note-se que, nesta etapa, apesar do *livro-corpus* tratar-se de GSV, foram consideradas também as influências do autor sobre os títulos *Corpo de baile*, *Sagarana* e *Primeiras estórias*. Credita-se aos episódios envolvendo outras obras a possibilidade de projeção do lugar de editor ocupado por Rosa.

A segunda ação referiu-se ao levantamento das versões de *Grande sertão: veredas* e à avaliação dos exemplares repertoriados realizando o cotejamento entre os paratextos identificados e os elementos da composição da segunda edição (1958). As edições repertoriadas encontram-se reunidas no Anexo deste estudo, oferecendo um panorama de 23 versões, entre edições sequenciais e publicações avulsas. A última etapa diz respeito à avaliação de 10 edições consideradas de maior relevância quanto aos diferentes projetos que as constituem, buscando pontuar a condição editorial das intervenções efetivadas por Rosa sobre os paratextos.

No livro *A forma do meio*, Rowland (2011) discorre sobre a forma⁴ de representação da literatura de Rosa, analisando-a de modo conjugado à forma da narrativa textual presente nos livros de contos, novelas e no romance. A autora também defende, de modo contundente, haver em Rosa a intenção de formulação do paratexto de suas obras – trazendo, inclusive, exemplos dessa participação, sobretudo no que se refere às ilustrações. Além desse estudo, não há registros de nenhuma outra pesquisa que promova a ordenação concatenada dos sinais de intervenção de Rosa sobre a paratextualidade de seus livros, de maneira a dimensionar a sua interface editorial. Trata-se, em sua maioria, de comentários sugestivos sobre o envolvimento do autor com a edição dos livros, sobretudo quanto aos aspectos gráfico-editoriais, advindos de pares, parceiros e estudiosos; porém, dados acessíveis de modo enviesado, pois se encontram em publicações desenvolvidas com outros propósitos.

Portanto, para ampliar o reconhecimento da participação de Rosa na edição de seus livros, foram coletados e sistematizados os depoimentos e os diálogos de atores do circuito editorial – tradutores, ilustrador e editores – no que se referem aos aspectos gráfico-editoriais, sobretudo aos paratextos, suscitando, com isso, ter havido uma conduta de interferência sobre a composição das edições, cabível para toda sua obra, ou quando muito, com diferenças ancoradas apenas nas peculiaridades literárias de cada obra. A recomendação de adotar apenas um *livro-corpus* para identificação das intervenções de cunho autoral foi o último critério-base para nossa formulação metodológica. Deduziu-se que a influência do escritor mineiro seria suficientemente analisada, mesmo se realizada em um único título, podendo seu resultado ser propagado a outras obras do autor, em estudos futuros.

Finalmente, a reunião das edições partiu do critério acessibilidade, na tentativa de completar o percurso editorial de GSV. Para a compilação das 23 edições foram consultadas e visitadas as bibliotecas que integram o complexo da Universidade Federal de Minas Gerais e do Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET-MG, a Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, além de livrarias, sebos, acervos particulares e o catálogo do *site* da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, local onde estão depositados os livros publicados no Brasil.

Este trabalho inicia-se com uma revisão bibliográfica que contempla a definição e a historicidade do livro, além dos conceitos de materialidade e paratextos. Intitulado “Diretrizes investigativas: do não conceito material à materialidade do códice”, o primeiro capítulo tem por finalidade ser base para determinar uma caracterização das minúcias do livro, sobretudo o

⁴ O termo *forma*, adotado por Rowland (2011), refere-se à estrutura – da narrativa e do livro – por meio da qual a literatura roseana é apresentada (ROWLAND, 2011, p. 10).

roseano, que não se furta a reconhecer ali os processos que atravessaram o fazer editorial de um modo geral.

No capítulo seguinte, “Materialidade do livro em João Guimarães Rosa”, discute-se o lugar do paratexto para o escritor, iniciando pela análise de Rowland (2011), que nos direciona a pistas fundamentais a respeito da participação de Rosa sobre a produção do paratexto, em especial o caso das ilustrações de Poty. Turrer (2002) apresenta também contribuição reflexiva sobre os prefácios de *Tutaméia*, obra em que Rosa articula o paratexto dentro do texto literário. Em seguida, com o objetivo de reunir evidências da atuação do autor sobre os livros, é demonstrado o resultado da investigação das correspondências trocadas entre Rosa e seus tradutores, do italiano, Edoardo Bizzarri, do alemão, Curt Meyer-Clason, e do francês, J. J. Villard, além do editor em Portugal, António Souza-Pinto.

O capítulo nomeado “*Grande sertão: veredas* – panorama das edições de 1956 a 2015” tem por objetivo apresentar o circuito das versões do romance e das editoras que publicaram Rosa, além de delinear os fundamentos a partir dos quais livros, editoras e circuito editorial tornam-se os eixos para observação das edições repertoriadas. O panorama das versões revela o percurso editorial da obra desde a edição *princeps* à edição de 2015.

No capítulo final, “Paratextos de *Grande sertão: veredas* – semelhanças, distinções e acréscimos”, é apresentada a análise dos elementos do paratexto promovida a partir das 10 principais versões que, significativas do ponto de vista gráfico-editorial, fornecem o quadro dos paratextos de GSV mantidos, transformados e adicionados ao longo de seis décadas, levando-se em conta a correlação dessa carga paratextual com a paratextualidade idealizada por João Guimarães Rosa para o romance.

1 DIRETRIZES INVESTIGATIVAS – DO NÃO CONCEITO MATERIAL À MATERIALIDADE DO CÓDICE

1.1 Um não conceito

Um episódio narrado por Haroldo de Campos (1992), transcrito a seguir, ilustra bem o conceito que permeava o imaginário de João Guimarães Rosa sobre a materialidade do livro, deixando evidente sua inquietação a respeito da reapresentação da literatura ao leitor:

Eu havia dado ao Rosa o nº 4 de *Invenção*, com “dois dedos de prosa” e os fragmentos iniciais de *Galáxias*. A uma certa altura, ele me disse: “Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo!” E depois de uma pausa, referindo-se ao projeto do livro: “Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... Não dificulte o difícil...” No momento, lembrando-me das capas “convencionais”, do grafismo acadêmico, “regionalista”, dos livros de Rosa, não dei maior atenção a sua observação (...). Hoje penso diferentemente. O livro de folhas soltas não convida o leitor à leitura, ao manuseio. É belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura. (CAMPOS, 1992, p. 273-274)

Nesse relato, percebemos a evidente cautela de Rosa a respeito da composição do livro pretendido pelo poeta, ao sugerir que simplificasse o objeto, a fim de tornar seu manuseio menos difícil e, assim, promovendo uma leitura facilitada. Esse evento denota uma preocupação do autor mineiro com a estrutura física do livro, voltando seu olhar para o impacto que determinada materialidade pode provocar no leitor.

Nossa intenção em buscar uma definição de livro e conhecer a sua história, antes de abrir para análise da materialidade da obra *Grande sertão: veredas*, surgiu dessa anedota envolvendo o escritor mineiro e o poeta paulista. Mencionando quase a estrutura de um código, “livro comum, costurado”, Rosa demonstra que o comum deve prevalecer sobre o ineditismo, restabelecendo ao livro sua simples composição e retorno às bases: comece do começo.

Na introdução de seu livro: *O livro e o designer II: como criar e produzir livros*, Haslam (2007) apresenta um conceito que engloba tanto a descrição dos aspectos físicos que definem o livro – apesar de negligenciar o suporte digital, cujo suporte é a tela – quanto o movimento que o encerra como transmissor de conteúdo de impacto sobre os indivíduos: “Livro: um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço” (HASLAM, 2007, p. 9). Nessa consideração de Haslam, tal qual as palavras de Rosa, é assinalada a relevância da composição física do livro, apontado como objeto para o qual se

prevê plena interação com o usuário, sendo portador de “poder” capaz de influências sobre o leitor: o demo.

Lyons (2011) prefere não se aventurar a uma definição habitual e, com isso, oferece um contraponto: o conceito livro não cabe com rigidez em tentativas de conceituação baseadas na estrutura e matéria do objeto. Para ele, *livro* é um termo vasto que abrigaria variados modos de comunicação textual, circunscrito a diversas materialidades praticadas no passado e projetadas para o futuro. Partir da descrição desse objeto “simplesmente como um texto em folhas de papel impresso e encadernado” (LYONS, 2011, p. 13), seria proceder em uma conceituação que excluiria, por exemplo, os livros que precederam à imprensa, até mesmo desconhecer as publicações antes do códice, além de ignorar os conteúdos em suporte virtual.

Turrer (2002), de modo similar a Lyons (2011), não aposta em uma definição tradicional de livro, e propõe, na verdade, uma reflexão desenvolvida a partir das cogitações do filósofo Heidegger (2010) sobre o objeto artístico. A autora estende ao “livro” as conceituações heideggerianas sobre *coisa*, *obra de arte* e *apetrecho*, para tentar situá-lo no entremeio desses juízos.

Para o filósofo alemão, o caráter de *coisa* inscreve-se de modo tão “amalgamado” em uma obra de arte que o desafio de suas proposições é a discussão sobre o átimo que faz a distinção entre o que é a matéria da *coisa* e o que é a forma da arte – que traz em si um terceiro *outro*. “O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor...” (HEIDEGGER, 2010, p. 43). Nessa direção, *coisa* e *obra* estão em uma relação fortemente intrincada, surgindo ainda algo além daquilo que se espera de uma simples coisa – nasce a terceira expressão da obra de arte: “A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. (...) A obra é simbolismo...” (HEIDEGGER, 2010, p. 43). Lembrando que o objeto artístico, assim como o livro, é resultado também de uma fabricação.

Heidegger avança a análise um pouco mais, com o intuito de aprofundar suas reflexões, e decompõe o conceito *coisa* em: *mera coisa* – “um pedaço de madeira (...), uma pedra, um bloco de granito” e em *apetrecho* – “cântaro, machado, sapatos”. Destaca-se que ambos, *mera coisa* e *apetrecho*, mantêm-se como coisas, apresentando graus diferentes de “coisidade”; o que os faz distintos é a junção entre forma e matéria que, a partir da fabricação, resulta na composição da coisa em *apetrecho*. Enquanto *mera coisa* distingue-se por não ser coisa alguma, apenas matéria, o *apetrecho* traz em sua matéria trans(forma)da uma “serventia” ou uma “função” (Cf. HEIDEGGER, 2010, p. 49-71).

Com a divisão de *coisa* em subcategorias – mera coisa, obra de arte e apetrecho – Heidegger propicia, então, um enredamento de conceitos que permite, segundo Turrer, analisar, também, a complexidade inerente ao objeto livro. A partir de um exame diacrônico, é possível identificar nesse objeto um caráter de *apetrecho* – “matéria enformada”, cuja função é “abrigar” a escrita. Na história da humanidade, recortada a partir do surgimento da escrita, percebem-se registros gráficos nas mais diversas formas e materialidades “pedra, entrecasca e casca de árvores, argila, osso, marfim, bronze, ouro, papiro, pergaminho, papel” (TURRER, 2002, p. 19), atribuindo, com isso, ao livro, uma utilidade.

Pode-se também, ao expandirem-se os conceitos de Heidegger, reconhecer, no livro, além de sua “função”, o seu caráter enquanto portador de um sentido outro que não só o instrumental do apetrecho, algo similar à coisidade “terceira” erigida pelo objeto artístico. Assim, esse objeto é elevado à perspectiva dual, de “meio apetrecho e meio obra de arte”, como ressaltado por Turrer (2002). O caráter “outro” que o posiciona tal qual a obra de arte, refere-se ao próprio conteúdo que transporta: as palavras, que se tornam matéria através das letras e constituem a linguagem; essa, por sua vez, estabelece-se ainda por um duplo caráter: material por se tratar de imagem escrita e imaterial por implicar um significado.

Aplicando as conjecturas de Heidegger (2010), Turrer nos direciona à reflexão sobre um não conceito de livro, em que o caráter de *coisa*, por sua imprecisão, afirma-o como elemento de definição instável, com certa hibridez que assinala sua utilidade enquanto *apetrecho* e *obra de arte* que desperta um caráter outro além de sua materialidade e forma. A autora, em decorrência dessa imprecisão, simplifica incorrendo na ressignificação do livro como apenas abrigo da escrita.

1.2 História – Do códice à afirmação do livro impresso

Retornando, ainda, à discussão sobre definição de livro, podemos observar duas outras marcas de ambiguidade desse objeto: a de produto fabricado, inserido num sistema mercadológico, e a de instrumento capaz de sinalizar o que se passa ideologicamente em uma sociedade. A partir da ótica da história literária, o livro não é apenas um veículo por onde desfilam ideologias “humanistas ou iluministas”, trata-se do “espelho dos arcaísmos de um tempo” (TURRER, 2002, p. 19). Assim, inscreve-se de um lado como peça na organização econômica e social da produção e circulação de mercadorias, sobretudo no campo editorial; e de outro, figura como indicador dos saberes que ele mesmo faz circular, conformando seu valor também sob o aspecto cultural e bibliográfico, cujos sentidos imaginário e textual conduzem,

assim como outros objetos das práticas sociais, a ser “fonte privilegiada para a história das mentalidades” (LE GOFF, 1976, p. 76).

Nas palavras de Lyons (2011), o livro tem a marca de ser uma tecnologia perene, com versatilidade tal que o tornou um dos aparatos mais adequados à propagação do conhecimento, além de mecanismo de afirmação do poder no meio político e no meio religioso. Na atualidade, tornou-se popular, de consumo habitual tal como “o sabão e as batatas” (LYONS, 2011, p. 8) e, apesar de especulações que projetaram a substituição do livro em forma de códice – tal como a conhecemos – pelo eletrônico, há críticos como Carrière e Eco (2010) e Darnton (2010) que o reafirmam como uma das tecnologias mais duradouras.

Segundo Chartier (2014), os leitores atuais somos herdeiros de basicamente três eixos da história do livro. O primeiro fator é a invenção do códice, que responde pela própria definição material do objeto, colocando-o como distinto de qualquer outro impresso. Em seguida, coloca-se a invenção da imprensa como sendo a grande revolução técnica que impactou a história do impresso – sob o ponto de vista da produção e da reprodução, redirecionando o curso do desenvolvimento do livro, sobretudo na sua circulação como mercadoria da “cultura do impresso” – e a propagação de textos que eram, de certo modo, até então, de acesso impraticável (Cf. CHARTIER, 1999, 2014). Finalmente, o terceiro eixo que correlaciona “objeto, obra e livro” é a criação da prensa do tipo móvel, que, surgida no século XIV, impulsionou o progressivo e paulatino desaparecimento do manuscrito e a instalação de novos paradigmas na impressão de livros.

A invenção do códice, para Lyons (2011), foi um dos progressos mais significativos de impacto sobre o desenvolvimento do livro. Chartier (1999) também já sinalizava essa interpretação e vai além ao apontar o códice como o fator que determinou a composição do livro, pois sua estrutura concretizou-se como o eixo que funcionou por “doze ou treze” séculos de história, mesmo antes da imprensa, e permanece até os dias atuais.

A criação do códice data do início nos séculos II e III, sendo o invento atribuído à cultura cristã. Consiste, basicamente, na junção de folhas de cadernos isoladas, dobradas, coladas por um dos lados, que obedeciam a um mesmo tamanho, permitindo o movimento de virar as páginas e por isso o uso dos dois lados, fazendo caber mais texto. Ao contrário do rolo (um longo corte de material a ser desenrolado, que demandava maior envolvimento do corpo e o apoio do objeto sobre uma superfície), o códice passou a permitir o uso de apenas uma das mãos, possibilitando outras tarefas simultâneas, como a realização de anotações e acréscimo de informações como, por exemplo, o cabeçalho, a numeração de páginas e a preparação de índices que viabilizassem citações.

Esses novos arranjos desenvolvidos significaram melhorias, manifestadas como benefícios ao leitor estudante. Verifica-se, a partir do códice, também a adoção de práticas gráfico-editoriais que incrementaram a materialidade dos livros, por exemplo, a possibilidade de cobertura com tecidos decorados ou, até mesmo, o uso de ouro e prata (LYONS, 2011).

O livro foi, assim, assumindo a estrutura tal como a conhecemos atualmente. Alguns elementos foram agregados à página impressa, enquanto outros foram sendo readequados à nova realidade de produção e leitura. Segundo Chartier (1999), as primeiras edições surgidas, imediatamente após a imprensa de Gutenberg, guardavam ainda certas semelhanças com o manuscrito. Itens como capa, textos introdutórios, ícones de marcação textual e até mesmo o colofão já se encontravam nos exemplares copiados à mão e foram atualizados para o livro impresso. No entanto, gradualmente, artifícios como introdução, capa, ornamentos, cabeçalho, numeração de páginas foram sendo inseridos ou rearticulados de modo a obedecer um modelo editorial recente.

No início, havia um frontispício gravado, muitas vezes com rica ornamentação e, às vezes, com a forma de um arco dando boas vindas ao leitor. Um retrato gravado do autor podia vir em seguida; por causa dessas imagens, os retratos de Lutero e Erasmo tornaram-se bem familiares. (...) também se tornou costume identificar o impressor, bem como o lugar e a data da publicação, no início do livro. (...) podia haver também uma carta dedicada ao patrono do autor, e só então o leitor chegava ao sumário. (LYONS, 2011, p. 75)

Lyons observa que até mesmo o “erro” assumiu um novo lugar na cadeia do impresso, pois estabeleceu-se a padronização do livro em exemplares iguais, idênticos ao original, e ao invés das variações de erros típicos entre os manuscritos, surgiu o erro repetido em grandes quantidades de impressos. Acrescenta que é a partir dessa data que surge a prática de emitir erratas, iniciada por Erasmo (1466-1536), para garantia da produção de cópias fiéis.

A relação livro-leitura foi outro fator de influência sobre o desenvolvimento da história do livro, sendo apuradas transformações a partir de ocorrências como a “Revolução da Leitura”, em final do século XVIII, e a mudança da leitura oral para a silenciosa, com início na Idade Média, entre os séculos VII e IX (Cf. LYONS, 2011; CHARTIER, 1999).

Na opinião de Chartier (1999), a mudança de envolvimento corporal tipificada pela alteração do modo de leitura – oralizada (audição) para silenciosa (visual) – representou a revolução de maior significação na relação do leitor com o livro. Segundo o historiador francês, a ocorrência da leitura silenciosa ampliou-se no século XII, ocupando, enquanto prática, os espaços escolásticos e universitários, incidindo em modificações materiais como a inserção dos espaços entre as palavras – realizada por escribas irlandeses e anglo-saxões. Essa nova condição

do texto propiciou uma vivência com a leitura de modo mais rápido e, portanto, fluido, favorecendo o contato com um número maior de textos e de teor mais complexo. A partir desse momento, de acordo com Chartier, verifica-se uma ruptura nas “funções da leitura”, pois a escrita não é mais apenas uma ação para conservação da memória; constata-se, para além disso, um uso da leitura para demandas intelectuais.

A chamada “Revolução da Leitura” foi outro aspecto importante no desenvolvimento da história do livro e refere-se a um movimento cultural e intelectual que ampliou o sentido da leitura vigente até então; partindo de um movimento em “estilo intensivo” para alargar-se a uma atuação “extensiva”. Segundo Chartier (1999), o leitor “intensivo” é aquele disposto a uma leitura cujas pretensões são a “memorização” e a “recitação”, com restrição de temas ao universo religioso, comumente investida em um discurso sagrado e de autoridade. Já o leitor “extensivo”, por sua vez, alinha-se ao tipo *lesewut* [paixão pela leitura] e tem como alvo qualquer impresso. É o dito leitor voraz. Diferente do leitor intensivo, o *lesewut* articula sua leitura de modo crítico, tomando parte em qualquer área. Essa “revolução” apresentou-se de modo acentuado na Inglaterra, na Alemanha e na França, com implicações diretas na produção dos livros – aumento das publicações, ocorrência de composições de pequeno porte, redução nos preços e multiplicação de grupos e ambientes específicos para leitura.

Lyons (2011) refere-se, também, ao Iluminismo como um dos fatores que contribuiu para o desenvolvimento do livro, sendo a *Encyclopédie* (1751) de Diderot uma obra ilustrativa desse período. Além de emblemática, enquanto mercadoria da cadeia de produção editorial da época, ao ser veículo de disseminação do conhecimento, anunciou-se como ícone do momento intelectual no qual a Europa se encontrava: o Século das Luzes.

Publicada em 1751, a *Encyclopédie* tem sua autoria atribuída a Denis Diderot e Jean d’Alembert e conhecida como “uma das maiores operações editoriais do século XVIII” (LYONS, 2011, p. 107). Sua escrita envolveu 150 intelectuais europeus e ocupou, ao longo do tempo, inúmeros profissionais como autores, impressores e compositores. Elaborada em dezessete volumes – com onze volumes contendo gravuras – sua comercialização ocorreu por cerca de vinte anos, com aproximadamente 4 mil cópias. Segundo Lyons, esse número de exemplares vendidos representou um negócio vultoso, considerando as dimensões vantajadas do livro. Acrescenta, ainda, o fato de outras edições da enciclopédia, em composições menores, principalmente na Suíça, terem sido também impressas, ampliando o acesso à obra por parte das classes letradas.

Esse enredamento de eventos impulsionou um largo aumento na produção do livro impresso, tornando os séculos XVII e XVIII aqueles de maior importância na expansão da produção editorial e na formação do leitor contemporâneo. Tomadas as pontuações de Lyons (2011) e de Chartier (1999), a respeito das transformações às quais o livro foi submetido, é possível corroborar a ponderação de Le Goff (1976), que o sinaliza como fonte documental da história das mentalidades.

1.3 A materialidade e os paratextos

Para nortear a avaliação da participação de João Guimarães Rosa sobre a materialidade de seus livros e o tratamento editorial dispensado aos paratextos, desdobrados dessa contribuição autoral, adotamos como ponto de partida o modo como Chartier (1976, 1999, 2001, 2002) tem demonstrado suas conclusões sobre a materialidade na história do livro.

A materialidade, segundo o historiador francês, é o suporte por meio do qual se dá a relação do texto com a recepção e a apropriação da literatura. Trata-se da base onde é edificado o ambiente para conformação de estratégias que, compondo um “protocolo de leitura” (CHARTIER, 2001, p. 78), conferem ao livro as marcas editoriais e autorais de apresentação do conteúdo. Sem envolver-se, no entanto, na nomenclatura dos elementos que substanciam essa materialidade, Chartier simplifica a composição das “formas tipográficas” como resultante de hábitos editoriais, às épocas das respectivas publicações, e elaboradas consoante o tipo de leitor e a sua maneira de ler.

Aos dispositivos gráfico-editoriais do livro, Genette (2009) denomina paratextos editoriais. Reforço que assegura “presença [do livro] no mundo, sua recepção e seu consumo” (GENETTE, 2009, p. 9), referem-se ao próprio campo de expressão da materialidade. Tratam-se elementos, como: “títulos, subtítulos, nome do autor, orelha, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, bibliografia, sumário, apêndice, anexos. (...) as imagens que ilustram a capa e as folhas internas, a mancha tipográfica, compondo, com o ritmo das entrelinhas, o desenho da página” (TURRER, 2002, p. 29-30), a partir dos quais resulta a recepção que o leitor será instigado a fazer, desde o julgamento que faz do “invólucro”, ainda sem o ter lido, “sem ter entrado nele”, até a completa interpretação a cada leitura. São, assim, os paratextos editoriais, de modo específico, a própria materialidade do livro, que orienta o curso de uma dada leitura.

Ainda sobre o conceito de paratexto, estabelecido por Genette, vale ressaltar a subdivisão deste em *peritexto* e *epitexto*. Sendo este externo às etapas de elaboração do livro, podendo manifestar tanto os sentimentos que a obra anseia quanto os que foram suscitados após

a publicação. São, por exemplo, entrevistas, debates, eventos ou mesmo fatos da vida do autor que, agregados ao trabalho, acrescentam valor publicitário. O peritexto, por seu turno, é área principal do editor e diz respeito, por excelência, aos componentes do espaço gráfico-editorial, assentados na parte periférica ou interna ao objeto livro, “(...) trata-se do peritexto mais exterior: a capa, a página do rosto e seus anexos, e da realização material do livro, cuja execução depende do impressor, mas cuja decisão é tomada pelo editor, em eventual conjunto com o autor: escolha do formato, do papel, da composição tipográfica (...)” (GENETTE, 2009, p. 21).

De acordo com Genette (2009), em sua maioria, os paratextos são considerados formulações de base textual. Porém, podem apresentar-se de maneira diversa da comunicação em texto, na medida em que livros são constituídos, também, de ilustrações e de arranjos tipográficos. Desse modo, esse autor propõe uma subdivisão da nomenclatura que classifica os paratextos nas categorias textual, icônico, material, e factual – sendo este relacionado aos fatos desdobrados da publicação do livro ou da vida do autor, de conhecimento do público e, por isso, agregados como valor paratextual à obra.

Outro aspecto relevante sobre a paratextualidade, que merece destaque, é o caráter funcional do paratexto. Segundo Genette, ao paratexto compete garantir, ainda que ideal, a finalidade do livro; não se trata de simples cosmética. Incumbe a ele, principalmente, propiciar ao leitor uma travessia gradativa de um universo ao outro, ou seja, estabelece

(...) um estrado que permita ao leitor atravessar sem muita dificuldade de um mundo ao outro, o colocando ao nível do texto. (...) sendo imutável, o texto é texto e incapaz por si só de adaptar-se às modificações de seu público, no espaço e no tempo. Mais flexível, mais versátil, sempre transitório porque transitivo, o paratexto é, de algum modo, um instrumento de adaptação. (GENETTE, 2009, p. 358)

Muzzi (1996) traz contribuições para essa reflexão a respeito dos paratextos, ao resumi-los em dois grupos que circundam a carga textual: os elementos verbais e os arranjos gráficos. O conteúdo verbal refere-se aos textos periféricos que cercam o texto principal – título, nome do autor, orelha, prefácio, dedicatória, epígrafe, notas, bibliografia, sumário, apêndices, anexos – o que Genette (2009) denomina paratextos. O ambiente gráfico, por ela adjetivado como “plástico”, trata-se da aplicação de ilustrações, da elaboração da capa e da composição tipográfica, que responde pela disposição desses elementos do paratexto, ao longo tanto da

página quanto do livro; o que para Compagnon (1996) refere-se à perigrafia⁵ do produto editorial.

Chartier (2014), no entanto, alerta para a relevância de refletir, de modo mais aprofundado sobre os dispositivos paratextuais, pontuando que estes devem ser considerados como objeto de estudos para além da nomenclatura das partes de um livro e tomados em articulação com a conjuntura de cada edição. Faz-se necessário assumir certa ponderação ao dotar o paratexto de “valores trans-históricos”, como se as modificações e características acontecidas em sua estrutura, ao longo de várias edições, fossem mera “evolução” editorial. Fazendo tal advertência, o historiador quer notificar que é imprescindível, em análises de maior complexidade sobre a materialidade paratextual, levar em conta as especificidades dos arranjos paratextuais e sua correlação com o contexto das “condições técnicas e sociais” da publicação, bem como a composição e a articulação editorial em vigor. O próprio Genette (2009) já antecipara o lugar dos paratextos dentro da dinamicidade editorial, ao alegar que “Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis” (GENETTE, 2009, p. 11).

⁵ Compagnon (1996) indica o termo perigrafia como o espaço do livro onde se localiza a distribuição do texto e do material “fora do texto”: “É uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor” (COMPAGNON, 1996, p. 105).

2 MATERIALIDADE DO LIVRO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

2.1 Os paratextos na literatura de João Guimarães Rosa

Pode-se deduzir que o lugar de autor pressupõe o interesse sobre o resultado final dos livros depois de impressos. Imagina-se que, uma vez autorizados, os escritores queiram interferir na elaboração e aposição de imagens na capa, composição e inserção de textos nas orelhas e quarta capa, formatação que favoreça a leitura adequada, definição sobre quais textos comporão prefácios e posfácios; enfim, atividades desenvolvidas por gerentes da área editorial, produtores gráficos, *designers* e afins – muitas vezes coordenados por um editor –, mas que podem ser moduladas por autores, principalmente no que se refere a essa margem paratextual. As proposições de Chartier (1990, 1999, 2001, 2002, 2014), Turrer (2002), Muzzi (1996) e Genette (2009), referenciadas ao longo desse estudo, de modo geral, no entanto, isolam o texto (escrita) como atributo do autor e a materialidade do livro (conteúdo gráfico-editorial) como elaboração de responsabilidade do editor e, ou, sua equipe; pouca atenção é dispensada à possível participação de alguns autores nas decisões sobre os paratextos de suas obras.

A respeito da participação de João Guimarães Rosa na materialidade do livro, a pesquisa de Rowland (2011) oferece aspectos reforçadores da sua participação na produção da estrutura gráfico-editorial das obras, apesar de não ter sido esse o objetivo de seu estudo. A análise da autora sobre os paratextos é apresentada, de modo atrelado à forma da narrativa dos textos, debruçando-se sobre as ilustrações, em especial os mapas do romance *Grande sertão: veredas*, e sobre os índices de leitura e releitura dos livros de novelas e contos, entre os quais estão *Corpo de baile*, *Tutaméia* e *Primeiras histórias*. Em decorrência de seu percurso investigatório, a pesquisadora fez emergir, entre outras questões, dois pontos relevantes: primeiro sinaliza haver, por parte de Rosa, intenso envolvimento com a produção da materialidade de seus livros, sobretudo a respeito do paratexto, e, segundo, destaca o fato de o assunto “forma do livro” ser matéria de pouco interesse entre os estudiosos da literatura do escritor.

Assim, a análise da pesquisadora afirma uma diretiva na consideração da paratextualidade do livro roseano: as interferências efetuadas por Rosa, nem de longe, resumiam-se apenas àquela em nível textual, sua participação na materialidade das criações literárias constituiu-se como uma “história paralela de investimento na forma do livro, em que a insistência sobre a apresentação e reapresentação gráfica dos textos testemunha um progressivo repensar a obra” (ROWLAND, 2011, p. 142). Esse ato de reconsideração da obra

do escritor mineiro, tem por finalidade reconhecer a existência de certa compatibilização do texto com a materialidade do livro, na medida em que o conteúdo literário acontece duplamente nesse constructo bibliográfico: além de inserido no textual, o literário torna-se presente nos contornos dos elementos gráfico-editoriais. Inteirado a respeito dessa demanda, Rosa extrapola a figuração prevista para as fronteiras da mera atuação autoral e dirige-se a intervenções nas áreas editorial e gráfica, interferindo em funções que o aproximam das ações atribuídas a um editor.

Declaradamente comprometido, incansável e detalhista⁶ com a criação literária, Rosa deu mostras, como indicado na sequência de depoimentos ora trazidos, de assumir com o conteúdo gráfico e editorial a mesma postura de rigor metódico com que tratava o texto.

Guimarães Rosa logo começou a participar da preparação editorial do opúsculo como acontecia sempre que reparávamos edição ou reedição de qualquer livro seu – “intervenções gráficas” que acatávamos: ele sugeria o feitiço das capas (em 1956 ficou sete horas ao telefone, trocando ideias com Poty sobre o desenho de capa de *Corpo de baile*), rabiscava vinhetas ou ornatos (foram de sua escolha os cul-de-lamps de *Tutaméia* feitos por Luís Jardim: um deles, desenho de um caranguejo, é o símbolo do signo zodiacal do escritor), apresentava curiosos originais por ele mesmo rascunhados, desenvolvidos definitivamente, e com satisfação, pelos artistas que também ele escolhia e que fizeram capas e ilustrações para os seus livros. Trouxe sempre as orelhas para seus livros. (VÁRIOS AUTORES, 1968, p. 8)

O trecho acima é de autoria de seus editores, à época de editado pela Livraria José Olympio Editora, e delinea um dos momentos de participação do autor na preparação das edições. O inusitado ressaltado aqui não diz respeito somente a apontar em João Guimarães Rosa um lugar além-autor, diz respeito a sistematizar sua intervenção sobre seus livros, destacando, por exemplo, o tratamento pessoal na criação de conceitos do paratexto – capas, orelhas, formato, ilustrações, textos de introdução etc. Cuidando da aplicação dessas marcas, o autor cercava-se da travessia da sua literatura, anunciada também no entorno gráfico. Como o escritor que em seu movimento de escrita burilava o texto ao rigor máximo, disposto a métodos acentuados de composição linguística, Rosa também o faz com a materialidade do livro, o que permite atribuir-lhe um desempenho notadamente da seara gráfico-editorial.

⁶ Rosa falando a Meyer-Clason a respeito de seu envolvimento com as nuances do texto: “Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado, e reengrossado, outra vez filtrado. (...). Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas sinceramente afirmando a mim mesmo: – Vamos ver por que é que esta página não presta! E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena, dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos. Para o juízo final. Nenhum esforço suplementar fica perdido” (ROSA, 2003b, p. 234-235).

Como escolher? Guimarães Rosa não o sabia e o céu indiferente não se apiedava de suas dúvidas, de seus olhos deslumbrados por todos aqueles motivos tão próximos do coração que despertava ao vento dos gerais soprando entre aquelas figuras realizadas de côres e linhas. Afinal, porque entre o livro e a capa que agora o cinge havia uma identidade que o escritor descobria com lucidez e ternura, eis que um e outra animavam-se do profuso e do variado, os leitores contemplam neste momento a vencedora de um prélio difícil e talvez marcado pela insônia. Por isso mesmo é que Guimarães Rosa, sem nada tirar da sua enorme admiração pelos outros – pelos amigos queridos Santa Rosa (Xará) e Luís Jardim – entusiasmou-se também com Poty, e sonha levá-lo um dia ao sertão, às boiadas, aos campos gerais, às veredas, na busca de croquis e desenhos de um artista que carrega poesia, que transcende sempre, que sabe beirar o mistério... (ROSA, 1956a, Nota da Editora)⁷

A situação descrita acima refere-se à nota da Editora José Olympio aplicada à orelha da segunda edição de *Corpo de baile* e representa um recorte sobre a concepção dos paratextos. No caso em destaque, é ressaltado o envolvimento de João Guimarães Rosa nos desenhos para compor a capa e, apesar de material elaborado com finalidade propagandística, traz um conteúdo que se apresenta bem fiel aos relatos de Poty e de editores sobre a profundidade da participação do autor mineiro nas edições.

Os desenhos de Poty (Napoleon Potyguara Lazarotto, 1924-1998), ilustrador contratado pela casa LJOE,⁸ resultaram da comunicação direta entre o autor das Gerais e o artista, sendo observado o diálogo entre os dois em diversas situações, como as descritas a seguir. De acordo com Martins Costa (2006), durante o ano de 1955, ambos trataram da ilustração dos livros *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*, além da capa da 4ª edição do *Sagarana*. Segundo ela, as ideias eram oferecidas por Rosa, que sugeria os temas, mas não os desenhava com frequência. Cabia a Poty executar o que lhe era sinalizado. Sobre a elaboração dos mapas aplicados nas orelhas da segunda edição, 1958, do livro *Grande sertão: veredas*, por exemplo, houve um processo, como indica o trecho a seguir:

Foram quatro as versões do mapa. O mapa era sempre o mesmo, mas as figuras, ele mudava: “Essa pra cá. Tira mais um pouco. Acrescente esse diabo. Não, põe ali. Não, põe aqui”. Até que chegou no ponto que ele queria. O que ele pretendia, não sei, não. Ele me disse os elementos e eu compus: o diabo, a personagem feminina, a coruja... O símbolo do infinito era só o que ele queria como ilustração, no final, além do mapa. Eu presumo que o mapa é como se fosse um resumo do livro. (POTY *apud* MARTINS COSTA, 2006, p. 34)

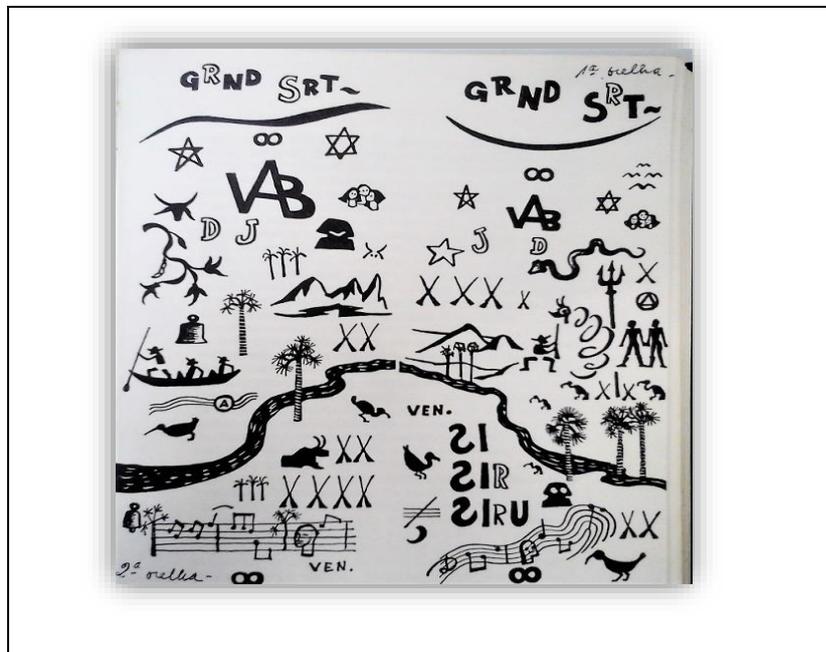
⁷ Nota da editora inserida na orelha do segundo volume de *Corpo de baile*, primeira edição.

⁸ LJOE – Livraria José Olympio Editora. Poty assina, também, as ilustrações de livros de escritores como: Mário Palmério, Alcântara Machado, Dinah Silveira de Queiroz, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Euclides da Cunha, José de Alencar e Dalton Trevisan (Cf. POTY, 1994, p. 30).

De acordo com os editores da José Olympio (VÁRIOS AUTORES, 1968), a figura a seguir parece ter sido uma das quatro tentativas de formulação das ilustrações para as orelhas da segunda edição de GSV. A pedido de João Guimarães Rosa, no projeto do desenho são introduzidos símbolos sugeridos ou esboçados por ele próprio; são dele também a indicação manuscrita de “1ª” e “2ª orelhas”.

Esta versão, porém, não foi aprovada e uma nova foi solicitada, tornando-se a proposta definidora dos mapas. Segundo os editores, o artista não sabia identificar o que estava sendo desenhado; como ele próprio afirma em citação anterior, o escritor proferia sugestões sem muitas explicações.

Figura 1 – Croqui de uma das versões dos mapas de Poty



Fonte: VÁRIOS AUTORES, 1968, p. 119.

Os outros dois relatos do artista Poty, abaixo transcritos, dimensionam o envolvimento e o cuidado costumeiro com que Rosa participava na conceituação das ilustrações:

Por indicação astrológica, tinha de sair tudo naqueles dois anos – a quarta edição de *Sagarana* e a primeira de *Grande sertão: veredas*. Ele era assim, mudou até a maneira de assinar os livros: de Guimarães Rosa passou a João Guimarães Rosa. (...) ele era ministro de Fronteiras, uma coisa assim, eu ia ao Itamaraty tomar anotações. Não dava mais tempo de eu ler o *Grande sertão: veredas*, ele me contava os episódios que achava mais significativos. Uma visão privilegiada: eu era depositário do mortal segredo, no máximo umas oito pessoas sabiam do mistério de Diadorim: “Na página tal tem esse episódio dos meninos atravessando o rio. Vou explicar o que vai acontecer. Agora você não vai entender. Porém, não tem nada que não siga amarrado neste livro.” Me deu o desfecho como teria dado o de qualquer romance de mistério.

Era conversa despreocupada, nada de tons altissonantes. Nas vinhetas algumas coisas tinham explicação, outras não: “Eu quero a coisa assim e assado”. Não dizia o porquê. Nas vinhetas há temas babilônicos, esfinges, e no mapa as gárgulas da Igreja de Notre Dame. (POTY *apud* PEREIRA, 2008, p. 119)⁹

* * *

Rosa dava as ideias, sugeria os temas, mas raramente desenhava. Só quando não havia um passarinho que eu não conhecia, ele tirava os óculos e fazia uma coisinha bem tosquinha, mas exata. Só depois dessas conversas é que eu desenhava. Ele descrevia, dizia o que queria e eu me virava para resolver o assunto (...) A capa do *Corpo de baile?* – essa ideia foi dele também: fazer as figuras da capa, de frente, e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, como se fossem vistas pela plateia e pelos bastidores. Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha que parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela. (...) (POTY *apud* MARTINS COSTA, 2006, p. 34)

Sobre as ilustrações da 4ª edição de *Sagarana*, Poty reforça as sutilezas do olhar de Rosa a respeito de suas próprias intenções para com o leitor:

Para cada estória, ele queria uma vinheta dentro de um círculo: mão com dois cavaleiros; sapo no trapézio; boi lendo... Passávamos um tempão discutindo que desenhos seriam para os círculos [...] Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, eu tinha feito a luta dos dois, tudo furado de faca, e ele vetou. Não quis mostrar a vingança deles na cara, assim, na brutalidade. Não quis, não. (POTY *apud* MARTINS COSTA, 2006, p. 57, nota 86)

A participação de Rosa na elaboração das ilustrações deixa transparecer a exatidão das suas intervenções sobre a materialidade visual, garantindo às suas obras uma roupagem tecida em conjunto com o conteúdo literário. O sertão roseano carece de ser ilustrado quando em comunicação com o leitor e, portanto, é manifestado por meio da representação iconográfica. Ao buscar a afinação de uma conceituação das imagens que harmonize com o teor literário e com seus valores – como na vinheta do caranguejo – Rosa faz agregar ao livro, enquanto objeto, um caráter peculiar e específico tal que, intrínseco e integrante às estórias, promove uma organicidade intencionada entre texto e materialidade para cada obra.

O pedido apontado no relato a seguir revela a participação de Rosa, também, em outros componentes do paratexto, indicando haver envolvimento não apenas com as ilustrações, mas em detalhes inerentes a peças editoriais também.

Quando estudávamos os complementos de capa da 1ª edição de *Corpo de baile*, Guimarães Rosa apareceu em nosso departamento editorial e pediu: “Gostaria que as

⁹ Depoimento de Poty concedido a Valêncio Xavier. Valêncio Xavier (1933-2008) foi um escritor brasileiro, autor de *Crimes à moda antiga* (2004), *Minha mãe morrendo e o menino mentindo* (2001), *Poty, trilhos, trilhas e traços* (1994), entre outros.

orelhas do 1º vol. trouxessem isto.” E nos entregou um texto de Afonso Arinos (então transcrito na íntegra) precedido de nota assim redigida por G. R.: “BURITI – O buriti é um motivo constante neste livro. Quase um personagem. Por isso, em vez de se inserirem aqui os costumeiros dados biográficos acerca do autor, preferiu este se falasse da palmeira a que Afonso Arinos consagrou admirável página. E que melhor maneira fazê-lo, senão transcrevendo-a?” (VÁRIOS AUTORES, 1968, p. 9)

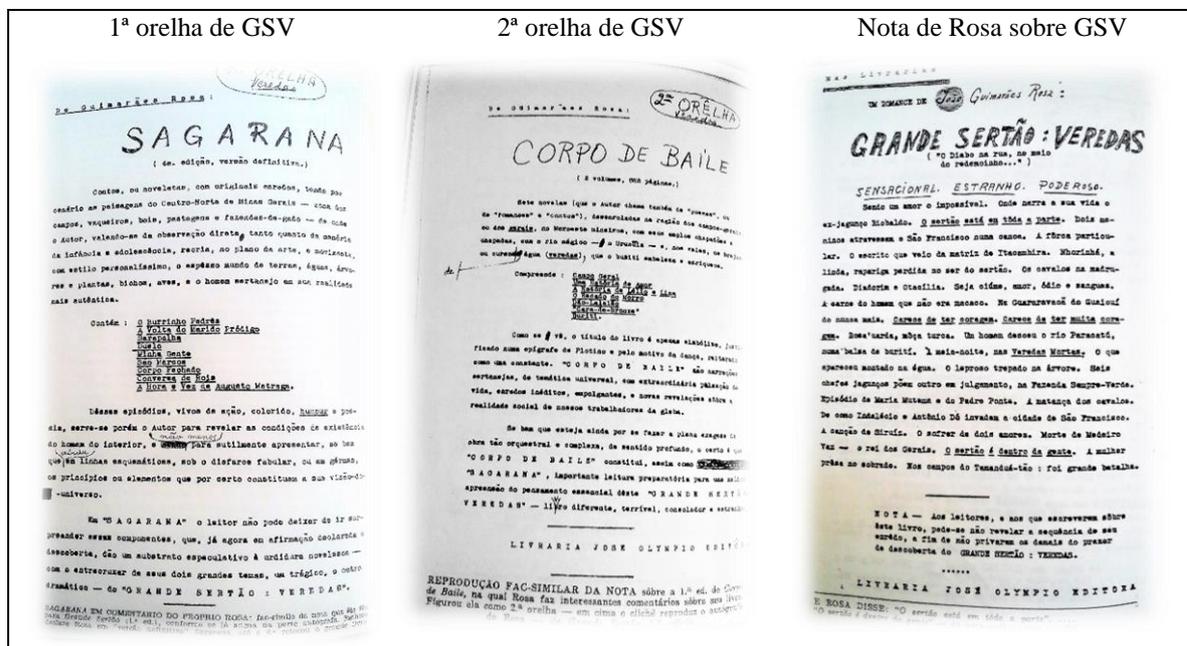
Nesse relato, envolvendo os mesmos editores da LJOE, fica transparente a tentativa de controle do autor sobre minúcias do paratexto, relacionadas a outros critérios que não somente o ilustrativo. Rowland (2011) já havia sinalizado a relação de Rosa e a elaboração das ilustrações de *Grande sertão: veredas*, trazendo a público alguns dos mesmos relatos de editores e Poty. Menciona, também, o envolvimento do autor em outras etapas do preparo de seus livros – sem, no entanto, trazer situações-exemplo, tal como fez no caso da argumentação sobre as ilustrações. Segundo a autora, muito além de somente acercar-se da agilidade e qualidade do processo de publicação, as contribuições do autor nos domínios da edição parecem dar substância a um projeto de livro em que “os materiais paratextuais são postos a serviço de uma indicação geral de leitura” (ROWLAND, 2011, p. 156), assegurando certa unidade das obras, integrando texto e materialidade. Porém, Rowland não se refere a outras categorias de paratexto, além dos índices de leitura e releitura de *Corpo de baile*, *Primeiras estórias* e *Tutaméia*. Apesar da existência de registros que citam Rosa em agenciamentos editoriais de outras naturezas, como nas decisões sobre edições e traduções (Cf. THEODOZIO, 2011; ROSA, 2003a, b), o enfoque dado, aqui, restringe-se, realmente, à sua influência sobre a composição gráfico-editorial.

A despeito da relação *sui generis* de João Guimarães Rosa com os elementos do paratexto, não houve constatação de mais investigações articuladas sobre a materialidade de sua literatura. Segundo Rowland, a partir das próprias palavras de Campos (1992) ao narrar o episódio do livro *Galáxias*, pode-se inferir que a insuficiência de estudos, nessa área, pode ter como causa a riqueza dos aspectos que envolvem a linguagem e o caráter regionalista da produção roseana: “No momento, lembrando-me das capas ‘convencionais’, do grafismo acadêmico, ‘regionalista’, dos livros de Rosa, não dei maior atenção a sua observação (...)” (CAMPOS, 1992, p. 272-275). Segundo a autora, seriam esses os fatores que justificariam um direcionamento maior de sua fortuna crítica apenas ao nível textual, em detrimento de discussões sobre o livro, enquanto suporte. Assim, a análise promovida por Rowland ilumina alguns dos caminhos que levam o estudioso de João Guimarães Rosa à importância do objeto livro em sua Literatura, abrindo uma nova possibilidade de estudo à sua herança literária.

Com o propósito de complementar a pesquisa de Rowland (2011), no que se refere às intervenções do escritor mineiro sobre a produção do paratexto, é apresentada a seguir uma sequência de datiloscritos e manuscritos que comprovam sua participação em outros campos paratextuais além da ilustração. Como será possível verificar, o autor dispensa aos demais elementos o mesmo olhar arguto dispensado à parte iconográfica.

Nos textos das orelhas elaboradas para a primeira edição de *Grande sertão: veredas*, que anunciam os livros *Sagarana* e *Corpo de baile*, demonstrados no quadro a seguir, observam-se os grifos manuscritos de Rosa, além das emendas interferindo no próprio texto, indicando tratar-se não só da composição das notas, mas também da revisão delas. Na parte que anuncia GSV, dirigido ao leitor previsto para uma orelha, destacam-se as seguintes palavras do autor: “Aos leitores, e aos que escreverem sobre este livro, pede-se não revelar a sequência de seu enredo, a fim de não privarem os demais do prazer da descoberta do GRANDE SERTÃO: VEREDAS”. Esse anúncio passou a ser adotado pela Editora José Olympio, a partir da 8ª edição do romance, como peça paratextual, aludindo ao modo como escritor participou do circuito de publicação de suas obras.

Quadro 1– Datiloscritos de paratextos elaborados por João Guimarães Rosa



Fonte: VÁRIOS AUTORES, 1968, p. 136, 200, 202.

Nos manuscritos seguintes, Quadro 2, Rosa promove uma interposição caríssima à compreensão de sua atuação na estrutura gráfico-editorial de seus livros, pois apresenta uma proposta de folha de rosto para o livro *Manuelzão e Miguilim*, inclusive recomendando aos ilustradores tratar-se da imagem dos dois personagens Miguilim e Dito: “dois meninos, um

deles de 7 e o outro de 8 anos, e uma cachorra”. Em seguida, há um projeto de capa para *Corpo de baile* e uma página com letras, em cores, que anuncia sua obra. Enfim, são exemplificações que revelam sua preocupação com o conceito da materialidade do livro conjugado com o teor literário.

Quadro 2– Manuscritos de paratextos elaborados por João Guimarães Rosa



Fonte: ROSA, 1977, p. 14; PEREIRA, 2008, p. 119-120.

Ainda sobre o livro na literatura de Rosa, Rowland sinaliza ter havido notório e progressivo “apagamento” dos paratextos, detectado em algumas publicações que se seguiram após a morte do autor; mas, nem esse aspecto, no entanto, parece ter sido suficiente para tornar a questão da materialidade indispensável aos estudiosos da bibliografia roseana. Segundo a autora, “índices, ilustrações, classificações de gênero foram desaparecendo das sucessivas reedições da obra” (ROWLAND, 2011, p. 141). Até mesmo as edições promovidas pela Editora Nova Fronteira, no período de 2001 a 2006, que prometiam diálogo com edições anteriores, evidenciaram alterações significativas no arcabouço paratextual, com conceitos de projetos bem distanciados das origens gráfico-editoriais – realidade que não se alterou, como detectado a partir desse estudo, que inclui edições mais recentes. A constatação desse parco movimento de retomada editorial, de acordo com Rowland, denota também o desinteresse quanto ao livro em Rosa, por parte das editoras.

Turrer (2002) analisa os paratextos na obra de João Guimarães Rosa, dentro do tecido literário, ao discorrer sobre os prefácios de *Tutaméia*. A autora indica ser essa obra material “privilegiado” para estudo do campo paratextual, na medida em que ressalta a

duplicidade inerente ao objeto livro, local onde são traçados os contornos “finitos e estáticos” da obra e o infinito que pode caber no texto. Publicado em 1967, *Tutaméia* compõe-se de elementos do paratexto que o anunciam como um “metalibro”, a partir de sua estruturação “composta por um título e um subtítulo que se revertem ao final do volume, um índice de leitura e outro de releitura, duas epígrafes e quatro prefácios” (TURRER, 2002, p. 33).¹⁰ São apresentados os prefácios: “Aletria e hermenêutica”, “Hipotrérico”, “Nós, os temulentos” e “Sobre a escova e a dúvida” que, subvertendo o ordenamento básico prefacial, fraturam o trivial de um prefácio, que é abrir a leitura de um livro.

As reflexões de Turrer sobre a materialidade de *Tutaméia* constituem-se como parâmetros que corroboram a relevância dos paratextos para João Guimarães Rosa, ao testemunhá-lo como autor que apresenta um jogo entre texto e extratextos, inserido no próprio conteúdo literário, dimensionando quais sentidos os dispositivos paratextuais podem suscitar na representação da sua literatura. Nesse caso, o escritor construiu um livro apostando na intercalação dos prefácios, ao longo dos contos, e no índice de releitura, ambas práticas que se manifestam como estratégias de direcionamento e, ou redirecionamento da leitura; e, a despeito do pretense lugar estático de inserção, os prefácios ganham movimento, transitando entre “o dentro e o fora” da estória.

Segundo Turrer, o escritor intenciona com essa estrutura estabelecer um “ponto de fuga” do discurso que se mobiliza em duas direções: para frente e para trás. O leitor, ao ler os prefácios, tem a impressão de estar ora entrando, ora saindo do livro, na medida em que é conduzido por uma conjugação quase labiríntica entre texto e componentes do livro. Nessa estrutura editorial, que brinca com a composição paratextual, o escritor reverencia não só o texto literário, mas os aspectos físicos também.

Como dito anteriormente, apesar de ter sido promovida uma busca exaustiva, não foram localizados estudos tratando diretamente do tema livro em Rosa. Nada além da pesquisa de Rowland (2011) e de Turrer (2002) foi encontrado, atestando-se haver de fato certa escassez de investigações sobre o *livro* em Rosa. A despeito da importância das reflexões das autoras, percebeu-se a necessidade de intensificar a averiguação sobre as intervenções do escritor mineiro para ampliar a caracterização de sua participação sobre a produção do paratexto.

Considerou-se a pertinência de adotar a própria sugestão de Rowland, de investimento na análise das cartas trocadas entre o autor e os tradutores, com a intenção de esgotar os recursos de informação sobre o papel de Rosa no desenvolvimento da estrutura

¹⁰ A edição utilizada para o estudo de Turrer é a edição primeira, datada de 1967. Outras versões não apresentam o índice de releitura inserido ao final do livro.

gráfico-editorial de seus livros e alcançar a compreensão sobre os elementos paratextuais de *Grande sertão: veredas*. Segundo Rowland, o controle sobre a produção dos livros, por parte do escritor, é verificável a partir da análise das correspondências trocadas entre Rosa e seus tradutores – Edoardo Bizzarri do italiano e Curt Meyer-Clason do alemão, mas que não havia sido encontrado quem se aventurasse a tal exame. Foram acrescentadas, ainda, como *corpus* as trocas de carta realizadas entre o tradutor do francês, J. J. Villard e o editor em Portugal, António de Souza-Pinto.

2.2 Os paratextos nos bastidores da tradução – Rosa por Bizzarri, Meyer-Clason e J. J. Villard

As cartas trocadas com os tradutores revelam episódios por meio dos quais conta-se um trecho da história editorial de Rosa: sua veemente interferência sobre o conteúdo gráfico-editorial das publicações e sugere, sobretudo, a argúcia de seu olhar sobre os pormenores que conformam o todo paratextual dos livros, em sintonia com o valor literário. A partir dos comentários pronunciados diretamente pelo autor, ou mesmo por meio das indagações e ponderações trazidas pelos tradutores, é possível caracterizar em João Guimarães Rosa uma faceta equivalente às posturas e atitudes de um editor. Cientes de seu rigor quanto às demandas da materialidade do livro, Edoardo Bizzarri, Curt Meyer-Clason e J. J. Villard o consultavam, ou mesmo ofereciam-lhe opiniões sobre assuntos que poderiam escapar aos olhos de um autor trivial. Apesar da tônica repetitiva e aparentemente tediosa de repassar as mesmas situações em três coleções de cartas, com esse mecanismo pretendeu-se uma nova leitura das correspondências, ao dispô-las em revista por um ângulo singular: o da edição dos livros. A partir de uma ação inédita, foram reunidos detalhes da relação do autor com a composição gráfico-editorial dos livros, obtidos a partir da interlocução com os tradutores.

Nos diálogos analisados, há situações que indicam as intervenções e preocupações de Rosa, por exemplo, quanto ao formato das obras: tripartição de *Corpo de baile* na Alemanha, França e Brasil, além da seriação harmoniosa proposta para as novelas a serem subdivididas; ou, ainda, o não desmembramento da edição de *Corpo di ballo* na Itália e a descrição reiterada sobre o prazer em receber as edições prontas. São narradas também ocasiões de elaboração de texto de orelha, inserção de glossários e símbolos, localização e composição de epígrafes, adequação de prefácio e posfácio. Quanto ao romance *Grande sertão: veredas* foi possível localizar apenas abordagens à dedicatória à Aracy e ao símbolo do leminiscata. Nenhum outro elemento paratextual foi matéria de decisão entre os envolvidos. Enfim, registros de ocorrências

do âmbito editorial, que implicam direta ou tangencialmente a intenção de envolver o leitor profissional e o não profissional (LEFEVERE, 2007) na carga textual, a partir da conjugação da materialidade ao público pretendido.

A escrita de cartas foi uma prática constante na vida de João Guimarães Rosa, o que resultou em parte considerável dos registros de seu acervo particular, hoje conjunto da memória literária brasileira de acesso público (MARQUES, 2008). A utilização dessas correspondências, para caracterizar o envolvimento do autor com a edição do livro, baseia-se na condição da “autenticidade da escrita de si [que] torna-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade” (GOMES, 2004, p. 15) e, também, no aspecto plural que a natureza desse modo de escrita é capaz de engendrar, ao indicar haver a expressão de si em vários sentidos, por exemplo, quando do registro de sua vida e de seus papéis desempenhados, também no âmbito profissional como se pressupõe ter sido a relação entre Rosa e os tradutores aqui referidos.

Edoardo Bizzarri traduziu dois livros de Rosa: *Corpo de baile* [*Corpo di ballo*, 1964] e *Grande sertão: veredas* [*Grande sertão*, 1970]. Há intenso diálogo entre os dois, indicando um árduo processo de quase reescrita que resultou na tradução italiana de *Corpo de baile* e deixa evidente o olhar cuidadoso de ambos para as nuances da linguagem e também da materialidade do livro a ser assumida para a versão italiana. Bizzarri atuou ainda como representante editorial do escritor com as Editoras Nuova Accademia Editrice e Feltrinelli.

As fontes consideradas¹¹ para coleta das cartas trocadas com Edoardo Bizzarri e Curt Meyer-Clason referem-se a publicações coeditadas pela Editora UFMG e a Editora Nova Fronteira, organizadas, respectivamente, por editores no caso do tradutor do italiano e por Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti no caso do tradutor do alemão. O livro que reúne as cartas de Bizzarri não traz informações sobre o local de guarda desse material. Presume-se que tenham sido pesquisadas no IEB – Instituto de Estudos Brasileiros/USP, onde está depositado, em cópia carbono, o acervo de correspondências do autor. As 71 cartas reunidas no livro editado pela Editora UFMG tratam somente da tradução de *Corpo de baile* e datam de outubro de 1959 a outubro de 1967.

Curt Meyer-Clason traduziu as obras *Grande sertão: veredas* [*Grande Sertão*, 1964], *Corpo de baile* [*Corps de ballet*, 1966], *Primeiras estórias* [*Das dritte Ufer des Flusses*, 1968], *Meu tio o Iauaretê* [*Mein Onkel der Jaguar*, 1981] e *Sagarana* (1982). O material epistológico referente às cartas trocadas entre Rosa e o tradutor partiu do acervo de título

¹¹ ROSA, 2003a; 2003b. A localização das citações extraídas das duas obras mencionadas seguirá sobrescrita, seguida do número da página correspondente, identificada pela sigla CEB, quando se tratar da correspondência com o tradutor Edoardo Bizzarri e CMC, quando se referir à correspondência com Curt Meyer-Clason.

JGR, reunido no IEB/USP, que contabiliza cerca de 80 itens arquivados sob o título “Correspondência com tradutores”. Entre esses registros, estão 73 cartas trocadas entre João Guimarães Rosa e Meyer-Clason, no período de janeiro de 1958 a agosto de 1967.

J. J. Villard foi tradutor do francês para as obras *Grande sertão: veredas* [*Diadorim*, 1965], e *Corpo de baile*; esse dividido em: *Buriti*, 1961;¹² *Noites do sertão*¹³ [*Les nuits du sertão*, 1962]; *Hautes plaines*, 1969.¹⁴ As cartas trocadas entre Rosa e Villard foram tornadas públicas a partir da tese de doutoramento da pesquisadora Vera Maria Pereira Theodozio (2011). Esse material contém 48 documentos, também depositados no acervo JGR do IEB/USP, arquivados sob o título “Correspondência com seus tradutores”. Entre esses registros, estão 36 cartas trocadas entre escritor e tradutor, no período de julho de 1961 a abril de 1967.

Apesar de a intenção ser caracterizar as intervenções de Rosa sobre o conteúdo gráfico-editorial de seus livros, foi necessário dar relevo às falas dos tradutores. Inicialmente, porque se referem a narrativas epistolares e, portanto, conformam certa articulação que constitui os diálogos, tornando necessário também computar o interlocutor do escritor mineiro nos episódios apontados. Em segundo lugar, as respostas desses tradutores marcam a expectativa a respeito do lugar “editorial” assumido por Rosa, que não se silenciava em matéria do campo da edição.

Foram selecionadas somente as cartas que contivessem conversas relacionadas ao processo editorial, sendo descartadas quaisquer referências a texto ou tradução. Em seguida, foram separadas as correspondências em dois grupos: para o primeiro reuniram-se cartas que tratavam de assuntos mais polêmicos ou de maior intensidade, demandando mais tempo e atenção dos envolvidos. Para o outro conjunto de cartas, reservaram-se aquelas contendo respostas momentâneas de simples comentários ou de decisões imediatas.

2.2.1 As traduções – Estórias entrelaçadas

A partir do levantamento das cartas envolvidas em episódios mais longos, foram apuradas legítimas estórias por detrás dos processos tradutórios, que trazem indicativos da atuação de Rosa na produção da paratextualidade de seus livros, merecendo destaque situações pontuais, como: divisão do livro *Corpo de baile*, referida nos três processos de tradução; colocação de epígrafes no livro *Corpo di ballo*, com Bizzarri; inserção do símbolo do infinito

¹² Este livro compreendeu as novelas “Dão-Lalalão”, “Uma estória de amor” e “O recado do morro”.

¹³ Este livro refere-se à publicação da novela “Buriti”.

¹⁴ Este título abriga as novelas “Campo geral”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”.

na edição francesa *Diadorim*, com Villard; aplicação de prefácio e posfácio do livro *Primeiras estórias*, versão alemã; e elaboração de glossários para o conto “Cara de bronze” italiano e *Corpo de baile*, ambos versão alemã. Essa análise a partir das correspondências possibilitou apurar não só a intervenção de Rosa sobre questões específicas da produção editorial de seus livros, mas fez transparecer seu controle absoluto sobre os processos, de modo geral, revelando uma autoridade para além do lugar de autor.

i) Tripartição de *Corpo de baile*

Após a publicação de *Sagarana*, 1946, José Olympio recomendou a João Guimarães Rosa que publicasse, em breve, uma de suas novas estórias, de modo separado, para que não se fizesse distante do cenário literário. No entanto, o autor preferiu aguardar e *Corpo de baile*, trazendo dois blocos com sete estórias¹⁵ distribuídas, foi lançado somente em 1956. De acordo com os editores da edição comemorativa de *Corpo de baile* (2006), durante o processo de elaboração da primeira edição da obra, o autor havia demarcado um lugar preciso para tudo, para cada detalhe. Cioso todo o tempo quanto ao modo de apresentação desse novo trabalho, Rosa intencionava levar ao leitor uma “literatura-vida”, diferente da literatura expressada dentro dos limites do papel (Cf. EDITORES, 2006, p. 6).

Lançada a segunda edição da obra, no ano de 1960, em um único volume, Rosa decepcionou-se com o tamanho agigantado e com a tipografia e – apesar dessa composição gráfica ilustrar o todo-corpo, por ele intencionado – pela dificuldade evidente de manuseio de um livro tão extenso e com letras miúdas que impediam uma leitura tranquila.

A divisão de *Corpo de baile* foi assunto tratado com os três tradutores. Em *Corpo di ballo* (1964) com Edoardo Bizzarri, porém, a publicação foi realizada integralmente, em único volume, e na Alemanha, em *Corps de ballet* (1966) com Curt Meyer-Clason, a obra saiu completa, porém dividida em dois volumes. Na versão francesa, como dito anteriormente, ocorreu de modo diferente, o livro foi repartido em três títulos independentes: *Buriti* (1961), *Les nuits du sertão* (1962) e *Hautes plaines* (1969). Essa divisão do *Corpo* na França não é abordada explicitamente nas cartas trocadas com J. J. Villard, tornando-se, de fato, conhecida a partir do diálogo de Curt Meyer-Clason, tradutor do alemão, e Rosa. Ao tratar da divisão do livro para a tradução alemã, o escritor citou como sugestão a divisão ocorrida pela Éditions du Seuil.

¹⁵ Volume I: “Campo geral”, “Uma história de amor” e “A história de Lélío e Lina”. Volume II: “O recado do morro”, “Dão-Lalalão (o devente)”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”.

Em carta datada de novembro de 1962, Curt Meyer-Clason aponta como dúvida do editor Joseph Witsch a decisão a ser tomada sobre a estrutura do livro *Corpo de baile* na edição alemã e menciona que esse livro, de publicação original em dois volumes, havia sido publicado, por aquela ocasião, pela Éditions du Seuil, Paris, em dois livros com títulos distintos; somente em 1969 é publicado o terceiro título, *Hautes plaines*. O tradutor do alemão, inclusive, explicita a sequência das novelas apresentadas em cada parte e pede, assim, a Rosa que indique seu desejo para a divisão do livro em alemão, posto que a Kiepenheurer & Witsch havia sinalizado não se interessar por publicar a tradução em um único volume e nem tripartido como a edição francesa.

A primeira carta de Rosa a J. J. Villard que aborda a divisão de *Corpo de baile* na França surge já datada de janeiro de 1964 e diz respeito somente à tradução da terceira parte; nesse período, já haviam sido publicadas as partes: *Buriti*, em 1961 e *Les nuits du sertão*, em 1962. Desse modo, não são trazidos a público os detalhes da tradução dos dois primeiros livros em francês e nem como aconteceu a decisão pela divisão efetuada. Na carta, o escritor pede a inclusão da novela “Cara-de-bronze”, ao que parece inicialmente não imaginada para a publicação da terceira parte de *Corpo de baile* na França. Ressalta o significado que isso representa para ele, dizendo que as traduções italiana e alemã foram publicadas integralmente. Sugere que a estória seja colocada entre as outras duas, “como uma espécie de *intermezzo* simbólico” (THEODOZIO, 2011, p. 159) e permite, se necessário, sacrificar o texto em prol da simplificação do conto “despojando-o das rebarbativas notas de pé-de-página, readaptando-o, mesmo, se for o caso” (THEODOZIO, 2011, p. 159). Segundo Rosa, desse modo, não seria dito que a obra não foi publicada completa em terras francesas.

Em abril desse mesmo ano, Rosa volta a tratar da tradução de “Cara-de-bronze” para o francês. Menciona sua alegria ao saber que J. J. Villard havia iniciado o processo tradutório da novela e reitera sua sugestão de inclusão da estória como *intermezzo* entre “Campo geral” e “A estória de Lélío e Lina”. A última menção à composição da terceira parte de *Corpo de baile* na França foi tratada em uma longa carta de dezembro de 1964. Entre outros assuntos, Rosa especifica sua proposta sobre categorizar “Cara-de-bronze” como *intermezzo*, inclusive indicando a localização de tal informação.

(...)

5)– “Cara-de-bronze”. Também, por causa da peculiaridade dessa novela, penso que deva trazer, acima do título, e um pouco à esquerda, a indicação “Intermède” (ou “Intermezzo”, ou “Interlude”). Assim:

Interlude:

“VISAGE-DE-BRONZE”

(Aqui, as epígrafes, etc.)

(A edição alemã terá, dessa maneira: *Zwischenspiel*
(...) (THEODOZIO, 2011, p. 175-177)

Nesse trecho de carta, fica evidenciada a medida da meticulosidade das interferências de Rosa quanto aos paratextos de seus livros. Ele não só sugere o uso das palavras *intermède*, *intermezzo* ou *interlude*, como também esquematiza o posicionamento do termo que sugere marcar “Cara-de-bronze” como meio da terceira parte de *Corpo de baile*, versão francesa. Ao final dessa mesma carta, o escritor pede ao tradutor que verifique com Mr. Chodkiewicz, editor da Éditions du Seuil, a urgência de concluir a terceira parte, pois, segundo ele, *Corpo de baile* já havia sido publicado “inteiro” na Itália e que assim também o deveria ser a edição alemã. Acrescenta ainda a observação de que, quem sabe no futuro, a editora francesa se interessaria por preparar uma edição do *Corpo*, tal qual os alemães e os italianos, completo num só volume.

Com o tradutor Edoardo Bizzarri, o diálogo deu-se de modo mais acirrado sobre a divisão de *Corpo de baile*, sendo identificadas cinco cartas que retratam esse assunto. Nessa série de correspondências, João Guimarães Rosa informa a Bizzarri sobre a tripartição do livro, ocorrida na França, em Portugal e no Brasil, e sugere que a mesma estrutura gráfica fosse adotada para a versão italiana. O tradutor, no entanto, mostra-se descontente e conduz a edição de modo a influenciar que a publicação acontecesse em único volume, tal como ocorreu de fato em 1964.

No primeiro momento em que essa questão é levada ao tradutor, Rosa ocupa-se em avisá-lo de carta, datada de abril de 1963, enviada à Editora Feltrinelli, comunicando aos editores a sugestão de divisão da obra em três volumes independentes. Informa que tal recomendação ocorreu-lhe por estar o livro sendo preparado, desse modo, para publicação pela Livros do Brasil Ltda., em Portugal, e pela Éditions du Seuil, na França; inclusive dois títulos franceses, por essa época, já haviam sido publicados desse modo.

O autor volta a tratar desse assunto, quase um ano depois, em janeiro de 1964, notificando Bizzarri da iminência da publicação de *Corpo de baile* em três volumes também no Brasil e gaba-se por ter convencido José Olympio dessa nova composição.

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “Corpo de baile” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava, já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas que teve de ser de tipo

minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois ele se tri-faz. Assim:

“MANUELZÃO E MIGUILIM” – (com “Campo geral” e “Uma estória de amor”), a sair em Abril. (As duas novelas mantêm seus respectivos títulos, o título do livro apanhando e juntando apenas os personagens principais de uma e de outra.)

“NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM” – (com “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) a sair em junho. (Como Você vê, a ordem primitiva das novelas foi alterada.)

“NOITES DO SERTÃO” – (com “Dão-Lalalão” e “Buriti”), a sair em agosto.

Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, “Corpo de baile”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição” coisa que muito importa; 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou Bordeaux, para um ; azul para outro ; encarnado ou escarlato para o 3º); na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que: “A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:” e segue-se a indicação dos mesmos.

Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma, de cada; isto é, o “Noites do sertão” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos e um só verdadeiro... Que tal? Que acha Você, de tudo? (...).^(CEB: 119-121)

Nota-se, a partir dessa carta, que a justificativa de Rosa, ao advogar em favor da separação do livro, ampara-se totalmente em questões relativas à materialidade. Manifesta sua preocupação, desde a primeira edição, com o tamanho incômodo e pesado de dois volumes, que comporta pouca praticidade para o manejo. Para a segunda edição, em um único bloco, o escritor também expressa seu desconforto e o credita à tipografia miúda, necessária para fazer caber sete novelas num único livro, além do alto preço acarretado. Nessa ocasião, o autor ressalta as epígrafes como estratégias editoriais, para que a unidade da obra não se perca, e relembra que serão distribuídas, ao longo da obra, como um mecanismo para manter a coesão das estórias. Ao final, com bastante gentileza, indaga a Bizzarri sobre sua opinião.

Em resposta a esse arrazoado, o tradutor, doze dias depois, exprime sua franca opinião ao mencionar que o “decepamento de *Corpo de baile* me deixa bastante perplexo; não menos, o critério de agrupamento nos três volumes (...). Vamos experimentar em que dá. (...) Não fique aflito se o seu amigo não está muito entusiasmado com o plano da terceira edição”.^(CEB: 127) Bizzarri ainda tenta justificar-se dizendo que “costuma errar muito”. Mas, de todo modo, é evidente seu descontentamento e discordância com o escritor quanto à não composição original das novelas do livro.

A resposta do tradutor sobre o desmembramento de *Corpo de baile* indica uma ligeira divergência entre os dois quanto à separação do livro e reorganização das novelas em três volumes. Rosa, porém, é bem explícito, em carta seguinte, escrita também em janeiro de 1964, ao tratar essa nova edição “dividida” como mais uma aventura da obra, que poderá com

isso conseguir novos leitores e ressalta que para a edição italiana, prefere deixar a decisão, então, entre Bizzarri, “autorizado Representante, com ampla e firme procuração”,^(CEB: 131) e a Editora Feltrinelli.

A última carta registrada a respeito desse assunto é datada de 10/11/1964, enviada a Rosa, pelo tradutor, e menciona a decisão sobre a publicação da edição italiana acontecer em um volume único. Comunica ter recebido o exemplar de *Miguelinho e Manuelzão* em “encaixe miúdo, franzino”, salientando sua surpresa quanto ao tamanho “tão pouco Rosa” e, ainda, informa que na Itália o livro sairá “grande e caro”.^(CEB: 162)

Como dito anteriormente, do mesmo modo que ocorre com Edoardo Bizzarri no curso da tradução de *Corpo di ballo*, há também com Curt Meyer-Clason diálogo sobre a redivisão do livro para o público-leitor em terras germânicas. A questão é iniciada pelo tradutor, que informa ser a divisão do livro uma dúvida do editor Joseph Witsch da Kiepenheuer & Witsch, em carta de 26 de novembro de 1962 dirigida a Rosa:

(...) Corpo de baile. *Du Seuil* está editando este livro de dois volumes em três: Buriti abrange “Estória de amor (Festa a Manuelzão)”, “Recado do morro e Dão-Lalalão”; Les nuits du sertão representa o Buriti, principal; e o terceiro volume compreenderá os restantes três títulos, a saber: “Campo geral”, “Estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-bronze”. – Dr. Witsch disse: “Corpo de baile” é o livro de preferência de Rosa, conforme seus dizeres. Se devemos começar com estas 822 páginas, é impossível fazer um volume só; em três, iguais *Du Seuil*, não convém a Kiepenheuer und Witsch, de forma que pedimos ao amigo indicar-nos a maneira como deve ser dividido o conteúdo das 822 páginas em duas partes mais ou menos iguais que sejam um convite ao apetite do leitor.^(CMC: 92)

Poucos dias depois de recebida a carta de Curt Meyer-Clason, em 12 de dezembro de 1962, Rosa respondeu informando duas sugestões de divisão. Independentemente da proposta eleita, ele acrescenta, o mais importante é manter o título “Campo geral” como sendo a primeira novela, por ser esta a que narra a saga de Miguilim, um menino do sertão, por isso mais “abrangeadora de aspectos” da região e “compendiando” as demais estórias.

A primeira solução, por exemplo, seria a de repetirmos o que se fez na 1ª edição do livro, aqui no Brasil. O 1º VOLUME conteria: “Campo geral”, “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e “A estória de Lélío e Lina”. Acho que esta seja, talvez, a solução preferível, ficando para o 2º VOLUME: “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”.

Outra, seria a de conter o 1º VOLUME: “Campo geral”, “Dão-Lalalão”, “A estória de Lélío e Lina”, e “Cara-de-bronze”; e o 2º VOLUME: “O recado do morro”, “Uma estória de amor”, “Buriti”. E, ainda, uma terceira, com no 1º VOLUME: “Campo geral”, “O recado do morro”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-bronze”; e o 2º VOLUME: “Uma estória de amor”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”.^(CMC: 94-95)

Numa terceira carta, sem data informada, mas de certo posterior ao 12 de dezembro de 1962, o tradutor informa que a solução escolhida por dr. Witsch para *Corps de ballet* é a primeira seriação sugerida, em que o primeiro volume abrigaria “Campo geral”, “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e “A estória de Lélío e Lina”. Enquanto o segundo volume, contaria com: “O recado do morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”.

ii) Epígrafe do “Coco de festa do Chico Barbós” para *Corpo di ballo*

A discussão sobre a localização e a composição da epígrafe do Coco constitui a mais calorosa das “conversas” entre João Guimarães Rosa e Bizzarri. Levada a cabo por cerca de quatro meses e demandando retomadas do assunto por 11 cartas, essa questão é forte indicador do olhar de Rosa sobre a constituição do projeto gráfico-editorial de suas obras.

O início do diálogo sobre a “epígrafe do Coco” no livro *Corpo de baile* italiano deu-se a partir da carta de Bizzarri, escrita em outubro de 1963, em que sugere suprimir a epígrafe, alegando que a canção poderia soar estranha ao leitor estrangeiro “que tem ainda que ser introduzido no mundo do sertão”,^(CEB: 36) e, principalmente, pela proximidade com as outras duas epígrafes, de Plotino e de Ruysbroeck, ambos de natureza não tão popular.

A partir da proposta de eliminação da epígrafe, inicia-se uma autêntica saga em que tradutor e escritor debatem os rumos de tal paratexto. Cada um mantém-se na defesa de sua opinião quanto à posição do trecho dentro da obra *Corpo di ballo* e os efeitos desse recorte da cultura popular brasileira sobre o leitor italiano. Na resposta ao tradutor, João Guimarães Rosa menciona concordar com a eliminação da canção como epígrafe geral da obra, mas recomenda a sua aposição em outro local e indica os contos “A estória de Lélío e Lina” ou “Dão-Lalalão” como estórias que receberiam bem a tal “epígrafe do Coco”.

Em carta de outubro de 1963, Bizzarri responde, então, acreditar que a inclusão da epígrafe seja mais adequada ao conto “A estória de Lélia e Lina” e elabora uma explicação rápida para acréscimo, somando-se à nota explicativa de autoria do escritor, já existente, contida no original em português. Em seguida, Rosa escreve aprovando a tradução do “Coco”, bem como a “rápida explicação” preparada por Bizzarri. Dá-se, então, o desfecho temporário do caso da localização da epígrafe e do trecho explicativo.

Paralelamente ao processo de tradução de *Corps de ballet*, no Brasil, Rosa estava às voltas com a divisão do livro, para a terceira edição, como já mencionado. Em carta de janeiro de 1964, o escritor mineiro informa que na “partilha” do *Corpo* versão brasileira, decidiu colocar a epígrafe do “Coco” para o livro *Noites do sertão*, terceiro da série, no qual seriam

inseridas as estórias “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Desse modo, o “Coco de festa” seria mantido no início da estória “Dão-Lalalão”, seguindo a sugestão, para o livro no Brasil, tal qual seria à do tradutor adotada para a versão italiana.

De fato, já que você vai colocar, como concordamos, o Coco como epígrafe de “Dão-Lalalão” ele passará: 1) a ficar bem distanciado de Plotino e Ruysbroeck, cuja proximidade lhe faria perder o sabor; 2) a estar no meio do livro, estando já o leitor bem introduzido no mundo do sertão.

Agora a explicação que Você deu (“*libera traduzione di un testo popolare autentico, trascritto dall’Autore, e ritmato sulla musica di una danza afro-brasiliana, il Coco*”), tão boa em si, pode servir, e bem, como nota-de-página, ou no “Elucidário”. Ao passo que, simplesmente sotoposta ao Coco, quebra o encantamento mágico, a que visamos, e traz o acento para o aspecto “documentário” do livro – que é apenas subsidiaríssimo, acessório, mais um “mal necessário”, mas jamais devendo predominar sobre o poético, o mágico, o humor e a transcendência metafísica.^(CEB: 122)

Apesar de equivocado quanto ao conto decidido para a epígrafe, pois a decisão de Bizzarri tratou do trecho epigrafando “A estória de Lélío e Lina”, Rosa nessa carta brinca com o tradutor dizendo: “Veja como o grande tradutor começa a influir no autor.”^(CEB: 122) Além de retomar a entrada do dito trecho no terceiro livro, o escritor volta, também, a tratar do trecho explicativo, já composto pelo tradutor, ressaltando novas reflexões que lhe ocorreram sobre o posicionamento do “Coco” em relação às outras epígrafes:

A resposta de Bizzarri, em carta escrita no mesmo mês, janeiro de 1964, merecidamente transcrita, menciona:

Meu caro Guimarães Rosa,

(...). Quanto ao famoso Coco, acho que V. tem todo o direito de xingar-me. Xingue à vontade e desabafe. Xingou? Bom, então posso falar: na revisão decidi voltar a colocar o Coco como epígrafe geral do livro. E sabe porque? (Xingue de novo). Para equilibrar um pouco, com a colorida intuição popular, Plotino e Ruysbroeck, que, deixados sozinhos, lá na frente, como o égua madrinha, ameaçam dar ao leitor desprevenido (...) a quase totalidade dos críticos literários uma ideia totalmente errada da natureza poética das estórias. Posso, para a edição italiana, respeitar a ordem da primeira edição original? É claro que, nesta nova perspectiva, aceito em cheio sua sugestão quanto à nota explicativa.^(CEB: 126-127)

Rosa responde somente que gostou, sem tecer maiores comentários e sem xingar, como temia Bizzarri.

Em fevereiro de 1964, Bizzarri volta à discussão sobre a epígrafe do “Coco” e pontua ao escritor que com o retorno do trecho epigrafando a abertura geral do livro, passou a sentir-se desconfortável com a leitura de “Plotino, Ruysbroeck, Coco e nota” e preferiu promover mais uma modificação: retirar a tradução da nota e manter somente a “rápida explicação”. O tradutor acreditava que a tradução da nota se justificaria caso o “Coco”

permanecesse na terceira novela, “lá no atro da obra (que ainda é mata virgem para o leitor), precedida por Plotino e Ruysbroeck em relação à nota, me parece que não”.^(CEB: 135)

A resposta de Rosa, dessa vez, não foi de vago silêncio. Em mensagem escrita, dias depois da carta de Bizzarri, o escritor aponta sugestões para o acréscimo da nota explicativa, a tradução da nota do autor, agindo de modo reconciliador, e sugere, inclusive, se for o caso, voltar com a canção do Coco epigrafando a terceira novela:

- 1) – o que eu acho é que, só com a “rápida explicação”, dá-se uma espécie de ruptura, um “deslocamento”, na apresentação, na entrada do livro. Porque a explicação é do tradutor, funcionando à moda ou guisa de uma nota de pé-de-página.
- 2) – Assim, pensei uma sugestão conciliatória, em duas modalidades:
 - a) Você põe a “nota traduzida”, e com uma chamada ou estrelinha, conduzindo a uma nota de pé-de-página, que será a “rápida explicação”;
 - b) ou Você põe a “rápida explicação”, mas com a chamada ou estrelinha, e a nota de pé-de-página será a “nota traduzida”.
- 3) – Também, podemos voltar à ideia de pôr o COCO epigrafando a 3ª novela.^(CEB: 139)

O imbróglio resolve-se por si só, quando o tempo urge para cumprimento dos prazos de envio do material à editora Feltrinelli, e Bizzarri é obrigado a enviar as primeiras laudas, via portador. Em carta de 17 de fevereiro de 1964, diz que a “afobação serviu para resolver o *quebra-coco* do ‘Coco’, ameaçando de tornar-se verdadeira peteca”.^(CEB: 142) Revela ter achado graça da estória paralela que se fez em torno do “Coco”, em que “cada um firme na sua opinião”^(CEB: 142) alimentava a necessidade de obter a concordância do outro. Ainda em fevereiro, em carta respondida a Bizzarri, Rosa menciona também ter rido do Coco e diz sutilmente que esperava que ele, o tradutor, tivesse encaminhado as duas notas, uma delas em pé-de-página. Desse modo, os dois estariam satisfeitos quanto à acomodação e a composição da epígrafe.

O caso da epígrafe demonstra o quanto João Guimarães Rosa esteve atento às peculiaridades dos paratextos de sua obra. Insiste em um diálogo intenso e detalhado, com seu tradutor do italiano, durante 120 dias, e apesar de não entrarem num consenso e serem vencidos pelo tempo, ambos estiveram envolvidos com a tentativa de tecer a apresentação da epígrafe da maneira que julgavam ser a mais adequada ao público leitor italiano.

iii) Inserção do símbolo do infinito na última página de *Diadorim*

A inclusão do símbolo lemniscata na última página da edição francesa *Diadorim*, representando o infinito, é mencionada em três cartas de Rosa a J. J. Villard. Trata-se de uma

ocorrência aparentemente simples, mas significativa para elucidação das particularidades das intervenções do escritor no projeto gráfico-editorial de seus livros. A primeira carta mencionando a inclusão do símbolo é datada de outubro de 1964. Em sua mensagem, Rosa pede ao tradutor para verificar se há tempo hábil para incluir o desenho do leminiscata, signo que representa o infinito.

O escritor ressalta que essa ilustração foi inserida no final da última página da edição original de *Grande sertão: veredas* e que é seu desejo adotá-lo, também, para as edições estrangeiras: “A edição alemã o conservou, com embelezamento e riqueza de significação, óbvios. Se puder, muito agradecerei sua bondosa gestão, a respeito. Se não, não faz mal” (THEODOZIO, 2011, p. 170). Em outra carta, escrita dois meses depois, Rosa pergunta novamente sobre a inclusão do símbolo, à maneira de substituição da palavra “fim”. Destaca que a opinião dos críticos tem sido favorável ao sentido agregado por essa ilustração e que seu interesse é tê-lo adicionado em todas as edições do romance.

A última menção ao símbolo foi localizada em carta de março de 1965, que contém também comentário elogioso ao resultado final da edição *Diadorim*. Nessa mensagem, Rosa diz ter apreciado a inclusão de uma “cinta” para a edição francesa, que traz o desenho do infinito: “Também gostei muito da “cinta” que a Editora pôs no livro – com o sinal do Infinito, o 8 deitado ou leminiscato, que é o hieróglifo do *Grande sertão: veredas*” (THEODOZIO, 2011, p. 184).

iv) Prefácio e posfácio de *Primeiras estórias* [*Das dritte Ufer des Flusses*]

Episódio registrado entre Rosa e Curt Meyer-Clason, refere-se à inclusão de textos para prefácio e posfácio do livro *Primeiras estórias*. São cinco cartas, duas escritas pelo tradutor e três pelo escritor mineiro, em que são discutidos os textos que integrarão os paratextos do livro de contos. A primeira carta, datada de fevereiro de 1966, traz a sugestão de Meyer-Clason quanto à elaboração de um ensaio para inserção no final do livro e também indaga a Rosa sobre o uso do ensaio de Paulo Rónai como prefácio.

(...) um pequeno ensaio no final do livro será um ótimo brinde ao leitor que preza a língua alemã, ao literato, ao linguista e ao tradutor. Uma glosa a respeito de uma palavra qualquer difunde-se como numa lente de aumento. O Senhor precisa escrever oportunamente a Witsch dizendo-lhe que posso lançar-me ao trabalho enquanto a coisa ainda está quente em mim. (...) O Senhor precisa conferir também o ensaio de Rónai e ver se vale a pena usá-lo como prefácio da edição alemã. (CMC: 307-308)

Interessante notar na carta do tradutor a recomendação para o tipo de leitor ambicionado para o posfácio: “literato”, “linguista”, “tradutor”. É possível inferir que não se trata de uma edição estrangeira de *Primeiras estórias* idealizada para um leitor não profissional, mas sim de um livro concebido para a intelectualidade alemã, como dito por Meyer-Clason: a quem “preza a língua alemã”. A inclusão do texto do crítico Paulo Rónai, como prefácio, reforça a intenção de contemplar o leitor profissional.

Não foi localizada uma resposta direta de Rosa sobre tais inclusões e, ou, demandas. Só é possível depreender sua aprovação a partir de uma frase escrita ao final de um dos anexos de uma carta de agosto de 1966, seis meses depois. Nessa carta, o escritor encaminha várias explicações de termos utilizados nos contos “Darandina”, “O espelho”, “A benfazeja” e “O cavalo que bebia cerveja”. Ao final, comenta que as palavras ali tratadas se referem a uma “polissemia complexa, cheia de fortes sugestões”^(CMC: 343) e sugere que sejam aproveitadas para o estudo em elaboração por Meyer-Clason. Em outra carta, escrita em 27 de setembro do mesmo ano, diz estar escrevendo a Witsch sobre a inclusão dos textos e indaga o tradutor sobre o texto de Rónai.

Na sequência, outra carta de Rosa é escrita, agora de modo mais elaborado, sobre os paratextos a serem incluídos na edição em preparo. Dessa vez, cita já ter escrito a Dr. Witsch sobre o prefácio e o posfácio, mas ressalta ser sua maior preocupação o artigo do tradutor a ser juntado ao final do livro. Sugere, inclusive, o título: “‘*Ueber dem Unübersetzbaren*’ [‘Sobre o intraduzível’]”. Nessa mesma correspondência, o escritor menciona o fato de um estudo de Dr. Óscar Lopes ter “agradado” a José Olympio,¹⁶ seu editor no Brasil, de tal maneira que o texto passará a integrar a obra, como introdução, em todas as edições brasileiras de *Sagarana*. Insinua que talvez a Kiepenheuer & Witsch queira também fazer o mesmo na edição alemã de *Sagarana* e finaliza dizendo “De qualquer modo – e como a tradução [de *Sagarana*] obviamente é leve, sem oferecer cansaço, talvez figurasse bem [o artigo de Lopes] na revista *Merkur*?”^(CMC: 363)

Nota-se, a partir desse comentário, a preocupação do autor quanto a uma “leveza” pretendida para a edição de *Sagarana* na Alemanha, sugerindo dispensar o artigo crítico de Lopes como introdução e, desse modo, destinando para o referido texto outra finalidade, talvez a publicação em uma revista. A observação desse episódio, dá a entender que o escritor mineiro

¹⁶ Em carta enviada ao próprio Óscar Lopes, em 15 de maio de 1966, Rosa diz de seu interesse em utilizar o artigo crítico como introdução em *Sagarana* brasileiro, pede autorização e acrescenta que o apresentará a José Olympio. O artigo foi publicado dias antes da escritura da carta, no jornal *O comércio do Porto*, e refere-se a uma conferência realizada em abril daquele ano.

idealiza uma tradução a um público leigo; composição editorial distinta da imaginada para *Primeiras estórias*. Enquanto para este, o autor e o tradutor pretendiam a inserção de prefácio e de posfácio, para aquele recai a decisão da não aplicação de elemento paratextual introdutório, devido à intenção de mantê-la uma edição mais simples. Fica explícito, a partir desse diálogo, que o preparo das edições pressupõe considerar as implicações na inclusão ou na retirada de paratextos, para alcançar um público específico, e que Rosa e seus interlocutores estiveram atentos a isso.

A última carta apurada sobre a trama da inclusão dos paratextos é escrita por Meyer-Clason, em novembro de 1966, informando o aceite da editora sobre a inclusão dos dois textos no livro *Primeiras estórias*. Aborda, também, a necessidade de sintetizar o material escrito por Paulo Rónai, pois segundo o tradutor, o crítico faz referência a nomes desconhecidos na Alemanha, o que tornaria a leitura enfadonha para o público alemão.

v) “Cara-de-bronze” – Glossário

Em carta de novembro de 1963, Bizzarri avisa que iniciará a tradução da novela em questão, mas alerta que ainda não a “encarou firme” e mostra-se preocupado com as notas que constituem o livro, sem saber como traduzi-las. O enredo dessa estória conta com o personagem Grivo, vaqueiro que sai em andança pelo sertão e relata as plantas e os bichos com os quais se deparou durante a viagem. Trata-se de uma relação de nomes de difícil tradução, dispostos originalmente em nota de pé-de-página. Além dessa situação, Bizzarri também aponta “os gritos dos vaqueiros” como vocábulos de tradução complicada e menciona que o “glossário se está tornando verdadeiro monte-de-mato. Que fazer? (...) vou deixar tudo para depois de terminada a tradução bruta, na hora da revisão final e limpeza.”^(CEB: 68)

Em outra carta, datada de fevereiro de 1964, o tradutor volta a tratar do glossário, desta vez lastimando que a questão tenha se tornado problemática, pois “as palavras não traduzíveis” já se encontravam em número maior que 350. Sua observação, sempre consoante à preocupação de Rosa, refere-se ao desconforto de manter um glossário tão grande, que se apresenta inconveniente ao leitor.

Rosa indica, em carta escrita dias depois, concordar com o posicionamento de Bizzarri e sugere a constituição de um glossário mínimo que abrigasse “palavras temáticas”. Apesar de partilhar da mesma opinião do tradutor sobre um glossário grandioso “sufocar” o livro, Rosa não parece querer abrir mão da explanação sobre os nomes de plantas e bichos.

Sugere, assim, o acréscimo de um “apêndice botânico” para atendimento à curiosidade de alguns leitores:

Acerca da excessiva massa de nomes de árvores e plantas, eu também já pensara nisso. Glossário enorme, desses, sufocaria tudo. (A não ser que, depois e fora do Glossário, lá no fim, em letrinhas miúdas, viesse esse apêndice botânico, só para satisfação e curiosidade de alguns, e funcionando como atestador da rigorosa “acurácia” do Tradutor e do Editor.) (Assunto, pois a ser conversado entre ambos, se for o caso.) Assim, a idéia do “Glossário” “reduzido a algumas palavras temáticas, que exigem ampla explicação, etc.” – é a que me parece acertada e imodificável. Aprovedíssima, pois.^(CEB: 141)

Novamente é evidenciado o apuro do escritor mineiro quanto à elaboração dos elementos paratextuais de suas obras, corroborando as ponderações de Chartier (2001, p. 78-79), a respeito do lugar de expectativa sobre o leitor, que autores e editores precisam ter em mente durante a elaboração dos livros. Nota-se, nesse trecho, não só a preocupação com um público comum, mas com o leitor profissional, representado talvez na própria figura de críticos italianos. Ao mencionar vaidosamente que o glossário será “atestador da acurácia do tradutor e do editor”, as palavras de Rosa reafirmam-no no controle do processo, a fim de garantir que a audiência mais exigente seja contemplada e faça repercutir efeitos positivos. Percebe-se, por meio das palavras da carta, a sutileza da intervenção de Rosa, que se pretende quase invisível, pois o escritor refere-se ao profissional “tradutor” e ao profissional “editor” e se omite enquanto peça-chave nesse circuito, embora, seja ele, autor, a força atuante nesta decisão.

vi) Glossário de *Corps de ballet*

Foram localizadas três cartas que abordam a elaboração de glossário. No entanto, não foi possível, inicialmente, depreender com exatidão se estavam tratando da tradução de *Grande sertão: veredas* ou do processo tradutório de *Corpo de baile*. Na primeira carta, datada de 17 de janeiro de 1963, Curt Meyer-Clason solicita a João Guimarães Rosa a elaboração de uma lista de

qualquer nome, termo técnico e expressão, designando um conteúdo concreto ou conceito especial, que seja próprio do Brasil (...). Na lista, no fim do livro, a palavra deve ser explicada no seu sentido mais amplo. (...) A lista no fim deve ser feita em ordem alfabética, às ordens do leitor assíduo, do leitor idôneo e apaixonado.^(CMC: 99)

Em longa resposta, com data de 23 de abril de 1963, Rosa propõe-se a encaminhar a Meyer-Clason o livro em inglês *The Devil to Pay in the Backlands*,¹⁷ para orientação sobre como foi tratada a lista de termos nessa edição. Sugere também que a construção do glossário seja desenvolvida ao longo do caminho de tradução, à medida que fossem sendo contornadas as dificuldades da linguagem.

Na última carta, de fevereiro de 1965, o escritor mineiro dirige-se ao tradutor e, dentre outros itens, menciona o princípio que norteia o seu conceito de glossário. Por esse período fica evidente que estão tratando da tradução de *Corps de ballet*, pois *Grande sertão*, em alemão, já havia sido publicado.

O “Glossário” do livro, acho que deve ser, principalmente, funcional. Incluindo tudo o que realmente ajude o leitor, e só isso. Não deve ser um mero ornamento. Lembrou-me que lhe disse também que a pronúncia das palavras devia ser apresentada, figurada. E sugeri um segundo Glossário, esclarecedor do significado dos nomes próprios, toponímicos e personativos.^(CMC: 233)

Essa carta demonstra a dedicação de João Guimarães Rosa na composição dos elementos paratextuais de sua obra, mais uma vez, indicando sua preocupação em oferecer ao leitor condições de leitura e interação, por meio de um glossário meticulosamente elaborado. Sua intenção de situar o público alemão parece ser maior que de simples oferta de subsídio material e textual para uma recepção confortável. Rosa, ao ambicionar que o público de sua leitura conheça até a pronúncia portuguesa, indo além do significado dos termos, deixa sinalizada sua expectativa de transportá-lo às terras brasileiras, de modo que esse conheça as particularidades do cenário do sertão a partir de detalhes de uma língua local.

vii) Episódios sortidos

Com Edoardo Bizzarri foram apuradas duas pequenas notificações que atestam também os pormenores valorizados por Rosa, no acompanhamento do processo de edição do livro *Corpo di ballo*. Verifica-se um autor voltado para a materialidade do objeto livro, ao elogiar a força do objeto que lhe chegou às mãos, e no reconhecimento da possibilidade de melhoria paratextual, imaginando um glossário atualizado para uma futura reedição.

¹⁷ *The Devil to Pay in the Backlands* é o título em inglês adotado para *Grande sertão: veredas*, traduzido por James L. Taylor, com a revisão de Harriet de Onis, publicado em Nova York, pela Editora Alfred Knopf, em 1963, e pela Random House, em Toronto.

Na primeira ocorrência, o tradutor menciona, em carta de 01/02/1964, que, conforme o seu contrato de tradução com a editora Feltrinelli, ele seria o responsável pelo texto a ser inserido na orelha do livro. Escreve: “(...) V. concordando, eu penso em propor ao editor: 1) um rapidíssimo prefácio; nada de ensaio crítico, apenas duas ou três pagininhas de orientação à leitura, uma espécie de introdução prática à geografia poética de Guimarães Rosa.”^(CEB: 136) O autor, em resposta escrita cinco dias depois, entre outros dizeres, agradece por ser perguntado sobre a questão e comenta ser o tradutor mais hábil para essa elaboração e aplaude a indicação de um prefácio curto: “O rapidíssimo prefácio – notável ideia.”^(CEB: 141) A outra ocorrência identificada diz respeito aos comentários realizados por Rosa, em carta de 16 de dezembro de 1964, após receber *Corpo di ballo* pronto, em que menciona: “Possante, no aspecto físico, uma beleza.”^(CEB: 163) e, atento aos detalhes do material agregado à obra, faz uma pequena advertência sobre o glossário: “A única coisa que havendo outra edição conviesse mudar, no GLOSSÁRIO, sobre ‘Mocotó’: que é principalmente, a pata do bovino, sem o casco, usada como alimento. (...)”^(CEB: 163)

A partir da fala de Bizzarri, que informa a responsabilidade a ele delegada para a elaboração do texto de orelha e à intenção de preparar um prefácio curto para *Corpo de baile*, transparece a antevisão, por parte do tradutor, do valor que o autor dispensa aos paratextos de suas obras. O escritor avalia, e, prontamente, responde concordar, parabenizando o tradutor pela boa iniciativa. Detecta-se, ainda, a partir da própria observação de Rosa quanto ao livro *Corpo di ballo* pronto – acusando de imediato uma correção a ser feita no glossário – o olhar autor ávido pela exatidão dos paratextos, dispostos em favor do leitor. Nessas duas breves situações são reforçadas as pistas do quanto esses agentes – tradutor e autor – ocuparam-se, não só do texto, mas do conteúdo gráfico-editorial.

No diálogo com Curt Meyer-Clason merecem destaque duas situações ligeiras. Na primeira, em carta de fevereiro de 1959, o autor mineiro menciona o processo tipográfico que ocorreu para a reedição de *Grande sertão: veredas*, em agosto de 1958, no Brasil. Cita que a primeira edição já havia se esgotado e que, por seu desejo de “rever pessoalmente as provas tipográficas”,^(CMC: 69) a impressão da segunda edição foi delongando-se ainda mais. Diz do interesse nessa conferência ter sido em função de esta edição ser a definitiva, intencionada para edição-matriz. Ao narrar sua preocupação ao tradutor, Rosa evidencia seu rigor no controle das etapas do circuito de produção de seus livros.

A segunda mensagem, em carta datada de março de 1965, localizada entre os assuntos pontuais encaminhados por João Guimarães Rosa, traz uma sugestão de proceder em

Corps de ballet do mesmo modo que a Feltrinelli agiu com a edição italiana, no que se refere à seguinte indicação na página de rosto:

1.– A ideia dos italianos (da Feltrinelli), de botarem na página de rosto a indicação ou rótulo: “Ciclo romanzesco”, me pareceu notável. Penso que Kiepenheuer & Witsch não deve deixar de fazer o mesmo; os franceses começaram; o livro fica prestigiado, claro: em vez de noveletas entreligadas, “romances”, mesmo, num “Ziklus”.^(CMC: 257)

A proposta de adequação da página de rosto da tradução para o alemão de *Corpo de baile*, apresentada por Rosa, é outro indício do controle sobre os detalhes de composição dos paratextos, inclusive nas edições no estrangeiro. Nesse episódio narrado, o escritor também registra um de seus métodos comuns durante os processos de tradução: ao dialogar com seus tradutores, retoma ações, exemplos ou opções adotadas entre as editoras, de edições concluídas ou ainda em tradução, de modo que certo intercâmbio de práticas editoriais é promovido.

Com J. J. Villard, tradutor do francês, não foi diferente, apurando-se a ocorrência de episódios sucintos que demonstram aspectos da atenção de João Guimarães Rosa a questões relacionadas à materialidade do livro. A primeira situação é trazida em carta de abril de 1963, em que o autor se refere à edição *The Devil do Pay in the Backlands*, elogiando o aspecto físico da obra e o seu fascínio pelo porte da edição: “Grande, opulento, maciço” (THEODOZIO, 2011, p. 137). Na segunda carta, de março de 1965, o escritor cita sua satisfação quanto ao aspecto da edição francesa *Diadorim*: “Distinto, belo, correto, com classe em sua forma física e externa” (THEODOZIO, 2011, p. 182). Em carta de 25 de abril de 1967, escrita pelo tradutor do francês, é localizado um comentário breve sobre o paratexto pretendido para *Primeiras estórias*, versão francesa. Rosa, ao que parece, intencionava a inclusão de uma introdução, elaborada por Paulo Rónai, no livro de contos – a mesma situação editorial é também tratada, até a conclusão, com Meyer-Clason para a edição alemão. Nessa carta, Villard pede que o autor escreva a Du Seuil indagando sobre a possibilidade de uso do texto.

As razões que fundamentam as atitudes do escritor mineiro e de seus tradutores têm como foco alcançar o leitor estrangeiro e fornecer a ele condições aprazíveis de leitura, sugerindo uma trilha para adentrar o texto e lá permanecer; caminho esse que se faz possível somente a partir da materialidade extratextual (CHARTIER, 2001, 2014; GENETTE, 2009). Percebe-se, não se tratar apenas de ampliar o número de leitores, mas de conjugar ações que atendam ao direcionamento do livro a determinado público, antevendo qual o usuário previsto para a edição em preparo. Assim como evidenciado ao longo de todas as etapas da história do livro, o leitor permanece o personagem central que movimenta o campo editorial; da criação do

texto aos aspectos físicos do livro, é ele quem faz a engrenagem da máquina editorial girar, evoluir e realizar avanços ou retomadas de elementos na conceituação dos projetos.

A análise realizada a partir das intervenções de Rosa, capturadas de dentro dos diálogos com os tradutores, fez reafirmar o lugar de relevância da materialidade do livro para João Guimarães Rosa. Viabilizou também, a partir do diagnóstico das estratégias adotadas na elaboração de cada elemento do paratexto ou da perigrafia, confirmar a condição de fundamento depositada no leitor. Nas circunstâncias que respondem pelas diferentes divisões do livro *Corpo de baile* nos países estrangeiros e até mesmo no Brasil; na preparação de um glossário que ao mesmo tempo confortável estabeleça-se como completo; na inserção cautelosa da epígrafe do Coco, no cuidado da prescrição do símbolo do infinito ou na composição do prefácio e do posfácio de *Primeiras estórias*, estão compreendidos fatores que se aportam na previsão de um ambiente adequado para cada público, o preparando para a travessia durante a leitura.

A figura do leitor é o fator central do circuito editorial e a partir da conjuntura plural do público – cultural, social, histórico e econômico – instauram-se as articulações que aparelham as decisões editoriais internas, como no caso da Kiepenheuer & Witsch, editora alemã que sinalizou não querer dividir o livro *Corpo de baile*; ou de motivações externas, advindas dos demais atores do circuito, como Edoardo Bizzarri, tradutor, que decerto influenciou na não separação das sete novelas, mantendo um livro único para o público italiano. A própria interferência autoral pode ser considerada como força externa a impactar as editoras, posto que a influência de Rosa se conforma acima de um simples controle dos prazos de produção.

Em todos os episódios narrados nas correspondências, é perceptível o impacto do discurso de autoridade de Rosa, apesar de sempre gentil, quanto ao processo editorial; quer o de tradução ou mesmo o de edição. Partindo do entusiasmo de suas palavras sobre o livro pronto à insistente e longa querela sobre a epígrafe do Coco ou na argumentação quanto às experimentações da materialidade de *Corpo de baile*, por exemplo, percebe-se uma voz de intervenção contundente sobre os elementos paratextuais e perigráficos do livro; o que determina ter havido de sua parte o atravessamento de mais uma fronteira, dos limites entre o lugar do autor e do editor.

2.3 Rosa por António Souza-Pinto, seu editor em Portugal

Até o momento, foram realçadas as relações de João Guimarães Rosa com o ilustrador Poty e com os tradutores Bizzarri, Meyer-Clason e Villard, de modo a extrair desses diálogos os elementos sobre as intervenções do autor na composição gráfico-editorial de seus livros. Como foi possível apurar, Rosa era atuante em questões do livro, fora do conteúdo literário, participando na elaboração de ilustrações, na decisão de extratextos e epígrafes e, ainda, no agenciamento de composições gráficas mais agradáveis ao leitor. Nas contribuições autorais elencadas, fez-se ressaltar seu envolvimento com a materialidade, importando-lhe sobremaneira como sua produção literária seria apresentada, em especial aos dispositivos do paratexto. Em suma, pode-se afirmar em Rosa uma intervenção para além dos limites do ofício de autor, voltada de modo veemente às funções de um editor. Mas o que seriam essas funções “próprias” à área do editor?

Na atualidade, é possível verificar uma variedade de canais de produção editorial, constituídos por editores individuais ou por casas publicadoras, cujas naturezas podem variar de organismos particulares a públicos, do cunho temático geral de publicação ao infantil, do suporte material trivial ao virtual, inclusive com edições realizadas autonomamente. Enfim, a ampliação dos veículos que viabilizam os livros desdobra-se em novas searas de exploração do universo editorial, o que torna ainda mais complexo delimitar, na prática, qual o funcionamento padrão de uma editora e qual o papel definitivo do profissional da editoração. Por ora, o que se pode assegurar a respeito da figura do editor, é o seu caráter plural e multifuncional.

O funcionamento interno de uma editora, no que se refere à produção da materialidade inerente ao livro, pressupõe, ainda que as definições sejam indistintas, a existência de uma rede específica de profissionais e etapas a serem cumpridas, que implicam uma equipe atuante, desde o início lidando com a recepção dos manuscritos até a conclusão do processo com a disponibilização dos exemplares para distribuição e venda. Por essa perspectiva de análise, estamos excetuando as etapas que antecedem o recebimento dos originais da obra, por exemplo a captura dos títulos e autores a serem publicados.¹⁸ Não foram também incluídos os movimentos empreendidos de *marketing* e propaganda, típicos do período pós-publicação.

Em uma descrição idealizada do processo editorial que inclua as etapas essenciais da edição do livro, salvo variações típicas da organicidade de qualquer empresa, pode-se

¹⁸ No sistema editorial norte-americano, há o profissional *Publisher* que difere do editor, na medida em que sua ocupação é agenciar a publicação desde a decisão do que ser publicado, tornando o livro viável e acessível, até sua distribuição e propaganda. Na prática editorial brasileira essa atribuição integra as atividades do editor.

afirmar que os manuscritos, ao darem entrada na casa publicadora seguem, invariavelmente, para uma primeira avaliação do texto. Esse contato primeiro com o material antes de formatado, mesmo em caso de ser realizado pelo revisor, será pautado pelas normas editoriais da casa, comumente chanceladas pela conduta do editor, ou por um conselho editorial, ambos dotados de uma mirada voltada para dinamicidade do processo editorial e do mercado de publicações.

O manuscrito seguirá às próximas fases que corresponderão à diagramação, novas revisões no período pós-formatação do miolo, montagem de arte e *layout* de capa. Ao final desse trajeto, paralelo às finalizações gráficas, o autor é convocado a emitir parecer sobre o material, que deverá, em seguida, ser liberado para impressão. Até essa ocasião, é computado um conjunto de tarefas que demanda, no mínimo, preparador, revisor, *designer*, diagramador, além do produtor gráfico que fará o trânsito entre o conteúdo eletrônico já desenvolvido em “modo” de livro para gravação a *laser* do CTP,¹⁹ para assegurar a qualidade da impressão e acabamento. Essa rede de agentes é comumente gerenciada pelo editor, que coordena os trabalhos de conceituação dos projetos gráfico-editoriais e das coleções e selos, além das edições especiais.

Esse detalhamento dos passos da edição de livro pode não se encaixar adequadamente a todos os desenvolvimentos editoriais, posto que a própria estruturação de equipes, de profissionais, de fases e as relações trabalhistas podem ser modificadas; por exemplo, há editoras que terceirizam etapas de elaboração da obra. Outro senão refere-se à própria ocupação de editor, de difícil definição, principalmente na prática cotidiana das editoras.

Salgado (2013), entre as discussões que faz sobre o papel do revisor, em seu artigo “Ritos genéticos editoriais”, busca na listagem da Classificação Brasileira de Ocupações do MTE – Ministério do Trabalho e Emprego o reconhecimento oficial dos profissionais do texto. Nesta plataforma, o agrupamento das profissões é realizado por famílias e o *editor* pertence à classe das ocupações envolvidas com o texto. O termo é, então, apresentado de modo a desdobrar-se em cinco categorias: editor de jornal, de livro, mídia eletrônica, revista e revista científica. A descrição das atividades em todas essas subclassificações converge, basicamente, à finalidade de determinado conteúdo tornar-se público por meio do tratamento textual e gráfico, além de atuar no processo gerencial, estabelecendo pautas, planejamento, proposição

¹⁹ CTP – *Computer to plate* [computador para chapa]: Sistema de gravação a *laser* que substituiu o fotolito na transferência do conteúdo digital para as chapas de impressão, usualmente adotado em produções de médio e grande porte. Disponível em: <<https://arianepadilha.wordpress.com/2010/03/15/sistema-ctp-computer-to-plate/>>. Acesso em: 02 fev. 2017.

de novos projetos e divulgação (Cf. SALGADO, 2013, p. 259). A diversidade apurada na categorização institucional do termo editor dá a medida da indefinição que o próprio termo manifesta.

O Houaiss, ao oferecer o significado da palavra editor, assinala haver em seu campo de atuação atividades diversas, que preenchem um arcabouço de tarefas envolvidas na produção de mídias, entre as quais o livro figura como um dos objetos.

Editor **1**. Que ou o que edita **2** que ou aquele que tem como função publicar textos, estampas, partituras, discos etc. **3** que ou aquele que prepara, de acordo com as normas editoriais, um texto ou uma seleção de textos para figurar numa publicação ♦ **e. crítico** o que realiza a edição crítica de um texto ♦ **e. de arte** EDIT o responsável pela parte gráfica e visual de uma publicação ♦ **e. de som** o responsável pelo elemento sonoro de espetáculos teatrais, filmes, programas de televisão ou de rádio etc ♦ **e. de texto** EDIT indivíduo responsável pela preparação, organização e revisão dos originais de uma obra para publicação, revisor, *copy editor*. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1100)

Essa significação é também marcada por um espectro de subdivisão da ocupação editor em outras classes: editor crítico, de arte, de som e de texto, sintetizando como principais atividades o preparo de algo e a produção necessária para efetivar a publicação do conteúdo. Mais adiante, o dicionário reúne no termo ‘editoração’ as tarefas que compreendem ações de um editor na elaboração do livro: “(...) conjunto das atividades funcionais de um editor (seleção de originais, supervisão da preparação de originais, escolha da tipologia, assentamento da diagramação etc.)” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1100). Haslam (2007) e Yamazaki (2007) são categóricos na definição do termo editor no que se refere aos cuidados com texto, indicando ser esse o agente que tanto promove melhorias, do ponto de vista do discurso, quanto à legibilidade e à correção gramatical. Mas quanto aos aspectos físicos do livro? Qual a relação do editor com a materialidade?

Haslam (2007) delinea a equipe de produção gráfico-editorial, a partir da segmentação de setores que, coordenados por um gerente, compreendem profissionais como diretor de arte, *designer*, pesquisador de imagem, ilustradores, fotógrafos, cartógrafos, impressor e encadernador (Cf. HASLAM, 2007, p. 13-18).²⁰ A essa equipe caberia a responsabilidade por todo o percurso, após efetivado o preparo do texto, da conceituação do projeto editorial até o livro impresso pronto para distribuição. Como dito anteriormente, essa organização pode não representar com exatidão o sistema de todas as editoras, mas auxilia no

²⁰ Na definição apresentada por Haslam impera a divisão entre a figura do *Publisher* como a pessoa física ou jurídica que torna o livro uma realidade viável, sob os aspectos econômicos, políticos e gerenciais, enquanto a produção editorial, de fato, recai sobre o gerente de produção editorial. No Brasil, de modo geral, há a condensação dessas atividades no editor.

entendimento de operações editoriais básicas; com raras exceções, dentro das editoras, o mais comum é o fato de profissionais desempenharem mais de uma tarefa, como também é corriqueira a terceirização de etapas.

Desse modo, é possível sintetizar as atividades do editor, para a realidade atual brasileira, no que se referem à composição da materialidade do livro, como diretamente relacionadas ao estabelecimento de uma pessoa-líder no gerenciamento das etapas do trajeto editorial. A essa ocupação é demandada a compreensão das fases do andamento editorial, além da aptidão, como todo gestor de processos, caso necessário, a intervir nas etapas – na materialidade do texto ou na materialidade do livro – para decisões que compreendam a garantia da integralidade dos livros. Mas resta-nos ainda uma indagação, se para a realidade atual pode-se reconfigurar a atuação do editor partindo da projeção organizacional oferecida por Haslam (2007), computadas as proporções e especificidades inerentes à constituição dos organismos, o que dizer do editor em tempos como as décadas 1950 e 1960, no Brasil e fora do país, período em que João Guimarães Rosa esteve altamente envolvido com suas edições dentro e fora do país?

Chartier (2014) ao ocupar-se do levantamento de arquivos literários e a correlação desses com o conceito rígido de autoria, bem recordou as ideias de Foucault (2006) sobre a função do autor:

a função do autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real; ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2006, p. 279-280)

Diante da miscelânea de sentidos e atributos indicados ao termo *editor*, que parecem variar conforme países, períodos e mídia a ser desenvolvida, propõe-se, a partir da perspectiva foucaultiana, aplicar para o *editor* esboço de enquadramento similar ao adotado para o autor. Por essa diretriz, passaríamos a considerar, então, o conceito *função de editor* como uma tentativa de abarcar a complexidade da rede composta de operações e “posições-sujeitos” que concorrem, no campo editorial, para a elaboração do objeto-livro, em especial a sua materialidade, posto que, obviamente, estaria excetuada a criação intelecto-literária, pois essa permanece salvaguardada pela função do autor.

No caso em análise, sobre a intervenção de Rosa naquilo que é matéria da ordem do editorial, em especial na elaboração conceitual, no acompanhamento e na aplicação dos dispositivos paratextuais, vê-se um autor, do seu lugar de escritor, atravessando processos característicos da área da editoração e operando sobre detalhes da seara da gráfico-editorial. Enquanto os relatos de Poty – trazidos por Rowland (2011) ou aqueles acrescentados por essa investigação – nos sinalizaram o grau de aprofundamento que o autor foi capaz de adotar sobre questões específicas da ilustração, desde a conceituação até a aplicação, o exame das cartas trocadas com os tradutores foi fundamental para apurar essa atuação autoral em questões pontuais do extratexto e da perigrafia, além do controle nos bastidores das edições. Verificou-se um Rosa não só agindo pontualmente sobre minúcias do paratexto, mas acercando-se da condução do processo editorial como um todo também.

Assim, para ampliar o diálogo de João Guimarães Rosa com os atores do âmbito editorial, são também trazidas, para avaliação, as cartas trocadas entre João Guimarães Rosa e o editor António de Souza-Pinto, de Portugal. Referem-se a arquivos do acervo JGR, sob a guarda do IEB-USP, subsérie “correspondência com editores estrangeiros”, subdividida por nacionalidade, tornados de conhecimento do público, a partir do doutoramento de Theodozio (2011). As cartas correspondem ao período de janeiro de 1961 a janeiro de 1967. Entre os diálogos são abordadas questões relativas às publicações de *Sagarana* (1961) e *Corpo de baile*, por essa época já dividido em três, com publicação em 1964, 1965, 1966,²¹ pela Livros do Brasil Ltda. As obras foram assumidas com a ortografia do Acordo Luso-Brasileiro em vigor e realizadas sob os cuidados de Alberto da Costa e Silva,²² também prefaciador do *Sagarana* lusitano. O teor das correspondências refere-se a assuntos da burocracia contratual e das decisões de âmbito editorial.

O material epistolar reunido por Theodozio (2011) traz a natureza das interferências de João Guimarães Rosa em uma relação com um editor de fato, não mais com um ilustrador ou tradutores. A autora menciona ter sido possível capturar nas mensagens um tom alegre e cordial, costumeiro por parte do escritor, deixando bem demarcado o seu lugar de autor dentro do sistema de edição. No entanto, no entendimento de Theodozio, a partir da interposição de Rosa em assuntos do campo editorial, fez-se notada a extrapolação das fronteiras desse lugar de autor:

²¹ Na sequência, foram publicados *Miguilim e Manuelzão*, *A aventura nos Campos Gerais* e *Noites do sertão*.

²² Alberto da Costa e Silva é diplomata a serviço em Portugal, poeta, ensaísta, membro da Academia Brasileira de Letras e amigo pessoal de João Guimarães Rosa e António de Souza-Pinto.

A edição de *Noites do sertão*, terceira parte do *Corpo de baile*, seguiu normalmente, isto é, em paralelo aos costumeiros cuidados do autor com sua obra, que corria o mundo sem nunca sair da oficina. Aparentemente, não se contentava em tê-la escrito, e, se pudesse, seria o revisor, o tipógrafo (para maior garantia), o capista, e fora do domínio português, o tradutor para as principais línguas vivas, quem sabe até o húngaro. Corrigiu o exemplar português do *Manuelzão e Miguilim* para reedição futura; também propôs um título para o texto de Óscar Lopes que havia solicitado [para introdução de *Sagarana* no Brasil]. (THEODOZIO, 2011, p. 47-48)

Para a avaliação das cartas trocadas entre Rosa e Souza-Pinto, foram seguidos os mesmos critérios adotados na análise da correspondência com os tradutores. Dentre as 52 cartas trocadas entre Rosa e editor, reuniram-se quatorze relacionadas à materialidade do livro; entre essas, sete apresentam assuntos envolvendo um tempo maior de discussão sobre sugestões e aprovações; enquanto o conteúdo das outras sete refere-se apenas a discursos elogiosos sobre as obras, ressaltando os aspectos físicos do acabamento dos exemplares. Há cartas que tratam de mais de um tipo de tópicos.

O teor das cartas de cunho elogioso é invariavelmente referência a algum livro pronto e vale destacar, por exemplo, o impacto do autor ao receber *Sagarana*, em dezembro de 1961, e *Manuelzão e Miguilim*, em abril de 1964. Entre essas correspondências foram apuradas seis encaminhadas por Rosa ao editor Souza-Pinto e uma única enviada a Rosa.

Na primeira correspondência detectada, 10 de dezembro de 1961, Rosa alega ter recebido o exemplar de *Sagarana* e expressa todo seu contentamento.

A edição ficou realmente magnífica. A bela capa, o formato, o papel, o padrão tipográfico, tudo bem escolhido. Aqui, todos que a vêem, elogiam-na. Admirei o esmero da revisão. Achei honroso e sério o Prefácio, do meu colega Da Costa e Silva, excelente, assim como o Glossário, cuja inclusão foi sem dúvida uma louvável ideia. Sim, o amigo soube cuidar com o mais carinhoso desvelo o meu livro, revestindo-o de perfeito aspecto e galas de bom gosto, para apresentá-lo agradavelmente aos caríssimos leitores de Portugal. Que a esse esclarecido público ele esteja agradando e despertando. (...) (THEODOZIO, 2011, p. 61)

A medida da empolgação de Rosa, quanto ao capricho da edição, é fornecida nesse relato sem economia de adjetivos. Percebe-se que seu olhar passeia por toda a materialidade do livro, pontuando os paratextos capa, prefácio e glossário, e ressaltando a sua expectativa quanto à recepção que dele fará o público de Portugal. Quando do recebimento de *Miguilim e Manuelzão*, primeiro livro publicado após a divisão de *Corpo de baile*, não foi diferente o posicionamento do escritor. Localiza-se por essa época, também, a carta de Souza-Pinto, datada de 26 de março de 1964, encaminhando o exemplar pronto, e demonstrando-se conhecedor do zelo de Rosa sobre o livro: “(...) hoje é lançada em Portugal a edição do admirável *Miguilim e Manuelzão*, de que lhe remeto, por via aérea, um exemplar. Oxalá que a apresentação gráfica

do volume vá ao encontro do seu gosto, e mereça portanto, o seu agrado.” Em resposta ao envio desse exemplar, Rosa usa o mesmo tom elogioso, em carta de 7 de abril de 1964:

Tal como timbram de ser todas as edições dessa Casa, o livro tem uma apresentação gráfica digna, moderna, acurada e bela, causando-me admiração e mesmo entusiasmo! Também outras pessoas, de bom gosto, que o viram, não lhe regateiam expressões de elogio, de louvor. Estou certo de que o cuidado que dedicou, pessoalmente, à feitura do volume, em muito há de contribuir para que o nosso *Miguilim e Manuelzão* encontre da parte dos leitores portugueses aceitação – o que me fará feliz. De coração, assim, congratulo-me com o Amigo. (THEODOZIO, 2011, p. 82)

O autor mineiro, além dos comentários sobre a estrutura gráfico-editorial, ressalta novamente sua preocupação com a “aceitação” do leitor português. As demais cartas de conteúdo sobre o aspecto físico das obras são de pouca relevância, pois apenas reiteram o valor que Rosa confere à materialidade de outras edições, como *The Devil to Pay in the Backlands* ou na reiteração de seu contentamento com *Miguilim e Manuelzão*.

Entre as cartas que continham episódios mais complexos, foram identificadas duas situações de destaque: a divisão de *Corpo de baile*, que, tal como tratada com os tradutores, também foi matéria de agenciamentos e decisões com o editor de Portugal. A outra questão refere-se à articulação sobre o artigo de Óscar Lopes a ser inserido como introdução no *Sagarana* edição brasileira.

A abordagem sobre a divisão do livro deu-se durante quatro cartas, registradas em um intervalo de quase um ano. Na primeira correspondência, 10 de dezembro de 1961, a transcrita, em parte, a seguir, Rosa sugere a publicação de *Corpo de baile* antes de GSV. Por essa ocasião, o livro já estava sendo publicado dividido na França, inclusive, com o lançamento de *Buriti* neste mesmo ano.

Se me fosse permitido sugerir-lhe-ia, porém, primeiro o *Corpo de baile*, que já saiu em Paris, pelas Éditions du Seuil, sob o título de *Buriti* (como o *Corpo de baile* compõem-se de nove novelas, preferiram lá, com minha autorização fazê-lo em dois livros separados, independentes. Assim, o *Buriti* contém três novelas. As outras, também já traduzidas, devem aparecer em 1962, formando outro livro. Talvez fosse o caso de estudar-se solução análoga para a edição portuguesa). (THEODOZIO, 2011, p. 62)

Desse modo, a redivisão de *Corpo de baile* também fora matéria de decisão para as edições em Portugal, com a sugestão do escritor apresentada ao editor António Souza-Pinto. Segundo Alberto da Costa e Silva (EDITORES, 2006, p. 16), o editor temia publicar uma obra tão volumosa de um autor brasileiro ainda não renomado em terras lusitanas. Seu receio esvaiu-se quando o escritor mineiro sinalizou a divisão do livro que estava em curso na França. Na

segunda carta de Rosa, enviada a seu editor, datada de 11 de novembro de 1962, Rosa volta a tratar da redivisão do livro. Nesse entremeio de um ano, houve outra mensagem do autor confirmando que o livro na França havia sido dividido em três títulos, com duas das publicações já efetivadas: *Buriti* (1961) e *Les nuits du sertão* (1962) e a terceira parte em fase de tradução. Nesta correspondência sugere oficialmente a tripartição da obra e pede a Souza-Pinto considerar tal possibilidade, com objetivo de preparar ao público de Portugal uma apresentação mais “leve e chamativa”, de *Baile em terras lusitanas*:

Ainda a respeito da próxima publicação de *Corpo de baile*, que me dá viva alegria, estive pensando e cheguei a uma sugestão, que me apresso em trazer-lhe, para que a examinemos juntos. Quem sabe – por causa do grande tamanho do livro, e a bem de uma apresentação mais leve e mais chamativa, – não seria mais interessante fazer essa Editora o que fizeram os Du Seuil: publicar-se o *Corpo de baile* em 3 (três) livros, em lugar de um só? Penso, além do mais, que esse “aligeiramento” de doses da matéria viria a ajudar o leitor a achar menos difícil a leitura e a compreensão do texto; o Amigo sabe, que psicologicamente, isso age às vezes assim.

Se prevalecesse a solução, acredito que a divisão melhor poderia ser a seguinte:

I) – O primeiro livro, comportando as novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor”, que dariam um volume de bom formato, poderia receber o título de *Manuelzão e Miguilim*. (Também poderia ser *Miguilim e Manuelzão*.)

II) – O segundo, constando das novelas “O recado do morro”, “Cara-de-bronze”, “A estória de Lélío e Lina”, poderia receber, por exemplo, o título de *Ante A aventura*, ou *Alma e aventura* ou *A aventura nos campos gerais*.

III) – O terceiro, enfim, incluindo as novelas “Dão-Lalalão” e “Buriti”, também de razoável tamanho, poderia chamar-se *Buriti*. Ou *Sob a palmeira sagrada*. Ou, *Só a palmeira no sertão*. Etc. São títulos precários, apenas explicativos. Achar outros, mais aconselháveis, é o que não nos daria trabalho.

Mas, rogo-lhe que compreenda bem tratar-se apenas de uma pequena ideia, que ontem me acudiu. Concordarei com o que o Amigo, com sua experiência e perfeito conhecimento do meio leitor de Portugal, concluir pelo melhor.

Grato, sempre, com a maior simpatia e sinceros sentimentos, *seu amigo*.
(THEODOZIO, 2011, p. 72-73)

De modo paralelo às decisões de divisão de *Corpo de baile* em Portugal, Rosa no Brasil acionava José Olympio para o mesmo intento e comunica isso a seu editor em Portugal. Em carta datada de 09 de julho de 1964, informa que as novelas de *Corpo de baile* brasileiro foram divididas, em:

O 1º é igual ao nosso *Miguilim e Manuelzão*, apenas o título, para maior variar, foi alterado. *Manuelzão e Miguilim*, se bem que a ordem das duas novelas (“Campo geral” e “Uma estória de amor”) seja a mesma do volume.

O 2º terá o título: *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e contém três contos (“Recado do morro”, “Cara-de-bronze” e a “Estória de Lélío e Lina”). (Nessa mesma ordem.)

O 3º, com título de *Noites do sertão*, conterà duas novelas: “Dão-Lalalão” e “Buriti”.
(THEODOZIO, 2011, p. 92)

A última carta que trata da divisão de *Corpo de baile* é escrita por Rosa, em 26 de março de 1963, e sugere a seriação dos títulos de modo que *Miguilim e Manuelzão* fosse o primeiro livro – que, de fato, somente ficou pronto um ano depois. Nessa mensagem, o escritor mineiro recomenda que no interior do livro sigam os títulos de cada novela, “Campo geral” e “Uma estória de amor”, enquanto na capa do livro viria o título geral retomando os personagens principais da cada estória, na tentativa de promover um fio de originalidade ao conectar as duas novelas.

A outra situação tratada entre as cartas trocadas, nesta série de correspondências, refere-se à tramitação do estudo de Óscar Lopes²³ como introdução nas reedições do livro *Sagarana* publicado no Brasil. Nessa situação, Souza-Pinto não foi parte direta no arranjo do paratexto, envolvendo-se somente como mediador na troca de mensagens entre ambos, no envio do recorte do artigo a Rosa e na redação de uma nota biográfica sobre a pessoa do crítico.

A primeira carta envolvendo esta questão é escrita por Souza-Pinto, em abril de 1966, encaminhando a Rosa o recorte do jornal *O comércio do Porto*, referente à parte da conferência de Dr. Óscar Lopes proferida sobre a obra em questão. No mês seguinte, João Guimarães Rosa já escreve ao próprio crítico sinalizando sua admiração pelo texto e pedindo autorização para adotá-lo na abertura do livro:

Venho pedir, para tanto, seu consentimento, que me encheria de alegria. Se o tiver, estou certo de que o meu Editor, José Olympio, também se alegrará com a ideia. Além de tudo o mais, seu formidável trabalho é uma verdadeira “propedêutica”, um guia e roteiro de iniciação, para a leitura dos livros. (THEODOZIO, 2011, p. 105)

Ao final da carta, o escritor solicita um título para o artigo e entusiasma-se com a boa ideia que teve.

Em junho de 1966, Óscar Lopes indica seu aceite quanto à inclusão de seu texto como introdução no livro de contos. A última carta tratando do agenciamento do paratexto data de janeiro de 1967 e diz respeito a Rosa escrevendo a seu editor Souza-Pinto, informando-o não ter recebido ainda a complementação do artigo, acréscimo de desejo do próprio Lopes. Não é trazido pelas cartas o desfecho sobre o texto introdutório, somente constatado, no próprio livro *Sagarana*, a inserção do artigo de Lopes, cujo título adotado é “Novos mundos”.²⁴

²³ Óscar Lopes foi ensaísta e crítico literário português, integrou o Partido Comunista Português e foi professor da Faculdade de Letras do Porto. Entusiasta da obra de Rosa defendeu, por mais de uma vez, *Grande sertão: veredas* no Prêmio Internacional de Literatura.

²⁴ A edição verificada para localização da introdução do crítico Óscar Lopes refere-se à décima terceira, com data de publicação de 1971.

3 GRANDE SERTÃO: VEREDAS – PANORAMA DAS EDIÇÕES DE 1956 A 2015

A materialidade e, por conseguinte, os elementos do paratexto integram a identidade das versões constituídas ao longo da trajetória de uma dada obra que, ao ser analisada, pode ser auxílio ao entendimento das intenções de seus publicadores a cada época, no mapeamento do público-alvo e, principalmente, no reconhecimento dos valores constituídos para tornarem autor e obra vivificados a cada nova edição (BENJAMIN, 2008). Desse modo, na mesma medida que condensa em si a história cultural, social e econômica da humanidade, o livro faz-se tanto revelador das forças, da dinamicidade e das especificidades do campo editorial (Cf. THOMPSON, 2013) quanto dos meandros de seu próprio percurso, manifestado nas distintas edições. Não bastassem todas as circunstâncias que conformam, na malha editorial, uma teia de processos, operações e profissionais – características comuns a qualquer circuito da edição – no caso da produção bibliográfica de João Guimarães Rosa, transparece um fator sobressalente – um autor multifacetado, cuja avidez pela composição de seus livros, sobretudo na organicidade paratextual (ROWLAND, 2011, p. 142), torna-o atento às demandas editoriais.

No capítulo anterior, foi possível inferir, a partir do envolvimento de Rosa com o preparo de seus livros, que sua conduta como participante nesse circuito foi ativa, desde o controle sobre as etapas e prazos das publicações até a elaboração dos paratextos. Tal apanhado sobre a atuação do escritor sobre os livros nos levou a crer na elaboração de conceitos²⁵ diferenciados para cada livro que contou com sua intervenção. Com sugestões e aprovações, consideradas a partir das características do público pretendido e do teor literário, Rosa parece ter esculpido a materialidade paratextual de suas obras. A segunda parte desta investigação abre-se, portanto, não somente no rastro de um autor que interferiu na organização material e estrutural de seus livros, mas com a compreensão de que essas intervenções o tipificam como um agente que quebrou os protocolos do ciclo editorial, rompendo as fronteiras do lugar de autor. Não significa dizer que Rosa tenha sido o único a envolver-se com edição; como já alertado antes, a intenção não se refere a isolá-lo como exclusivo ambientado com o universo editorial. O intuito é dar enfoque à sua acuidade quanto à preparação das edições – assim como era com o texto – no encaixe de uma materialidade em harmonia com o todo literário.

²⁵ O termo “conceito” aqui é adotado partindo das colocações de Haslam (2007), ao discorrer sobre as definições inerentes ao universo editorial. Segundo ele, “o termo ‘conceitual’ pode ser usado para descrever uma abordagem mais ampla que a de um gráfico de ideias, (...). Uma coleção de livros pode ser ligada por um conceito comum, que define a natureza e o uso do texto, a fotografia e a ilustração, o número de elementos na página, o tamanho e a forma dos livros, e assim por diante” (HASLAM, 2007, p. 27).

Ratificando-se, portanto, mais uma faceta à sua conduta plural de diplomata, escritor, médico de formação e geógrafo de coração,²⁶ acrescenta-se, pois, o Rosa “editor”.

Segundo Menezes (2011), a partir da análise que correlaciona a atuação dos diplomatas Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa e suas respectivas criações literárias, foi possível detectar neles a manifestação de uma postura ideológica de caráter acentuadamente múltipla diante da vida, comum entre profissionais da Diplomacia. Não por acaso, essa é uma marca que tem como origem a natureza da atividade laboral que se funda em uma atmosfera de diversidade e no estabelecimento de limites com o exterior, fazendo os envolvidos transitarem em direções várias:

Os autores diplomatas, além do saber escolar de fundo iluminista, desenvolveram o pensamento da estrangeiridade, a saída do centramento cartesiano e a abertura para outros modos de saber e de expressão. Ao mesmo tempo que atuam no campo burocrático ou literário, buscam a convivência com a diversidade social, estética e cultural, tanto estrangeira quanto nativa, tanto subjetivo quanto concreta, relacionada à grande arte ou a tradição popular. (MENEZES, 2011, p. 76)

O escritor das Gerais integra, junto dos outros dois diplomatas, um grupo de autores cujo processo criativo dialoga com a atividade profissional, transparecendo uma essência de trânsito entre vários saberes e discursos. Somada a essa multidisciplinaridade favorecida pela diplomacia, de acordo com Menezes, Rosa traz ainda uma predileção pelos diversos “modos de saber”, não somente os institucionalizados, mas os “utilizáveis” na prática diária também, “aprendida nas ruas, nos encontros, nas surpresas do cotidiano” (MENEZES, 2011, p. 77). Pensar essa pluralidade ocasionada pela ocupação profissional do autor, conjugada a seu comportamento pragmático, fornece-nos lastro para depreender quais as justificativas de sua relação peculiar com o processo de edição dos livros. Mais que envolvido com o texto literário, o escritor, por seu caráter prático, a fim de garantir a referida organicidade – livro e literatura – , assumiu funções da seara da edição, no que se refere ao projeto gráfico-editorial, ao envolver-se no desenvolvimento e produção dos paratextos.

Segundo Chartier e Roche (1976), ao estudo que considera o livro *corpus* de “traços físicos” dá-se o nome de Bibliografia Material, com a elaboração de reflexões sobre os aspectos técnicos e culturais. Surgida na Inglaterra, essa nova “ciência do livro” teve como propósito inicial compreender as diferentes edições elisabetanas, seguindo com a pretensão de constituir a história social do impresso. A metodologia adotada para esse ramo da Bibliografia consistiu

²⁶ João Guimarães Rosa foi sócio-titular da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, a partir de outubro de 1945 (Cf. MARTINS COSTA, 2006, p. 20).

na “arqueologia” de vestígios, a partir de três bases de informação. A primeira diz respeito à localização de registros nos próprios livros e em arquivos que auxiliem o mapeamento das diferenças entre as edições, ou até mesmo reunidos em um mesmo exemplar. Esse método possibilitou, por exemplo, a investigação das edições de textos clássicos.

O segundo eixo de análise, refere-se às composições específicas de determinada oficina tipográfica, ou de uma cidade com tradição de impressão, quanto à materialidade do livro (brochura, ornamentação, estrutura), com a perspectiva de reconhecer as especificidades tipográficas comuns em determinados nichos publicadores. Tal prática viabilizou, por comparação de edições arquivadas, descobrir ocorrências de “falsas técnicas”, esclarecendo, com isso, obras clandestinas ou interdidas. Trazendo para a realidade atual, equivaleria a operacionalizar investigações sobre as editoras e suas diretrizes na conduta gráfica de efetivação das publicações. Por último, também relacionado à tipografia, a Bibliografia Material propõe um olhar direcionado não apenas às particularidades de cada oficina, mas a partir de um enfoque mais amplo que leve em conta a rede do “empreendedorismo tipográfico”, inclusive sob o aspecto econômico. Considerando a história recente da produção editorial, essa mirada corresponderia à tomada de um objeto para análise, reconhecendo a dinamicidade das forças que operam no campo editorial (THOMPSON, 2013).

Para investigar as nuances da materialidade na conjuntura do processo de produção, Chartier (2002) sugere aprofundar-se, também, nos atributos da “mediação editorial”, aclarando particularidades operacionais da elaboração do livro, que incluem métodos e profissionais, inseridos em um trabalho marcado pelo envolvimento processual de equipamentos e uma “pluralidade de espaços”. Partindo das publicações apuradas entre a metade do século XV e início do século XIX, Chartier analisa a materialidade apresentada por essa época e conclui haver outros controles sobre o livro, que não apenas a do autor, como as influências da composição gráfico-editorial e da revisão ortográfica do texto.

O historiador francês detectou nos livros sinais de preferências e hábitos de composição relacionados aos tipógrafos e aos revisores, evidenciando existir, desde essa época, marcas de predileções desses profissionais sobre o paratexto, tanto no que diz respeito ao material textual quanto a editorial. Para essa ocasião, Chartier também apurou a existência de práticas de intervenção editorial, com materialidade específica, dotada de particularidades que intencionavam baratear e popularizar algumas obras; é o que ocorre com a coleção Biblioteca Azul,²⁷ por exemplo. A partir desse objetivo, era estabelecida uma espécie de “fórmula

²⁷ Biblioteca Azul: catálogo da região dos editores de Champagne, França, séculos XVI e XVII, em que textos eram reunidos seriadamente por gênero, por área ou por tema. Publicações simplificadas com o objetivo de

editorial” para atingir o leitor popular, afirmando a existência de uma relação direta entre estruturação de livros e público a ser alcançado.

Estabelecem-se, desse modo, três eixos para análise das versões de *Grande sertão: veredas* repertoriadas: a) as edições são o próprio *corpus*, em seu estatuto de objeto a ser pesquisado e, ao mesmo tempo, instância portadora de informações históricas sobre o circuito editorial; b) conhecimento e inferências sobre o movimento das editoras – José Olympio, Nova Fronteira e Nova Aguilar – no alcance do público e na reverência à memória de João Guimarães Rosa; c) o circuito de publicação da obra, cujos movimentos e intenções investidos no preparo dos livros respondem pelas diferenças constituídas entre as versões. De posse da dimensão das interferências do escritor sobre o livro, somando-se o esforço de uma investigação a respeito dos paratextos de cada edição, sequenciada ou publicação avulsa de GSV, evidenciaram-se características comuns, diferenças e peculiaridades entre os estados distintos da obra. Cada edição de GSV publicada em vida do autor revelou-se como um indicador da expressão das intervenções do escritor, sendo a quinta edição um marco, pois representa a última versão assinalada pelo olhar perspicaz de Rosa. Sinalizando ter havido seu controle não só em relação ao texto, mas no tocante à composição das edições também, essa versão é utilizada como base para cotejamento das reedições póstumas.

Apesar da pertinência do tema materialidade, segundo Chartier (2002), há uma história do livro pronta a considerar a separação entre produção do livro – do ponto de vista técnico e material – e produção do texto, conferindo a este um regulamento de caráter estático linguística e semanticamente. De outro lado, também, é detectada na bibliografia descritiva e analítica a “desmaterialização” da obra que, pretendendo alcançar um texto ideal “depurado de todas as deformações trazidas pelo processo de publicação e fiel à obra, tal como foi escrita, ditada, pensada ou sonhada por seu autor” (CHARTIER, 2002, p. 63), desconsidera a constituição material dos livros, requerendo somente o resgate textual de diferentes edições, versões e exemplares.

Segundo o historiador francês, é em favor de uma análise que promova o diálogo das duas “historicidades” – materialidade do livro e do texto – que se torna imprescindível, no levantamento da produção do impresso, correlacionar as “modalidades materiais” do livro e o sentido que ele carrega, requerendo, também, para esse movimento reflexivo o contexto –

atender a um público mais popular. Tratavam-se de trechos extraídos de material já publicado, que passavam por uma adaptação editorial quanto à apresentação do texto e à estrutura gráfico-editorial. Intervenções como: determinação do formato, composição do papel e de caracteres, inserção de ilustrações, entre outras, para garantir o alcance ao público geral (Cf. CHARTIER, 2002, p. 68-69).

tempo e lugar – de produção da obra. No que se refere à materialidade paratextual dos livros de Rosa, essa recomendação de Chartier torna-se ainda mais apropriada, posto que a organicidade das obras, idealizada pelo autor, leva em conta o valor literário na preparação do entorno gráfico-editorial; exemplo disso são os mapas de Poty para GSV, os índices de releitura de *Corpo de baile* e de *Tutaméia* (ROWLAND, 2011).

3.1 *Grande sertão: veredas* – Edição e circuito

Para Theodozio (2011), João Guimarães Rosa inseriu-se no sistema literário brasileiro desde já a publicação de *Sagarana*, em 1946, pela Editora Universal. Em 1951, passou a ser editado pela José Olympio Editora e a relação entre ambos tornou-se mais acentuada em 1956, quando saem publicadas a quarta edição de *Sagarana* e as primeiras edições de *Corpo de baile*, em janeiro, e *Grande sertão: veredas*, em maio. A Editora de José Olympio foi responsável por publicar a obra roseana até o ano de 1984, momento em que a Editora Nova Fronteira tornou-se a responsável por publicá-lo.

Grande sertão: veredas foi publicado em 1956 e, nesse mesmo ano, recebeu os prêmios “Machado de Assis” do Instituto Nacional do Livro e “Carmen Dolores Barbosa” em São Paulo. Em 1957, recebeu da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro o prêmio “Paula Brito”. Cerca de vinte anos depois do lançamento, o romance estaria em sua décima edição. Obra adaptada para filme, teatro, e, recentemente, 2014, em quadrinhos, sob o selo Biblioteca Azul da Editora Globo, traz em seu enredo central a saga de Riobaldo preenchida pela riqueza de sua trajetória pelo sertão.

O romance apresenta-se como um livro volumoso, grande, robusto. Desde o primeiro contato com o tamanho do objeto-livro já fica evidente o porte da aventura. Sem índice, o leitor é lançado às cegas a um sertão contado em primeira pessoa, de modo que certo desconforto logo no início é sentido. A história custa acontecer, Riobaldo parece hesitar, entre várias direções, sobre qual rumo tomar para ordenar suas recordações, “embrenha-se num atalho, marca passo, desvia-se, volta ao ponto inicial, recomeça a ação, parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos”²⁸ (RÓNAI, 2001, p. 16). A leitura da obra requer do leitor seu lado sertanejo de coragem, pois trata-se de um romance sem divisões, sem capítulos,

²⁸ Trecho retirado do artigo “Três motivos em *Grande sertão: veredas*”, adicionado à 19ª edição de *Grande sertão: veredas*, 2001. Publicado inicialmente no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1956. Supl. Lit., p. 2. Rep. in: “*Encontros com o Brasil*”. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

sem interrupções para alentar-se. É uma leitura que intima a ser realizada de um golpe só e, não por acaso, oferece-se árida, árdua e densa.

Há relatos corriqueiros do quão difícil é prosseguir com a leitura, culminando em tentativas frustradas de concluí-la. Alguns leitores, tempos depois, por outras vias de contato com o texto, fortuitas e, ou, aleatórias como teatro, citações, debates, retornam ao livro e completam a travessia. Essa complexidade narrativa faz-se intencional, por parte do escritor, que não quis uma obra fácil, ao contrário, seu objetivo era um enredo custoso, porque se refere a algo nada simplificado, a vida no sertão:

Reproduz, na impenetrabilidade com que surge ao leitor, a impenetrabilidade do sertão. E o público se vê forçado a obedecer a esta proibição de entrar e volta – deixa de ler, fecha o livro –, como o bando de jagunço de Medeiro Vaz se vê obrigado a voltar do meio do Liso do Sussuarão, sem poder completar a penosa travessia do deserto. (ARAÚJO, 1996, p. 13-14)

O período de escrita do romance compreende os anos 1954 e 1955 e, inicialmente, integraria o livro *Corpo de baile*, como sendo a oitava novela. No decurso de elaboração, entretanto, parece ter tomado rumo independente, tornando-se um sucesso editorial, com cerca de 30 reedições no Brasil. Além das versões nacionais apuradas, diversas traduções no estrangeiro preenchem o leque bibliográfico internacional dessa obra em países como França, Espanha, Itália, Alemanha, Canadá, Hungria, Tchecoslováquia etc.

O processo de criação do livro *Grande sertão: veredas* é descrito por Martins Costa (2006) como um período de obscuridade, pois não são localizados arquivos que remetam aos rascunhos intermediários dos manuscritos. Entre a série de viagens empreendidas por João Guimarães Rosa, registradas em cadernetas entre 1945-1952²⁹, até 1954, data do primeiro rascunho de GSV, não há identificação de fases intermediárias:

Tudo se passa como se houvesse uma fratura entre os prototextos e paratextos, de um lado, e as obras prontas, de outro, ignorando-se como os primeiros conseguiram transformar-se nas segundas. (...). Devia-se pensar que as etapas intermediárias (...) se perderam, ou ao contrário, que o método de trabalho do escritor não as incluía? Que dos fragmentários prototextos ao primeiro jato de escrita ele dava um salto? (GALVÃO, 2008, p. 154)

²⁹ As citadas viagens compreendem: Minas Gerais (dezembro de 1945), Pantanal mato-grossense (julho de 1947), França e Itália (1949 e 1950) e sertão baiano (junho de 1952).

De acordo com Martins Costa, o primeiro rascunho de GSV³⁰ é um volume datilografado, preenchido por rasuras, acréscimos e correções de informações, além de indicar a dúvida veemente quanto ao título a ser adotado para o romance:

Na primeira página, há um primeiro título, O DIABO NA RUA, NO MEIO DO REDEMOINHO, datilografado e riscado a lápis pelo autor. Acima dele, há um outro título escrito à mão (ao que tudo indica, o segundo), Veredas mortas, que também foi riscado a lápis. Mais abaixo, o primeiro título aparece como subtítulo, reescrito à mão e colocado entre parênteses: (O diabo na rua, no meio do redemoinho...). (MARTINS COSTA, 2006, p. 200)

Somente no segundo rascunho aparece definido o título: “Grande sertão: veredas (O diabo na rua, no meio do redemoinho)”. Nesta versão, encontra-se também a dedicatória a Aracy, na primeira página, em tipos datilografados: “À Aracy, minha mulher, Ara, pertence também este segundo rascunho. Com amor, com um beijo, o Joãozinho. Rio, 1955” (MARTINS COSTA, 2006, p. 201). Entregues ao seu editor José Olympio, em dezembro de 1955, os originais do romance ainda sofreriam revisões por parte do autor nas provas tipográficas. O autor aproveitava-se frequentemente das ocasiões para aplicar melhorias nos textos. De acordo com Martins Costa, entre o primeiro rascunho e o texto definitivo na segunda edição (1958), foram seis etapas que sinalizam interferências no texto do romance.

3.2 As editoras de *Grande sertão: veredas*

O início do levantamento das edições de *Grande sertão: veredas* deu-se a partir dos registros no *site* da Biblioteca Nacional, verificando a existência de uma sequência de publicações que partem do ano 1956, com a primeira edição, como demonstra a Tabela 1, seguindo registradas 25 versões³¹ até o ano de 2006 – são 15 publicações da Livraria José Olympio Editora, que vão até 1982. A partir de 1984 com a 16ª edição, a Nova Fronteira assume as obras de João Guimarães Rosa. Sob a responsabilidade dessa segunda editora, conforme o registro da Biblioteca aponta, foram lançadas mais cinco edições, completando, assim, uma série até a 21ª edição, em 1987. Por essa ocasião, porém, foi saltada a 19ª edição, que somente em 2001 surge registrada na BN.

³⁰ Segundo Martins Costa (2006), os rascunhos pertenciam a Aracy Moebius de Carvalho, viúva de Rosa, falecida em março de 2011. Atualmente, os manuscritos pertencem ao acervo Guita e José Mindlin, estabelecido na USP.

³¹ Denominamos “versão” cada publicação da obra, independentemente de ter sido sequenciada ou ser publicação avulsa, com propósitos de homenagem ou específicas para eventos.

Além do sequenciamento cronológico das edições, o site da Biblioteca também acusa, para esse período, quatro publicações avulsas, sendo três da Nova Fronteira: uma versão de 1992, outra abrigada na coleção de nome “Biblioteca do Estudante” e uma terceira idealizada para a comemoração aos 50 anos de lançamento de GSV e utilizada também para marcar a inauguração do Museu da Língua Portuguesa em São Paulo – ambas no ano de 2006. Há também o registro, em 1983, de uma publicação realizada pela Abril Cultural.

Tabela 1 – Versões de *Grande sertão: veredas*, a partir do *site* da Biblioteca Nacional

	Edição/obra avulsa	Ano	Editora	Exemplar encontrado
1	1 ed.	1956	J. Olympio	X
2	2 ed.	1958	J. Olympio	X
3	3 ed.	1963	J. Olympio	X
4	4 ed.	1965	J. Olympio	X
5	5 ed.	1967	J. Olympio	X
6	6 ed.	1968	J. Olympio	X
7	7 ed.	1970	J. Olympio	X
8	8 ed.	1972	J. Olympio	X
9	9 ed.	1974	J. Olympio	X
10	10 ed.	1976	J. Olympio	X
11	11 ed.	1976	J. Olympio	X
12	12 ed.	1978	J. Olympio	-
13	13 ed.	1979	J. Olympio	-
14	14 ed.	1980	J. Olympio	-
15	15 ed.	1982	J. Olympio	X
16	Edição avulsa	1983	Abril cultural	X
17	16 ed.	1984	Nova Fronteira	-
18	17 ed.	1985	Nova Fronteira	-
19	18 ed.	1985	Nova Fronteira	-
20	20 ed.	1986	Nova Fronteira	X
21	21 ed.	1987	Nova Fronteira	-
22	Edição avulsa, sem indicação de edição	1992	Nova Fronteira	X
23	19 ed.	2001	Nova Fronteira	X
24	Edição avulsa, “Biblioteca do Estudante”	2006	Nova Fronteira	X
25	Edição especial de inauguração do MLP/SP	2006	Nova Fronteira	X

No movimento empreendido para composição do repertório de edições, foram consultados sebos, bibliotecas e livrarias e, durante essa ação, foram localizadas mais cinco versões, não registradas no *site* da BN, demonstradas, a seguir, na Tabela 2. Até a finalização desta pesquisa, não houve descoberta de nenhuma outra publicação.

Tabela 2 – Versões não registradas no *site* da Biblioteca Nacional

	Edição	Ano	Editora	Exemplar encontrado
26	27 ^a ed.	1994	Nova Fronteira	X
	Ficção completa Nova	1994	Nova Aguilar	
27	Aguilar			X
	Edição comemorativa da			
28	ALMG	2006	Nova Fronteira	X
29	Edição especial encaixotado em luva	2011	Nova Fronteira e Saraiva	X
30	21 ^a ed.	2015	Nova Fronteira	X

Não estão, portanto, entre os registros da BN, uma publicação denominada 27^a edição, impressa em 1994, com projeto e conteúdo similar à edição avulsa registrada com data de 1992. Há uma coletânea de nome Ficção Completa da Nova Aguilar e uma versão em atendimento à comemoração dos 50 anos da publicação de GSV, promovida pela Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 2006, em parceria com a Nova Fronteira. A quarta e a quinta versões não citadas, entre os registros, referem-se a uma edição especial de 2011 e a uma outra publicação mais recente, ano de 2015, lançada como a 21^a edição, pela Nova Fronteira, em uma coleção de conceito gráfico-editorial renovado, com acabamento luxuoso e em capa dura. Até o fechamento desta pesquisa não havia sido computado nenhum registro dessas publicações.

Em certos períodos não parece ter sido prática no meio editorial o uso do termo “reimpressão” para indicação do fato de certos exemplares pertencerem a um lote de impressos de uma mesma edição. Entre as edições consultadas, somente a versão avulsa de 1988, a 19^a edição de 2001 e a edição da coleção “Biblioteca do Estudante”, 2006, trazem informação sobre lotes de impressão; nas demais esse dado é inexistente.

A obra *Grande sertão: veredas*, ao longo de seus mais de 60 anos de existência, apresenta edições preparadas, portanto, até onde essa investigação permitiu apurar, pelas editoras: Livraria José Olympio Editora, Nova Fronteira, Nova Aguilar e Abril Cultural. Com destaque para as duas primeiras, no que se refere ao conjunto das obras de Rosa.

A Livraria José Olympio Editora foi fundada em 1933, por José Olympio Pereira Filho, inicialmente instalada em São Paulo e transferida para o Rio de Janeiro em julho de 1934. Insere-se no cenário editorial brasileiro (1930-1945) durante o governo de Getúlio Vargas, momento em que as ações políticas eram voltadas para práticas populistas, com intenções, entre outras, de elevar do espírito nacional (Cf. EDITORES, 1996, p. 81). Uma das atuações governamentais desse período foi centrar-se na reforma do ensino, com implicações diretas

sobre a indústria do livro, por meio do mercado didático, desdobrando-se em uma ampliação do público leitor.

A alta da taxa de câmbio foi outro fator favorável ao comércio do livro brasileiro, tornando os livros importados, por essa ocasião, mais desvantajosos em relação aos produzidos dentro do país: “O resultado é que pela primeira vez, o livro produzido no Brasil pode custar mais barato que o trazido do exterior. Essa competitividade com o produto estrangeiro fomentou a publicação de traduções e conseqüente declínio do livro francês” (EDITORES, 1996, p. 80). A Segunda Guerra Mundial constituiu o terceiro fator que elevou a produção livresca no Brasil, ao dificultar o processo de importação. Houve, a partir dessa conjuntura, um crescimento de editoras brasileiras, entre os anos 1936 e 1944, da ordem de 50%, acarretando em aumento na produção de livros em quatro vezes mais no período de 1930 a 1950. Em meados do século XX, o mercado editorial brasileiro já produzia 4 mil títulos, atingindo quase 20 milhões de exemplares ao ano (Cf. EDITORES, 1996). Diante desse cenário socioeconômico, o setor livreiro no Brasil vivenciou um período de expansão considerável.

No cenário literário, os modernistas – principalmente os integrantes do ciclo nordestino, como Jorge Amado, José Lins do Rego, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos e Amando Fontes – lançavam-se em uma busca nacionalista que, necessitando de uma plataforma para fixação da literatura regional do Nordeste, encontraram em José Olympio respaldo editorial para estabelecimento de seus textos. Segundo Editores (1996), as coleções de José Olympio promoveram um dos períodos de maior empreendimento na história do livro no Brasil.

Arrojado em seus propósitos, José Olympio disponibilizava ao mercado tiragens de cinco mil exemplares, quando o habitual era o oferecimento de apenas mil cópias. Com essa prática e a iniciativa de antecipação dos direitos autorais, Olympio conquistou vários escritores brasileiros. Outro ponto forte em sua atuação foi promover a livraria enquanto espaço de encontro entre literatos, professores, historiadores e filósofos. A “Casa”, como era chamada a Livraria, situada na Rua do Ouvidor, 110, no Rio de Janeiro, foi palco por onde circularam nomes como, além dos mencionados acima, Portinari, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade e outros.

A caracterização de José Olympio como um editor aventureiro e pioneiro, em alguns aspectos, deu-se, também, em função de seus investimentos na apresentação dos projetos gráficos de seus livros, quando esse assunto era algo ainda inusitado no meio editorial brasileiro. Lançando nomes como Tomás Santa Rosa, Poty Lazarotto, Candido Portinari e Luís Jardim, coube à Livraria José Olympio Editora lugar de destaque no cenário editorial brasileiro pelo

zelo empreendido na composição gráfica das obras, revelando José Olympio como atento e zeloso editor, também, em relação à materialidade de sua produção editorial.

De acordo com Editores (1996), o conceito estético a respeito do livro, no mercado editorial brasileiro, até a década de 1940, era considerado um fator desimportante. Dizia-se que ao editor brasileiro bastava apenas comunicar o conteúdo. “Por isso é que brochuras com folhas mal aparadas, tipos (letras) grosseiros e impressão descuidada eram comuns nos livros brasileiros da época” (EDITORES, 1996, p. 118). José Olympio, por essa ocasião, foi o editor a conferir mais valor ao aspecto gráfico do livro, inspirado pelo apuro das composições editoriais apresentadas pelos franceses. Auxiliado por Tomás Santa Rosa,³² Olympio e sua equipe foram precursores na renovação das produções gráfico-editoriais primorosas do ponto de vista da ilustração e do acabamento, tornando as edições mais “leves”.

Os projetos gráficos da José Olympio incluíram, inicialmente, livros em formato pequeno (in -16º, 18 x 12cm), “nada aparatosos, mas geralmente de diagramação simples e agradável” (HALLEWELL, 2005, p. 463). A partir de 1948, porém, passa a ser adotado o formato in-oitavo (21,5 x 13,5cm) – porte iniciado com a coleção “Documentos Brasileiros” e depois padronizado para outras coleções. As capas também foram matéria de mudanças, pois em geral portavam vinhetas de autoria de Santa Rosa e, por essa ocasião, decidiu-se pela implementação de capas mais coloridas, também reproduzidas, de modo reduzido, na página de rosto; prática identificada em *Grande sertão: veredas* até a 5ª edição (1967). Após a morte de Santa Rosa, em 1956, Luís Jardim³³ assumiu a produção gráfica e a diagramação dos livros, sendo de sua autoria a ilustração do livro *Primeiras estórias* (1962), tanto a capa quanto o índice ilustrado. Poty Lazarotto figurou como o principal artista, responsabilizando-se pelas ilustrações e pela capa³⁴ de *O quinze* de Raquel de Queirós, *Chapadão do Bugre* de Mário Palmério, *O coronel e o lobisomem* de José Cândido de Carvalho, além de obras de João Guimarães Rosa.

³² Santa Rosa foi pintor, produtor gráfico, cenógrafo, ilustrador e crítico de arte. Como colaborador da produção gráfica e diagramação na “Casa” de José Olympio, promoveu alterações significativas no conceito estético no mercado brasileiro. Autodidata e nascido na Paraíba em 1909, o artista gráfico atuou também na Editora Schmidt, conhecendo amplamente as transformações na estética do livro no mercado estrangeiro (Cf. EDITORES, 1996).

³³ Luís Jardim foi um artista gráfico, nascido em Garanhuns, 1901. Recebeu notoriedade em primeiro lugar como escritor, ao ganhar o Prêmio Humberto de Campos, em 1938, com o livro de contos *Maria Perigosa*. A partir de 1942 passou a ilustrar capas na Livraria José Olympio Editora.

³⁴ Outros nomes são citados como capistas que integraram a equipe de José Olympio: Raul Brito e Luís Jardim (1940 a 1949), George Bloow (1948 a 1962); ocasionalmente também Guilherme Salgado (entre 1942 e 1947), Axel Leskoschek (1944 a 1952), Danilo di Prete (1947 a 1965) e Oswald Andrade Filho (entre 1951 e 1954) contribuíram para os trabalhos da casa (Cf. HALLEWELL, 2005, p. 463).

Segundo os Editores (1996), a junção entre literatura e artes plásticas funcionou tanto que esse período ficou conhecido, no cenário editorial brasileiro, como o momento “áureo” da ilustração de livros. À Editora de José Olympio, além do esmero com o projeto gráfico dos livros, também foi atribuída a intensificação do uso de textos críticos inseridos nas orelhas. Por fim, tornou-se reconhecida como a editora que “revolucionou” a estética do livro no Brasil.

O início da derrocada de José Olympio, que não foi o único do meio editorial a decair, tem como cenário nacional o ano de 1971, com o colapso dos investimentos financeiros dentro do país, seguido pela crise do petróleo. A situação de declínio da Editora alcançou um patamar alarmante no ano de 1974, primeiro com a queda do mercado de ações e, segundo, pela dificuldade de manutenção do capital de giro – problema este, segundo Hallewell (2005), ocasionado, em parte, pelo “otimismo” dos investimentos no setor de didáticos e pela aquisição da Editora Sabiá,³⁵ em 1972. Dessa conjuntura, sobreveio uma situação extremamente desvantajosa para José Olympio, com várias tentativas de parceria negociadas, inclusive com editoras estrangeiras, o que resultou em parte de seu capital vendido à Empar, *holding* portuguesa, nesse mesmo ano, sem resolução completa dos problemas financeiros.

Durante esses tempos de instabilidade, vários foram os autores de grande envergadura editorial que deixaram a “Casa”, como por exemplo Carlos Drummond, que migrou para a Record. Em 1984, quatorze dos novos autores recebidos na Nova Fronteira partiram do catálogo de autores de José Olympio; entre eles figuravam os direitos de publicação de João Guimarães Rosa, já falecido, cujo patrimônio autoral pertencia a uma herdeira.³⁶

A Livraria José Olympio Editora integra atualmente o Grupo Editorial Record, com fusão acontecida a partir de 2001. O grupo responde por uma parcela considerável de livros não didáticos na América Latina, lançando cerca de 40 livros ao mês, com um catálogo de oito mil títulos. Dispõe, também, de moderno parque gráfico; o único no continente com tecnologia suficiente para impressão de até 100 livros por minuto.³⁷

A Editora Nova Fronteira, segunda editora a publicar os livros de Rosa, foi fundada em 1965 por Carlos Lacerda, jornalista, franco apoiador do golpe de 1964 no Brasil. Seu

³⁵ A Editora Sabiá foi adquirida por José Olympio em 1972. Constituída a partir da iniciativa de alguns autores, entre eles Fernando Sabino, essa Editora apresentava em sua linha editorial ensaios, poesia e ficção de autores brasileiros.

³⁶ Informação constante no exemplar da vigésima edição, de 1986, cujo *copyright* é datado de 1984. Não há identificação de nomes, somente consta referência a uma herdeira. Presume-se ser Aracy Moebius de Carvalho, viúva de João Guimarães Rosa.

³⁷ O Sistema Poligráfico Cameron é capaz de imprimir 100 livros de 200 páginas por minuto. Cf. Página do “Grupo Editorial Record”. Disponível em: <<http://www.record.com.br/grupoeditorial.asp>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

interesse inicial por publicar deu-se como alternativa a seu fracasso na carreira política, com a sua atuação como editor sendo afirmada, paulatinamente, como projeto de vida, ao qual se dedicou até maio de 1977, quando veio a falecer. Inaugurou sua linha editorial com a publicação de livros políticos e de literatura. No mesmo ano de sua morte, a Editora Nova Fronteira apresentava uma produção de 44 títulos, saltando em 1980 para cerca de 350 publicações. Em 1990, com 25 anos de fundação, já havia um total de 1436 livros e 372 autores.

Entre os maiores sucessos editoriais da Nova Fronteira, estão o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (1975), de Aurélio Buarque de Holanda, que vendeu, ao longo de dezenove anos, dez milhões de exemplares, acrescidas nessa conta as versões *Médio Dicionário Aurélio* e *Minidicionário Aurélio*. A *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (1985), de Celso Cunha, e *A construção do livro* (1986), de Emanuel Araújo, são outras publicações de renome da Editora. Outra característica de seu catálogo consistiu na aposta em traduções, a partir de 1980. Entre os traduzidos, estão: Simone de Beauvoir, Luis Buñuel, Italo Calvino, Agatha Christie, Julio Cortázar, Milan Kundera, Thomas Mann, Jean-Paul Sartre entre outros. Entre autores brasileiros, por essa ocasião, registram-se ainda Antônio Callado, Paulo Francis, Josué Montello, Lygia Fagundes Telles e Murilo Mendes. Segundo Hallewell (2005), a Nova Fronteira está entre as editoras literárias que mais se ocupou com a publicação de poesia, apresentando em sua linha editorial, também, João Cabral, José Régio, poeta português, além de uma coleção denominada “Poesia de Todos os Tempos”.

A relação existente entre Nova Fronteira e Aguilar deu-se a partir de 1977, com a formalização de uma parceria entre as duas editoras. A partir dessa atitude, ficou estabelecido um acordo de publicação que manteve a marca gráfico-editorial da Aguilar, com as edições compactadas, em acabamento luxuoso, reunindo a obra completa de autores, em coletâneas, principalmente brasileiros e lusitanos. A Nova Fronteira, por essa temporada, publicava cerca de 44 livros ao ano, enquanto a Aguilar apresentava um catálogo de 21 lançamentos, por isso a escolha do nome fazendo alusão à editora mais fortalecida: Nova Aguilar.

A Nova Aguilar é hoje um dos selos do Grupo Editorial Global, conservando em seu catálogo a mesma característica publicação de obras completas de autores nacionais e internacionais consagrados. Com projeto renovado, porém conservando as mesmas características gráfico-editoriais, é relembra por sua importância histórico-editorial na reunião de obras de grandes escritores e pensadores e, também, por seu valor “eterno” enquanto editora possuidora de uma composição gráfica luxuosa.

Na atualidade, a Nova Fronteira é mantida como um selo da Ediouro e apresenta uma linha editorial eclética que apresenta livros clássicos e de romances a livros de

gastronomia, além de apoiar-se, também, na tradição de publicações das áreas de literatura brasileira, que além de João Guimarães Rosa, trazem obras de Marques Rebelo, João Ubaldo Ribeiro, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto – recentemente, Ariano Suassuna passou a ser editado da casa.

Em entrevista realizada, em maio de 2015, com Maria Cristina Jerônimo, editora das obras de João Guimarães Rosa na Nova Fronteira, apuramos que os livros do autor, até aquele ano, integravam uma coleção de título “Grandes autores”, com a 19ª edição (2001), assinada pelo *designer* Victor Burton,³⁸ a edição perene em vigor. Entre as versões repertoriadas neste estudo que contam com a atuação desse profissional, verifica-se, também, a edição 20ª (1986). Segundo Maria Cristina, há uma linhagem editorial adotada para o miolo e para a capa, que tenta sempre manter a identidade da obra. Neste sentido, a quinta edição de *Grande sertão: veredas* é aquela reafirmada com tal valor, pois é a derradeira edição em vida do autor e que, portanto, poderia sinalizar seu desejo.

3.3 De 1958 a 2015 – O sertão em diferentes edições

O repertório de publicações de *Grande sertão: veredas* compilado neste estudo compreende 23 versões, como já sinaliza as Tabelas 1 e 2 e cujas capas são apresentadas no quadro a seguir. Foram consideradas por seu valor como documento histórico-editorial da trajetória do livro *Grande sertão: veredas*, trazendo características significativas quanto aos paratextos editoriais. Os principais empecilhos desta etapa de reunião de exemplares foram basicamente o registro desordenado das publicações – no catálogo da Biblioteca Nacional – e a supressão de informações bibliográficas,³⁹ a partir das versões de 1984, comprometendo a noção de ordenação das edições. Um terceiro dificultador residiu nas próprias condições de conservação dos livros coletados, pois muitos deles foram restaurados e, por isso, não guardavam os detalhes originais das capas e das orelhas.

Esta análise preliminar consistiu em um apanhado de 17 edições com certa lógica de sequenciamento e 6 publicações avulsas, representando um panorama de 23 versões que se

³⁸ Victor Burton iniciou sua carreira em 1977, na Nova Fronteira, a convite de Carlos Lacerda, fundador da Editora. Reconhecido por sua atuação no *design* de livro, sobretudo nos iconográficos, a Burton é atribuída a responsabilidade de ser um dos contribuintes para a afirmação do projeto gráfico do livro no Brasil (Cf. AZEVEDO; LIMA, 2014). Venceu o Prêmio Jabuti na categoria melhor capa, pela primeira vez, em 1986, com os livros *A floresta da Tijuca* e *A cidade do Rio de Janeiro*. Seguiu vencedor dessa modalidade por outras edições do prêmio, entre elas, melhor capa pelo conjunto da coleção Guimarães Rosa, em 2002, Nova Fronteira.

³⁹ Entre as edições repertoriadas, a décima quinta edição é a última que mantém, ainda que incompleta, a menção às edições anteriores e demais bibliografias “de” e “sobre” João Guimarães Rosa.

encontra no Anexo deste estudo. Nesse sentido, foi possível identificar, entre as versões compiladas, três conjuntos de edições com características paratextuais comuns: um primeiro conjunto abrange 12 das edições publicadas pela Livraria José Olympio Editora. Um segundo grupo, menor, de versões com uma composição paratextual mais simples, publicadas pela Nova Aguilar, Editora Abril e Nova Fronteira – 20ª edição (1986) e duas publicações avulsas, impressas em 1994 e 1997. As demais publicações compiladas que formam o terceiro conjunto são de responsabilidade da Nova Fronteira e se caracterizam por aparentes renovações na materialidade, trazendo paratextos manipulados de modo a computar cada edição desse intervalo como “estados” distintos da obra: 19ª edição (2001), edição de inauguração do Museu da Língua Portuguesa (2011), edição avulsa da coleção “Biblioteca do Estudante” (2006), 20ª edição (2011), que integra a edição especial *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa* e a 21ª edição (2015).

Quadro 3 – Versões repertoriadas de *Grande sertão: veredas*

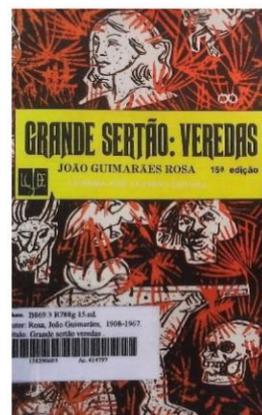


(Capa restaurada)

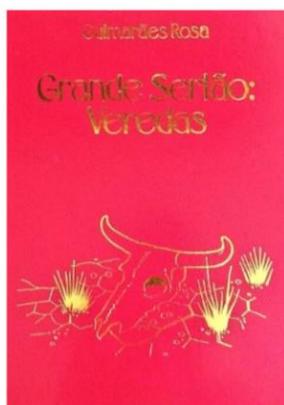


10ª edição, 1976

11ª edição, 1976



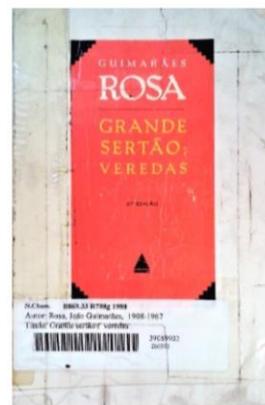
15ª edição, 1982



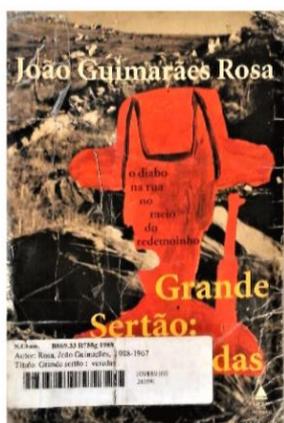
Edição avulsa, 1983



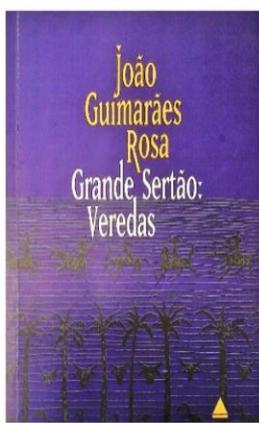
20ª edição, 1986



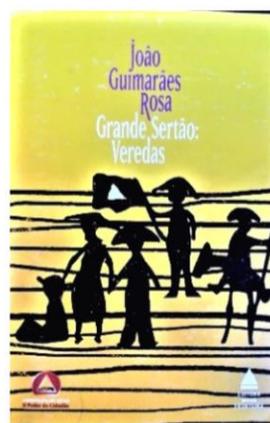
27ª edição, imp. 1994



Edição avulsa, 1988,
imp. 1997



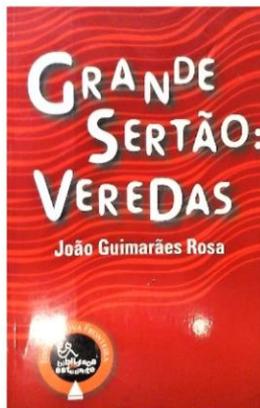
19ª edição, 2001



Edição ALMG, 2006



Edição Museu da Língua Portuguesa, 2006



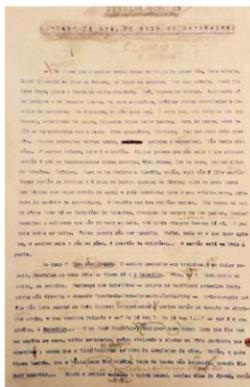
Edição "Biblioteca do Estudante", 2006



Nova Aguilar, 2ª edição, 2009



Os caminhos do sertão de JGR, 2011



20ª edição especial
Os caminhos do sertão, 2011



21ª edição, 2015

4 OS PARATEXTOS DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* – SEMELHANÇAS, DISTINÇÕES E ACRÉSCIMOS

4.1 O paratexto de *Grande sertão: veredas* – “Não dificulte o difícil”

Na comparação da materialidade de *Grande sertão: veredas* com a dos outros livros de João Guimarães Rosa, foi possível verificar evidências que sinalizam a ação do escritor mineiro sobre uma organização paratextual específica para o romance, que indica haver uma formulação mais acanhada, em comparação ao número de elementos do paratexto presenciados nos outros títulos. Foram levantadas pistas que fortalecem tal dedução, na medida em que corroboram a ideia de que o autor procurou representar, via escassez paratextual, uma certa preservação do estado “puro” do sertão retratado no romance. A própria edição princeps (1956) já se mostrava modesta, sem apresentação de ilustrações internas. Nessa versão, nem mesmo os desenhos de Poty haviam sido inseridos nas orelhas e a página ilustrativa, que figura entre as páginas preliminares (ver ANEXO, ITEM 2),⁴⁰ não havia sido constituída ainda. Somente dois anos depois (1958), tais itens significaram acréscimos iconográficos.

Acrescente-se a essa observação sobre o aparato paratextual do romance, a própria opinião de Rosa quanto à constituição material do livro *Galáxias*, quando em depoimento a Haroldo de Campos (1992), em episódio já aqui narrado. Na ocasião, o escritor solicita ao poeta que não dificulte o difícil ao leitor com um livro “custoso” à leitura, pois ali o demo já se fazia sobressair.

Ora, *Grande sertão* é o livro do demo e João Guimarães Rosa parece ter tratado dos paratextos do romance buscando retratar a secura do sertão na própria ausência de paratextualidade. Fazendo um paralelo quanto ao que foi visto no Capítulo 2, quanto à atuação de Rosa nas tomadas de decisão a respeito dos paratextos, pode-se concluir que, em seu envolvimento com as escolhas paratextuais, por exemplo, da quarta edição de *Sagarana*, da primeira edição de *Corpo de baile* e de *Tutaméia* e na constituição e recomposição de *Primeiras estórias*, ele não se fez de rogado e atuou, diretamente, em uma configuração elaborada para esses livros, articulando texto e paratextos que, conectados, se abrem especificamente aos leitores daquelas obras. Assim, são considerados para *Sagarana* paratextos como as ilustrações de Poty – distribuídas ao longo do texto – e o texto introdutório de Óscar Lopes, agregado ao

⁴⁰ Essa página surge no livro de *Grande sertão: veredas* entre as páginas preliminares, a partir de 1958 e trata-se da reprodução de símbolos extraídos dos mapas de Poty. Figurou por todas as edições da Livraria José Olympio Editora.

livro a partir de 1967. Em ambas situações – tanto nos desenhos quanto na inserção do texto crítico – conta-se com a participação de Rosa na elaboração ou na tomada de decisões quanto ao que deveria ou não compor o livro. Para *Corpo de baile*, em qualquer das composições – se em bloco único, se dividido em dois volumes integrados ou três volumes independentes – ou na manutenção dos índices e na inserção de epígrafes, o escritor esteve envolvido, como nos revelam as cartas trocadas com os tradutores, abordadas no Capítulo 2, sendo ali referenciadas não somente as edições estrangeiras, mas as nacionais também.

Em *Primeiras estórias* também são verificáveis índices ilustrativos, elaborados por Luís Jardim em comunicação direta com Rosa. Há, ainda, a partir das cartas trocadas com o tradutor do alemão (1966), a articulação para a inclusão de um artigo de Paulo Rónai na tradução do livro de contos para o alemão, do mesmo modo que estava sendo tratado para a 3ª edição brasileira (1967). Ademais, no caso do livro *Tutaméia* verificam-se os quatro prefácios, criados e posicionados pelo autor no próprio conteúdo literário do texto, além da elaboração, por Rosa, de outros paratextos, como índices de leitura e de releitura. Todos esses exemplos mostram a medida da atuação do autor mineiro para a constituição inequívoca de paratextos específicos para cada título.

Rowland (2011) também acredita haver para GSV uma paratextualidade específica que, adequada ao texto literário, reforçasse a imagem de um romance que pressupunha uma leitura direta, sem interrupções em seu texto. Ao leitor é apresentado um livro sem paradas, sem ornamentação em seu interior, com ilustrações somente externas – os mapas – que funcionariam ao modo de um índice (ROWLAND, 2011, p. 159, 162).

Como a saga de Riobaldo presencia a penúria do sertão, ao público é reservada uma paratextualidade em nada abundante. Sem muito prenúncio do que o aguarda, ao leitor é aberto o romance com a fala de Riobaldo que, ao receber seu interlocutor, em poucas páginas alertará: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 2001, p. 24). Nessa direção, confere-se à escassez de paratextos no livro do romance o valor de uma informação paratextual às avessas, cuja rarefação faz paralelo com o próprio silêncio e escassez de recursos do sertão. Em *Grande sertão: veredas* percebe-se que a ausência de vários dos elementos paratextuais presentes em outros trabalhos do autor faz-se, também, paratexto, na medida em que projeta ao leitor o inóspito e o desabitado caminho do sertanejo.

Essa hipótese de que Rosa tenha optado por um aparato paratextual minimalista em GSV corrobora-se ainda por dois outros fatores. O primeiro refere-se ao fato de não ter havido

inclusão de texto introdutório para o romance no intervalo de edições que vai de 1956 a 1967. O texto de Paulo Rónai⁴¹ intitulado “Três motivos em *Grande sertão: veredas*”, de 1956, por exemplo, já havia sido publicado e, no entanto, não foi incluído como paratexto. Em nenhuma das edições em vida do autor, constituiu-se tal espécie de aparato para o livro; aliás, em nenhuma das edições da casa José Olympio houve a inserção de textos dessa natureza para GSV. Somente em 2001, na 19ª edição, com a Nova Fronteira, surgiram acréscimos e, com isso, foi inserido o artigo de Paulo Rónai.

Além de crítico e amigo pessoal do autor mineiro, Rónai era bem-conceituado, não havendo aparentemente nada que desabonasse a adoção de seus textos como material extra. Até mesmo em cartas a Curt Meyer-Clason (1966) e J. J. Villard (1967), Rosa trata da inserção de textos do referido crítico para as traduções germânicas de *Sagarana* e *Primeiras estórias*, como citado no Capítulo 2. A propósito de acréscimos em GSV, nas cartas que tratam das traduções para o francês e para o alemão, não há menção a qualquer material adicional para inserção nas edições do romance; a não ser, é claro, a dedicatória, a figura leminiscata (símbolo do infinito) na página final e eventuais glossários em auxílio ao leitor estrangeiro.

O segundo fator que endossa a composição original do romance diz respeito às reproduções de páginas de traduções que ocorrerão somente a partir da sexta edição (1968), primeira publicação depois da morte do escritor. Nessa versão são inseridas cópias da primeira página de três traduções (inglês, francês e espanhol), além da inserção de notas explicativas e críticas. Nenhum fac-símile de páginas traduzidas e nem críticas havia sido adicionado até então, embora, por essa ocasião, já havia acontecido a publicação de *Grande sertão* na Alemanha (1964) e *Diadorim* na França (1965). Presume-se que não houve inclusão desses paratextos nas edições em vida de Rosa por esses representarem uma alteração na configuração paratextual articulada para o romance. Após seu falecimento, como artifício editorial para manutenção da memória do escritor, tais inclusões foram operacionalizadas imediatamente.

Considerando-se, então, essa hipótese quanto ao aparato paratextual reduzido para GSV, identificam-se, entre o que se supõe aqui ser o querer de João Guimarães Rosa quanto aos paratextos de *Grande sertão: veredas*, a presença dos seguintes itens: a) capa e orelhas elaboradas por Poty, b) página ilustrada com motivos extraídos dos mapas, c) subtítulo entre aspas e parênteses; d) dedicatória peculiar a Aracy e e) figura leminiscata posicionada após o final do romance, retrabalhada no traço de Poty a partir de 1958, simbolizando o infinito. Esses são os elementos que, comparecendo de maneira reiterada nas quatro edições iniciais de GSV

⁴¹ Artigo publicado inicialmente no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1956. Supl. Lit., p. 2. Rep. in: “Encontros com o Brasil”. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

(2ª ed. a 5ª ed.), configuram a paratextualidade afirmada para a obra. São marcas para as quais foram encontradas evidências da interferência direta do escritor, operando na seara da função de editor. Somente no que se refere à página de motivos extraídos dos mapas não foram localizadas pistas a respeito da intervenção do escritor. Nesse percurso inicial, não houve alteração nos projetos dos livros, ocorrendo somente a atualização da bibliografia do escritor e ligeiras alterações no centro da página ilustrativa de Poty. Externamente, na capa, observa-se, apenas, a mudança na cor, a cada edição, da tarja que guarnece título e nomes do autor e da editora. Conclui-se, portanto, que esse arcabouço paratextual, marcado pela escassez, tem início com a primeira edição (1956), recebe reforço ilustrativo em 1958 e se mantém incólume até 1967.

Não foram localizados dados a respeito de alguma interferência direta do autor sobre a atualização de sua bibliografia nessas edições iniciais, do mesmo modo que foram apuradas evidências sobre os elementos acima referidos. Pode-se, no entanto, deduzir que, afora o dedutível esmero da Editora José Olympio com a atualização das publicações, João Guimarães Rosa apresentou interesse em afirmar sua projeção dentro e fora do país e, portanto, a atualização de seu leitor. Por meio das cartas trocadas, percebe-se no escritor total empenho com suas traduções, não só para garantir um texto traduzido dentro dos padrões de qualidade roseana, mas em inteirar-se sobre os movimentos dos diversos circuitos, simultaneamente instalados, além de empenhar-se em manter os tradutores informados das etapas e das circunstâncias das edições em preparo e já publicadas. O tecido de cartas revela em seus diálogos um autor ciente de sua produção bibliográfica, procurando estar atento às etapas, e, notadamente, do compromisso com seu leitor. Presume-se, portanto, que também essa sessão do livro contou com o rigor das interferências do autor.

Apesar de a paratextualidade de *Grande sertão: veredas* ser estabelecida como singular e econômica, diferentemente da dos demais títulos da obra do autor, como já mencionado, as edições que se seguiram imediatamente após a morte de Rosa foram depositárias de elementos que não perfazem a materialidade exígua que se deduziu ser a pretendida para GSV. Foram acrescentados materiais que sinalizam uma proposta de vivificação da imagem do autor – com a projeção de sua notoriedade, para evitar que caísse no esquecimento e, somente em 2001, com a 19ª edição, começam a ser inseridos dispositivos que podem ser considerados paratextos introdutórios ao leitor. Assim, levando em conta a história contada pela sequência das edições de GSV, é possível afirmar que a cada edição surgida, a partir de 1967, houve um progressivo afastamento em relação ao desenho paratextual idealizado por Rosa para o livro.

4.2 *Grande sertão: veredas* – O paratexto em travessia

Os paratextos estabelecem-se em conjunto com o texto, a partir de uma urdidura que reafirma o mesmo texto literário a cada vez que uma nova versão do livro se faz realidade. Porém, ao mesmo tempo que maleáveis, esses elementos fixam-se, no caso de *Grande sertão: veredas*, de modo a facultá-lo como objeto renovado. A cada edição, há um estado da obra constituindo a história do livro e, apesar de mesmo, o texto propicia novas vivências e interpretações. Chartier (1990) reforça não haver texto ideal capaz de ser desvinculado da materialidade que torna sua apresentação possível: “é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de escrito, qualquer que ele seja que não dependa das formas através das quais ele chega a seu leitor” (CHARTIER, 1990, p. 127). Qualquer apreensão que se faça do escrito será tomada considerando as modalidades materiais, por meio das quais o livro se apresenta.

Turrer (2002), assim como Chartier (1990), é também adepta da não dissociação entre matéria e texto. Enquanto texto, o livro é o local por onde a linguagem se expressa, onde é transcendido o jogo da leitura, sendo oferecida uma pluralidade de sentidos. Por seu turno, o suporte traz o objeto de essência plástica, que possibilita não só o contato tátil e a apreciação visual, mas, para além disso, o estabelecimento de uma relação afetuosa e de reconhecimento com e naquele objeto, sobretudo se livro literário.

Ao leitor do texto literário são dispostos sinais dados pelo editor e, não raro, também pelo autor, negociados pelos paratextos, a partir de expectativas a respeito daquela obra, para cada edição. No levantamento de questões sobre a materialidade, Turrer retoma o livro literário a partir das reflexões de Blanchot (1987). Para Blanchot, o livro literário apresenta uma natureza artística, instável, sem garantia de uma leitura exata: a cada leitura, essa se torna a primeira “e cada vez a única” (BLANCHOT, 1987, p. 194-195). Desse modo, o leitor presencia no texto literário uma margem de vazios que provoca certa constância de sentidos inacabados, cujo envolvimento demanda “uma interação, uma cumplicidade”. Essa combinação é acertada pelos paratextos que regulam tanto a apresentação do texto quanto seu atravessamento.

No caso de João Guimarães Rosa, verificaram-se intervenções apuradas, a partir dos depoimentos e cartas, que fazem crer na sua participação, tanto no acompanhamento quanto nas decisões que envolvem os paratextos icônicos e os paratextos textuais. Detectou-se, assim, a medida de um escritor envolvido com a materialidade de suas obras, ao manifestar especificidades para a “construção” de seus livros. Constata-se, de sua parte, o controle quanto

aos paratextos de *Corpo de baile*, *Sagarana*, *Tutaméia*, *Primeiras estórias* e, para *Grande sertão: veredas*, portanto, não haveria de ser diferente. Há um “espaço” paratextual para o romance onde transitam, pelo avesso, as estratégias para a exibição da saga de Riobaldo. Na “periferia” ou “arredores do texto” (COMPAGNON, 1996, p. 104-105), até a 5ª edição de GSV, a última antes da morte de Rosa, pode-se supor que pulsa a movimentação autoral.

A trajetória de *Grande Sertão: veredas*, enquanto obra que se inscreve em uma materialidade reeditada diversas vezes e, por isso, transformada ao longo de 60 anos, revela quanto da estrutura paratextual está em vinculação direta com as pretensões e a realidade das editoras, demonstrando haver certa tensão e movimentação editorial por detrás da travessia dos livros. A partir do levantamento das edições, apurou-se ter havido para *Grande sertão*, a partir da década de 1980, (re)arranjos gráfico-editoriais, que, atrelados às mudanças do circuito, quer na alteração de editoras, ou em função do momento de cada casa, ou até mesmo por peculiaridades do próprio calendário da obra, sofreram alterações ao longo do tempo, apuráveis no percurso dos paratextos. Para fins de ordenação dos argumentos, propõe-se decompor a trajetória editorial da obra em duas diferentes perspectivas.

O primeiro enfoque separa as edições em duas temporadas significativas: o período José Olympio e o período Nova Fronteira, que carregam consigo as especificidades de cada casa publicadora. O primeiro momento refere-se ao intervalo compreendido entre a publicação princeps e a 15ª edição, marcado, entre outras características, por um propósito de sequenciamento das edições cumprido à risca e pela manutenção, em quase trinta anos, em certa medida, da materialidade que mais se aproximou dos elementos paratextuais que Rosa tratou para compor o romance. Esse momento editorial pode ser considerado como um dos períodos mais importantes, não só por ter sido essa editora a referência de casa que publicou e tornou autor e obra conhecidos, mas por ter sido essa a ocasião de morte do autor.

Esse período de publicação, que vai de 1956 a 1982, manifesta-se como uma fase de aparente coesão e constância na produção das edições, apesar dos percalços vivenciados pela Livraria José Olympio Editora. A referida estabilidade é reconhecida no projeto gráfico-editorial que, apesar de levemente alterado, seguiu praticamente sendo o mesmo, sem eliminar os aspectos do paratexto que, como verificado no Capítulo 2, figuraram a partir das intervenções de João Guimarães Rosa. Somente com a sexta edição, ano de 1968, percebe-se o acréscimo de alguns paratextos, que, se conclui, são sinalizadores de uma preocupação editorial quanto aos desdobramentos da morte precoce do autor.

Entre as 12 edições repertoriadas que se referem à fase José Olympio, somente duas trazem modificações significativas nos paratextos: a 5ª edição, de 1967, (as 6ª e 7ª edições

apresentam a mesma estrutura paratextual, ver ANEXO, ITENS 6 e 7) e a 8ª edição, de 1972 (o projeto dessa edição vigorou até 1982, com a 15ª edição, ver ANEXO, ITENS 8 e 12) Essas versões, apesar de semelhantes, ao serem comparadas, tornaram-se relevantes por indicarem distinções que, apesar de pequenas, configuram momentos significativos. A edição de 1967 é a versão que, publicada em vida de João Guimarães Rosa, indica pela derradeira vez a manutenção dos paratextos, caracterizados pela escassez, que contaram com a interferência do escritor. Já a edição de 1972 caracteriza-se por ser a versão póstuma cujo projeto vigorou até 1982. A 8ª edição traz como alterações a troca na cor da capa e acréscimos paratextuais, como os ocorridos na sexta edição e já mencionados.

A partir de 1984, deu-se início à outra etapa no percurso das reedições do romance. Desde meados da década de 1980, percebe-se, então, a modificação completa do andamento das versões, marcadas por uma variedade de projetos adotados pela Nova Fronteira, além de um sequenciamento não mais caracterizado pela exatidão. Acrescidos a essa inconstância editorial, no que tange à composição das edições e à ordenação das publicações, verificam-se, nesses mais de trinta anos, fatores extras como o envolvimento de outras editoras e o cumprimento de publicações especiais atreladas a eventos que motivaram novos conceitos de projeto.

Durante esse segundo período de publicação do romance, vale destacar a participação das Editoras Abril e Nova Aguilar, que apesar de não envolvidas diretamente na reprodução oficial das obras do escritor mineiro, desenvolveram em 1983 e em 1994, respectivamente, edições marcadas pela peculiaridade de seus projetos enquanto coleção e coletânea. Em ambas ocasiões, verifica-se o texto literário do romance representado em uma materialidade preestabelecida pelos limites do conceito gráfico-editorial das editoras, porém guardando alguns dos elementos que caracterizaram a paratextualidade da edição-base de 1967, como a dedicatória e a figura do leminiscata inserida ao final. Note-se, no entanto, que nesses dois trabalhos, a iconografia de Poty – capa, mapas e página ilustrada – foi completamente abolida.

Pode-se notar, a partir do ano 2001, com a 19ª edição, um compromisso da Nova Fronteira com o realinhamento da sequência das edições e, através de novos projetos editoriais, a tentativa de reaproximação do leitor com a memória de João Guimarães Rosa, por meio de fotos e material dirigido a leitores, como o texto crítico de Paulo Rónai e o poema de Carlos Drummond. Foram apuradas, também, mais recentemente, interfaces com o processo genético do romance e o diálogo com outras mídias. Com isso, apontam-se como preocupações editoriais, nesse segundo período, a recuperação da ordem das publicações que, por fatores,

inferem-se, internos à editora, tiveram seus registros afetados, além de investidas no resgate de elementos de edições antigas, mantendo com isso certo diálogo com o passado das edições, com o objetivo de reavivar a obra e o autor.

A segunda mirada a respeito do percurso editorial de 23 edições, consiste no recorte realizado entre as versões, ressaltando as 10 edições de GSV com projetos gráfico-editoriais significativos. Esses projetos são destacados como de maior relevância à medida que se apresentam como portadores de novos conceitos, contendo ressignificações de âmbito editorial, que expressam marcas da manutenção, da transformação e dos acréscimos de elementos paratextuais.

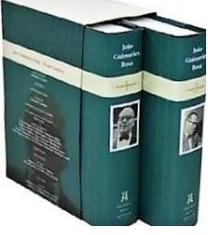
Não por acaso, essas 10 edições são denominadas edições-eixo porque sinalizam momentos notórios de reunião de fatores, dentro do circuito editorial do romance, que determinaram novas materialidades: ocorrências como mudança de editora, alteração de conceito nos projeto gráficos, edições especiais e cumprimento de eventos. Assim, a análise da travessia do paratexto tem como marco a quinta edição (1967) e encerra-se na 21ª edição (2015), sendo percorrida uma dezena de trabalhos editoriais, com nove projetos desenvolvidos no pós-morte, revelando o tratamento editorial não só dos elementos que guardam marcas da interferência do autor, mas aqueles que foram acrescentados. Apurou-se, com isso, haver dispositivos paratextuais em estado de permanência, alguns transformados e outros utilizados como inspiração, além da criação de novos paratextos.

A sexta edição (1968), apesar de não apontada como uma das 10 versões relevantes, configura-se como uma versão importante no cenário editorial, pois é a primeira publicação seguida à morte do escritor e destaca-se, em relação às anteriores, pelo acréscimo de paratextos, em comparação ao conjunto dos elementos que compunham as edições até 1967. Apesar de mesmo projeto, traz acréscimos motivados pela morte do autor. Pela primeira vez, é inserida uma foto de João Guimarães Rosa, entre as preliminares, condição que parece, ao considerarmos seu falecimento, se constituir em um recurso para intensificar a imagem do autor. Apresenta, também, nas páginas iniciais a novidade do fac-símile de traduções, já mencionado.

Todos esses acréscimos fazem com que possamos apontar essa edição de 1968 como uma tentativa “urgente” tanto de (re)apresentação do autor quanto de confirmação do quão consagrado o romance tornou-se. Trata-se de uma ampliação dos paratextos – textuais e icônicos – apresentada ao leitor, antes de a estória começar, que torna essa edição distinta das anteriores, cujo padrão de paratextualidade até então se firmava como não permeado de “supérfluos”. O que se pretende confirmar é que, a partir dessa edição, inicia-se um movimento

editorial de afirmação da aceitação de GSV no Brasil e no mundo, promovido pelas editoras por questões mercadológicas, para exaltar a obra e reelaborar a imagem do autor, que, interferindo na paratextualidade ideal do romance, mantém esse mesmo aparato gráfico-editorial até a 15ª edição (1982). Esse intervalo de edições trouxe não só o romance de João Guimarães Rosa ao leitor, como buscou, também, enaltecer o autor – e sua obra – tornando-o uma figura familiar ao leitor não profissional, além de elucidar a notoriedade do romance mundo afora.

As edições-eixo publicadas pela Nova Fronteira, computadas em função de seus respectivos projetos significativos do ponto de vista gráfico-editorial, são: a 20ª edição (1986), por seu valor de transição, pois é a primeira não publicada pela José Olympio; a 19ª edição (2001), como a edição primeira que busca dialogar com o “passado editorial” do romance, inclusive em uma tentativa de reordenamento da sequência de edições perdida; a edição avulsa (2006) da coleção “Biblioteca do Estudante”, marcada por sua paratextualidade específica, que estereotipa o ideal de livro para o estudante do Ensino Médio, e a 21ª edição (2015) que, assim como a 19ª, apresenta-se enquanto publicação permanente, buscando, também, dialogar com edições antigas, porém com projeto gráfico-editorial mais luxuoso. Finalmente, há as duas edições especiais que, caracterizadas por uma interface com a crítica genética, configuram-se, portanto, em edições de cunho crítico: a edição avulsa (2006), publicada para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, e a 20ª edição (2011), que constitui a obra *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*. Essas duas últimas, além de resvalarem na prática da genética, trazem em seu conjunto editorial o diálogo com outras mídias e produtos bibliográficos.

Nova Fronteira	 <p>Avulsa 2006 608</p>									
Nova Fronteira	 <p>Ed. Especial 2006</p>									
Nova Aguilar										
Nova Fronteira + Saraiva	 <p>20 ed. 2011 749</p>									
Nova Fronteira	 <p>21 ed. 2015 492</p>									

4.3 As edições-eixo

A seleção das edições que compuseram nosso objeto de análise, como já mencionada, foi realizada a partir da identificação de versões de *Grande sertão: veredas*, cuja composição gráfico-editorial traz alterações em seus elementos dos paratextos. Essas edições

representam estados distintos na trajetória de GSV, trazendo paratextos que, enquanto ambiente de articulação editorial e, por isso, de transição, a cada novo trabalho, estão associados a causas diversas, como poderemos verificar. Assim, a configuração de aparatos paratextuais atrelam-se aos propósitos de atendimento às finalidades mercadológicas, manutenção de padrões editoriais, à rememoração da imagem do autor e do romance, à elaboração de produtos para públicos diferentes – estetas, colecionadores, estudantes do ensino médio e universitários. Enfim, são elementos adicionados ao livro, a fim de promover a adequação necessária do texto do romance aos diversos públicos, momentos e estratégias, conjugando as especificidades do tempo da obra e às demandas editoriais.

Nesse movimento de reedição de *Grande sertão: veredas* foi possível constatar duas categorias de elaboração paratextual para o romance. Um arranjo de paratextos que visa a mediação do leitor com a obra, promovendo certa “domesticação” do público, na medida em que traz, além do texto literário, material extra – textual e icônico – de introdução à leitura do romance, além de instituir a recriação reiterada da imagem do autor e da obra. A outra condução assemelha-se ao aparato paratextual articulado por Rosa, na medida em que lança o leitor na escassez de elementos imaginada para o romance, deixando-o sem informações extras, não por que pretendem os editores repetir o livro de GSV na materialidade planejada por Rosa, mas por motivos relacionados ao público pretendido, que apontam a publicação barateadas, em a ornamentação de ilustrações.

i) Segunda edição (1958)

A primeira edição-eixo considerada para este estudo, refere-se à 2ª edição (1958), cuja importância consiste no fato de ser a versão que traz o texto definitivo de *Grande sertão: veredas* e, pela primeira vez, os paratextos icônicos que ilustram o romance, com a inserção dos desenhos de Poty nas orelhas. Na edição primeira (1956), somente a capa e a quarta capa contavam com o trabalho do artista que, sob as orientações de João Guimarães Rosa, elaborou o desenho cartográfico dos mapas, conforme já demonstrado no Capítulo 2.

A observação da estrutura desta edição de 1958 (ver ANEXO, ITEM 2) a sinaliza como marco na história gráfico-editorial de GSV, notadamente em relação aos paratextos externos, que marcaram a materialidade de boa parte das edições seguintes. Quanto aos paratextos internos, também ocorrem algumas alterações significativas, como a página repleta de motivos extraídos dos próprios mapas, já citada, além da reprodução da capa reduzida. Para

esta edição, a figura leminiscata, representando o infinito na página final do romance, em substituição à palavra fim, recebe o traço da arte de Poty.

Os paratextos icônicos acrescentados a esta edição – em favor de um aparato minimalista específico para GSV, sem acréscimos textuais – foram articulados por João Guimarães Rosa, na elaboração dos desenhos, em conformidade com o padrão editorial já existente na “Casa” de José Olympio, quanto aos projetos editoriais. A Editora, como mencionado no Capítulo 2, era reconhecida por sua qualidade editorial, adotando capas coloridas, a repetição da capa entre as preliminares e a contratação de artistas para ilustração dos livros, associando arte e edição, não somente para as obras do escritor mineiro, mas em outras publicações também. Desse modo, os paratextos desta edição demonstram combinar a iconografia planejada para o romance e a efetivação dos padrões editoriais da Livraria José Olympio Editora.

ii) Oitava edição (1972)

Esta versão guarda estrutura e capa similares às presentes nas edições anteriores, com mudanças externas somente na cor dos desenhos de Poty, (ver ANEXO, ITEM 8) cujos detalhes antes em verde passam a ser estampados em vermelho. Reafirma o projeto da edição de 1958 e mantém a característica paratextual adotada para GSV após a morte do autor, de acrescentar páginas de traduções entre as preliminares, além de foto. Para esta edição é reproduzida a primeira página da tradução do italiano, retomando o que ocorrera na sexta edição com o acréscimo de páginas das traduções do inglês, do francês e do italiano. Esse padrão editorial vigora até 1982 (15ª edição), indicando por dez anos a mesma conduta da Editora de José Olympio no propósito de vivificar João Guimarães Rosa, além da atualização constante da bibliografia “do” autor e “sobre” ele, projetando ao romance e ao escritor notoriedade. A partir dessas práticas editoriais, não só a obra é trazida aos leitores, mas estimula-se o contato do leitor com a imagem do escritor mineiro e com a sua fortuna crítica, reavivando sua presença no meio literário.

Entre os paratextos internos desta versão há outro indício de (re)apresentação de Rosa, que consiste na inserção de fac-símile, posicionado ao final do livro, contendo um anúncio sobre o romance, elaborado pelo escritor – já mencionado no Capítulo 2. Inferiu-se que esse item constituiu um mecanismo dos editores à época, para trazer ao leitor mais uma característica biográfica de Rosa que, envolvido com a publicação de seus livros, trata, inclusive, das peças promocionais de sua obra.

A relevância desta edição enquanto projeto gráfico-editorial reside no fato de ser sua composição prevalecer até o encerramento da temporada das publicações do escritor com a José Olympio. Durante uma década não houve nenhuma ocorrência de alteração nos elementos do paratexto, somente a atualização da bibliografia do autor, sobretudo de sua fortuna crítica que foi se expandindo consideravelmente. Os paratextos dessa leva de edições (da 8^a a 15^a), relacionados acima, conduzem a estratégia de vivificação da imagem do escritor e da fama do romance.

iii) Vigésima edição (1986)

As edições descritas anteriormente mantêm certas semelhanças na estrutura gráfico-editorial da capa e das orelhas, pois trata-se do rastro das composições da Livraria José Olympio Editora, que apostou na arte de Poty para ilustração das edições desde a segunda edição (1958). Para esta edição, a primeira da temporada Nova Fronteira, houve a criação de um novo material para a capa, que é assinada por Victor Burton, e em nada retoma os paratextos icônicos de *Grande sertão* publicado pela primeira Editora (ver ANEXO, ITEM 14). Nas orelhas e quarta capa, por exemplo, foram inseridos textos sem identificação de autoria (ver ANEXO II, ITEM A). Não há nesta versão a aplicação dos desenhos de Poty, nenhum vestígio da parceria entre Rosa e o artista. Nem mesmo o símbolo do infinito foi mantido na última página.

A Editora Nova Fronteira promoveu uma significativa redução no número de paratextos, se comparados à estrutura das versões anteriores. Algumas ausências foram mais relevantes, como a retirada da bibliografia relacionada ao autor e as ilustrações que marcaram a iconografia do romance. A partir desta edição, abre-se um novo período editorial para *Grande sertão: veredas*, com a transformação da materialidade habitualmente conhecida pelas elaborações da Livraria José Olympio Editora.

Nesta primeira publicação de GSV, realizada pela Nova Fronteira, seu aparato paratextual indica não só ter havido a mudança de editora, mas a entrada da obra de Rosa em outra etapa do circuito editorial dos livros roseanos, sinalizando o quanto os elementos do paratexto são ambientes típicos de transição, sensíveis aos reveses editoriais. A partir desta edição, até 2001 (19^a edição), as ilustrações de Poty são completamente eliminadas, descaracterizando o paratexto inicial do romance. Deduz-se que, nessa transição de editoras, somente os direitos de publicar o texto tenham migrado de uma instituição a outra, tanto é que, curiosamente, a dedicatória a Aracy, na última edição da Livraria José Olympio Editora, faltava uma vírgula e esse equívoco seguiu na dedicatória das publicações da Nova Fronteira, sem

correção, até a segunda versão publicada pela Nova Fronteira (1988), indicando a passagem do mesmo texto do livro de uma editora a outra. O mesmo não ocorreu quanto aos direitos de reprodução da iconografia específica do romance, pois os direitos de publicação das imagens pertencem à Editora de José Olympio e ao artista Poty. Não podemos afirmar que houve alguma tentativa de transação entre as editoras para a reprodução das imagens, mas pode-se inferir que a ausência desses paratextos fundamenta-se na não transferência dos direitos sobre as ilustrações. A reprodução das imagens, provavelmente, ocasionaria mais custos para a elaboração dos paratextos de uma obra recém-inserida no catálogo da editora.

iv) Décima nona edição (2001)

Esta publicação integra um momento editorial do livro *Grande sertão: veredas* bem peculiar, que consistiu em uma iniciativa de renovação, no projeto dos livros de João Guimarães Rosa publicados pela Nova Fronteira (ver ANEXO, ITEM 17). Diz respeito a uma nova coleção para os livros do escritor mineiro, em um único conceito, expresso na arte da capa e em paratextos renovados, posicionados nas orelhas e internamente. Trata-se de um produto editorial perene, indicando ter havido várias reimpressões, e vigorando, de certo modo, até 2015, quando é lançada a 21ª edição. A composição da 19ª edição é elaborada a partir da retomada de parte da materialidade de edições antigas, inclusive com essa informação mencionada em nota editorial do livro.

Os elementos do paratexto constituídos para esta edição tornam-se marcadores da primeira tentativa de criação de uma identidade editorial a *Grande sertão: veredas*, adaptada para os padrões editoriais da Nova Fronteira. Identidade que se constituiu na direção de uma revisitação à paratextualidade inicial do livro do romance – ilustrações de Poty, subtítulo, dedicatória e a reprodução do infinito –, além da inclusão de elementos que retomam a vida (morte) do autor, como inserção de fotos, tanto dele quanto de Aracy, e do poema de Carlos Drummond, que lamenta seu falecimento precoce. Quanto ao lugar do romance nessa nova caracterização paratextual, a aposta foi a inserção do texto crítico de Paulo Rónai (1956) como introdução. Essa estrutura similar de paratextos parece ter como alvo um leitor não profissional, mas leva em conta um possível apuro estético de seu público, com a constituição de uma versão mais requintada do ponto de vista visual e crítico, parece almejar o público universitário. Importante ressaltar que esse conceito de projeto gráfico-editorial foi adotado também para os demais títulos de João Guimarães Rosa.

v) Edição de Coleção “Biblioteca do Estudante” (2006)

Este livro refere-se a uma versão que não se ocupa com a manutenção dos aspectos ilustrativos dos paratextos e não retoma a composição gráfico-editorial das edições anteriores, que traziam projetos mais elaborados (ver ANEXO, ITEM 20). A edição abre-se ao leitor com uma simples falsa folha de rosto, indicando somente o título do romance – não há uma folha de rosto “oficial”; a propósito, não há menção ao subtítulo da obra em lugar algum do livro. Em seguida, na página de dedicatória, é apresentada uma única imagem de Rosa com Aracy, já utilizada em outras edições.

Os paratextos desta edição, ou a ausência deles, expressa com nitidez tratar-se de uma produção específica para o público estudantil, com a tentativa de torná-la uma versão simplificada adequada às necessidades típicas do universo didático e, simultaneamente, estabelece-se como um produto editorial para alcance de um potencial leitor ainda mais popular que aquele esperado para a 19ª edição (2001). A composição desta edição mantém, com isso, a evidente relação custo-benefício otimizada ao extremo da singularidade, tanto com a economia ocasionada pela não retomada de itens das edições antigas – poema, artigo crítico e ilustrações, pois, para reprodução desses itens há envolvimento de custos com autorizações – quanto com a estrutura gráfica de qualidade ordinária de impressão e de acabamento barateado.

vi) Edição de inauguração ao Museu da Língua Portuguesa (2006)

A edição especial de 2006 apresenta uma estrutura gráfico-editorial com acabamento de luxo, em capa dura, suntuoso, tipificado para ocasiões especiais, preenchendo os requisitos de uma versão para marcar a data de 50 anos do lançamento do romance e a inauguração do citado Museu (ver ANEXO, ITEM 19). É um exemplar cujo projeto dialoga com a instalação “Grande sertão: veredas”, dirigida por Bia Lessa,⁴² trazendo encartado o catálogo e o DVD dessa exposição, acontecida por essa ocasião.

A edição do romance para este produto não traz muitos paratextos e perfaz um conceito de materialidade imparcial, se tomarmos as edições anteriores como parâmetro. Caracteriza-se por uma neutralidade que se oferece em contraponto ao catálogo, já que este se

⁴² Bia Lessa é Beatriz Ferreira Lessa, nascida em 1958, São Paulo. Dentre suas criações destaca-se o diálogo estabelecido entre teatro e teor literário, como em *Cena de origem* de Haroldo de Campos (1989), *Orlando* de Virgínia Woolf (1989), *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado (1991), *Viagem ao centro da Terra* de Júlio Verne (1993). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20718/bia-lessa>>. Acesso em: jan. 2017.

trata de uma peça de elaboração mais complexa, por retratar uma exposição de tamanha envergadura. O livro do romance constitui-se, aqui, de modo a apresentar uma ausência paratextual, não só para evitar que o livro se sobreponha ao registro da exposição, mas para atender à intenção mesma da instalação em expressar-se mais como meio de representação da criação literária de *Grande sertão* e propostas de (re)vivência com o romance.

A aposição de um ambiente paratextual rebuscado no livro de GSV, nesta edição, acarretaria interferências no efeito estético-editorial que se pretende ao fazer convergir instalação, enquanto alusão a um processo, e livro, na medida em que é produto do fazer literário. O livro ficou relegado a um plano outro, importando mais o processo de escritura expressado pela exposição que o produto em si. O catálogo assumiu o lugar de paratexto, tornando-se o espaço de flexibilidade que, além de conduzir o leitor a outros meios editoriais sobre o romance, foi fundamento para possíveis modificações na interpretação que o leitor fará de uma próxima leitura da obra. A configuração desta edição comemorativa a coloca como uma das versões de maior expressividade entre as repertoriadas até o momento. Uma verdadeira obra de arte agregada para ampliação do público leitor de *Grande sertão: veredas*; mesmo àqueles que não estiveram *in loco* apreciando a exposição. Com a leitura do catálogo, o leitor deixará se influenciar pelos novos sentidos que a instalação propõe.

vii) *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa* (2011)

Esta edição refere-se a um conjunto de três itens (ver ANEXO, ITEM 22): uma versão do romance *Grande sertão: veredas*, um livreto intitulado *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra* e *A Boiada* – livro que reúne fragmentos de manuscritos e datiloscritos de João Guimarães Rosa, anotados em sua viagem de maio de 1952. O projeto gráfico-editorial dessa versão apresenta-se como a composição de uma edição crítica do romance. Além desse arranjo de produtos editoriais, que amplia os meios de contato do leitor com a saga de Riobaldo, o livro de *Grande sertão: veredas* traz a recuperação, ainda que modesta, de certo histórico dos paratextos anteriores.

A capa refere-se à reprodução da primeira página do rascunho primeiro do romance, julho de 1954, datilografado – quando nem o título havia sido definido. Na quarta capa é inserida página inicial do poema “Um chamado João” de Carlos Drummond, que acompanha as edições do autor desde 2001 e nas orelhas são reproduzidos os mapas de Poty. O miolo também registra a retomada da trajetória paratextual de GSV, ao apresentar algumas capas

brasileiras e estrangeiras do romance. Nesta edição, até a lombada marca a intenção de referir-se à composição das etapas do circuito da obra.

Os paratextos dessa composição do romance – em conjunto com os outros produtos – são articulados de modo a estruturar um livro de valor agregado pela crítica genética, tornando-se uma edição crítica, com tiragem limitada. Constitui-se, assim, um aparato paratextual que molda a estratégia editorial de contemplar o leitor não ordinário – um produto não necessariamente voltado ao mercado editorial, mas a apenas uma fatia do público de João Guimarães Rosa, interessado em edições diferenciadas. Trata-se da expansão dos meios editoriais de divulgação do romance, sem a pretensão de alcançar um grande número de vendagem.

Entre as edições de *Grande sertão: veredas*, que admitem projetos especiais, esta é a mais convidativa ao manuseio para a leitura, apesar de seu peso de 1.200g. A distribuição do texto na mancha da página – tendendo levemente à frente e, com isso, configurando uma margem interna alargada – além de seu acabamento que provoca um caimento das folhas, com gramatura tal que permite abrir o material com leveza e mantê-lo aberto, enquanto apoiado em alguma superfície, e por isso mesmo, sem provocar danos à costura. Esse formato indica ser essa uma edição não apenas destinada a apenas peça de bibliófilos, mas para fruição da leitura em nova materialidade.

viii) Vigésima primeira edição (2015)

Esta edição representa o segundo projeto gráfico-editorial do romance, elaborado pela Nova Fronteira, em nova coleção que reúne toda a obra de João Guimarães Rosa (ver ANEXO, ITEM 23), para vigorar por mais tempo no mercado, diferente das edições especiais que se apresentam com tiragens limitadas. Desde 2001, até onde foi possível apurar, não havia sido publicada nova coleção que englobasse os vários títulos do escritor.

Apresenta-se como um projeto novo do ponto de vista gráfico, com acabamento de luxo e capa dura, que não inclui diretamente a arte de Poty. Ao contrário do que ocorreu em algumas das edições anteriores, esta edição retoma apenas a figura de um jagunço inspirado a partir de um dos desenhos incluídos nos mapas. Os desenhos cartográficos, no entanto, nem por isso são esquecidos e vieram aplicados de modo duplicado nas guardas de frente e de trás do livro, compondo uma das características mais inusitadas dos paratextos desta edição. Outras singularidades consistem na não inserção de imagens de João Guimarães Rosa e, na quarta capa, é aplicada uma curta biografia sua. Um projeto cujo conceito prevê a ausência das fotos do

autor, simultaneamente à inclusão de uma biografia, parece ser a indicação de um novo modo de retratar a presença do escritor mineiro, no meio editorial. Em tempos de acesso facilitado à internet, a figura de Rosa pode ser recuperada a qualquer tempo.

Novamente, é possível constatar os paratextos reconfigurados para atendimentos específicos do circuito editorial, dessa vez com a experimentação quanto a uma nova *forma* e estética para a apresentação do romance, conferindo-lhe um valor para além de mero artifício que viabiliza uma leitura. Trata-se da estratégia de reelaboração de um clássico que, apostando no afeto dos já leitores, pretende alcançar os apreciadores da literatura de João Guimarães Rosa e do livro enquanto objeto cultural, com outros destinos, como a coleção, por exemplo. Até então, as edições de *Grande sertão*, exceto para aquelas demandas especiais, eram constituídas de modo a compor livros mais populares e baratos. Para esta edição, considerando-se a materialidade mais luxuosa e o custo de impressão, é possível inferir que o público pretendido se trata de um leitor colecionador.

ix) Coleção Editora Abril (1983) e coletânea Nova Aguilar (2009)

As edições publicadas pela Nova Aguilar e pela Editora Abril apresentam projetos totalmente distintos das duas principais editoras que publicaram João Guimarães Rosa. A versão da Abril traz um projeto em acabamento de luxo, com capa dura, ao que parece em uma composição típica de alguma das coleções da Editora Abril (ver ANEXO, ITEM 13). É um projeto que não inclui as ilustrações apresentadas nas edições repertoriadas até o momento, mas retoma a imagem do escritor – obedecendo o que já ocorre com a maioria das outras edições, com o acréscimo de um texto biográfico que, presume-se, integra a estrutura paratextual dessa coleção da editora. Não foi possível localizar neste exemplar repertoriado à qual coleção esta edição diz respeito. O tempo de publicação desta é aquele exatamente no entremeio das temporadas José Olympio e Nova Fronteira.

Quanto à versão do romance, adequada à estrutura gráfico-editorial da coletânea da Nova Aguilar, refere-se ao “livro” que abre o segundo volume e apesar de descaracterizado quanto aos paratextos icônicos, a editora manteve outros marcadores do aparato paratextual: a dedicatória, o subtítulo e o símbolo do infinito conservado ao final do romance, além de adotar, também, o uso de fotos do autor. A composição dos livros da Nova Aguilar caracteriza-se, sobretudo, pela perenidade intencionada com as coletâneas, com materialidade reforçada, típica de publicações que suportam manuseio contínuo, valorizada também a portabilidade por sua leveza e compacidade (ver ANEXO, ITEM 21). Traz uma sobrecapa que parece apresentar uma

dupla funcionalidade, enquanto paratexto de ornamentação da capa – que por sua pouca sofisticação, não é muito atrativa – e proteção ao exemplar até que esse alcance o consumidor.

Percebe-se, a partir da análise dessas edições, que o aparato paratextual das versões publicadas postumamente apresenta a característica comum de estar disposto no livro como ambiente para inserção de estratégias de adaptação do livro às peculiaridades literárias do meio editorial. Ao longo desse percurso, os paratextos foram implementados de modo a ser possível categorizá-los em paratextos constantes, adaptados e elementos acrescentados, como serão demonstrados a seguir. Verifica-se no uso desses dispositivos adicionados mais recentemente a tentativa de amoldamento da edição do romance ao leitor, por meio de textos, e ao autor, com o uso recorrente de fotos em várias edições. São, também, detectados os elementos dos paratextos materiais para substanciar as diferentes composições editoriais para atendimento a públicos completamente distintos. Assim, constatam-se, por exemplo, as particularidades de *Grande sertão: veredas* representadas na edição do estudante (2006), para o público estudantil, e na 21ª edição (2015), para um público mais exigente quanto à materialidade do livro que tem em mãos. Finalmente, percebem-se acréscimos mais recentes que promovem o livro à associação de nuances da crítica genética e da expansão do romance a outros meios editoriais, como é o caso das duas edições especiais (2006 e 2011).

4.3.1 Edições distintas, paratextos constantes – Subtítulo, dedicatória e leminiscata

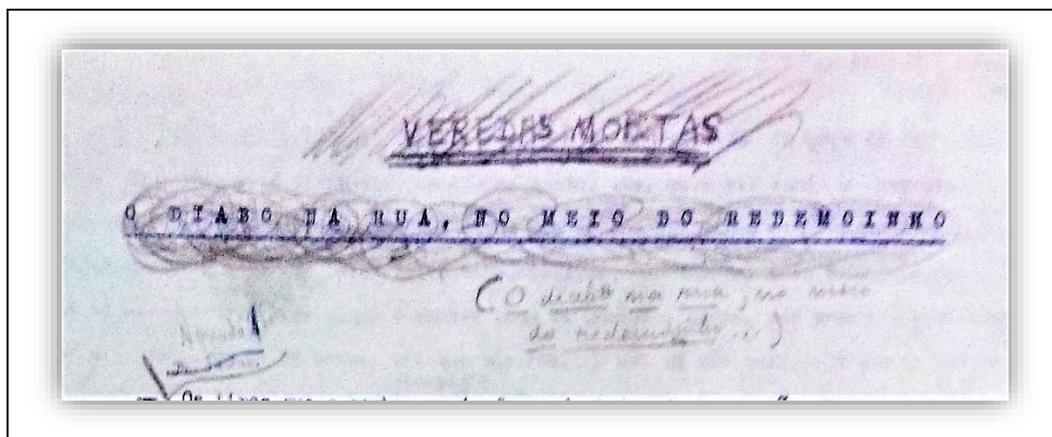
Referenciados em cartas, rascunhos e entrevista, o subtítulo, a dedicatória e a figura leminiscata representam marcas documentais da identidade de *Grande sertão: veredas*, constituída por João Guimarães Rosa, e são indicadores de seu acompanhamento a respeito da paratextualidade, ao mesmo tempo que, por sua permanência na maioria das edições, com ligeiras alterações de *layout* da página onde se inserem, configuram-se como demonstradores do compromisso dos editores com a paratextualidade primeira do romance.

i) Subtítulo

A partir do segundo rascunho dos manuscritos, 1955, foi possível ter acesso ao título e ao subtítulo definidos pelo escritor, para o romance, como destacado por Martins Costa (2006): “Grande sertão: veredas (O diabo na rua, no meio do redemoinho)” (MARTINS COSTA, 2006, p. 200). Segundo a pesquisadora, no entanto, desde o manuscrito primeiro, o subtítulo já era conhecido, e encontra-se, nesta versão, datilografado, acompanhando o título

provisório “Veredas mortas”, como sinaliza a Figura 2. Neste registro, apesar de rasurado em sua aparição oficial – em caixa alta e sublinhado, o subtítulo é reposicionado, abaixo, a lápis e destacado entre parênteses.

Figura 2 – Subtítulo nos primeiros manuscritos de *Grande sertão: veredas*



Fonte: ROSA, 2011. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Em 1956, na primeira edição do romance, confirma-se a decisão final pelo título da obra: “Grande sertão: veredas” na capa, e, na folha de rosto, encontra-se o subtítulo entre aspas e entre parênteses: “(‘O DIABO NA RUA, NO MEIO DO REDEMOINHO...’)”. Esse trecho refere-se a uma fala de Riobaldo, extraída do enredo: “*O diabo na rua, no meio do redemunho...*”⁴³ (ROSA, 2015, p. 21), porém, no interior do livro, é apresentada a palavra “redemunho”, portando uma grafia diferenciada daquela apresentada como paratexto, no exterior do livro.

Não bastasse o fato de tal subtítulo ser indicado pelo escritor desde o manuscrito, até a quinta edição é exatamente desse modo que o trecho segue apresentado, confirmando, sob o olhar do autor, as cinco edições acontecidas em vida. Houve mudanças somente quanto à fonte adotada e à manutenção de recursos gráficos como caixa alta e itálico, como é possível verificar no quadro que se segue.

⁴³ *Redemunho*: Movimento causado pelo cruzamento de ondas ou ventos contrários. Variações e formas paralelas: remoinho (séc. XII), remuno (séc. XIV), redemunho (séc. XV), redemoinho (séc. XVI). Variações brasileiras: rodamoinho, borbório (Cf. MARTINS, 2001, p. 417).

Quadro 5 – Subtítulo de *Grande sertão: veredas* até a quinta edição

O subtítulo sinalizado por Rosa no manuscrito e mantido nas edições iniciais parece ter sido constituído entre aspas e parênteses para eivar-se dos sentidos que esses recursos podem promover e nas edições publicadas até a 15ª (1982), todas pela José Olympio, foi mantida essa mesma configuração. Sob a responsabilidade da Nova Fronteira, somente a 20ª edição de 1986 manteve os parênteses, a partir desta versão, não mais foram inseridos. Na maioria das edições, o subtítulo vem disposto na folha de rosto, variando pouco de local. Sua ausência é notada nas edições da Editora Abril (1983) e na edição avulsa da Biblioteca do Estudante (2006).

Quadro 6 – Subtítulos das edições-eixo



Segundo Genette (2009), o uso do título e do subtítulo apresenta-se como a função de dar nome ao livro e têm como destinatário, em especial, o provável leitor que, se sentindo atraído, dispensará tempo maior ao contato com o livro. Ainda de acordo com o francês, o

subtítulo é usado, na maior parte das vezes, como uma explanação literal do título e acrescenta haver editores cuja prática tem sido ignorá-lo.

ii) Dedicatória

No mesmo manuscrito que aponta a decisão pelo subtítulo, João Guimarães Rosa, detalhista e metódico, já assinala a dedicatória: “À Aracy, minha mulher, Ara, pertence também este segundo rascunho. Com amor, com um beijo, o Joãozinho. Rio, 1955.” (MARTINS COSTA, 2006, p. 201). Sabe-se, desde de então, a quem esse romance é dedicado. Entre o tempo dos apontamentos nos manuscritos até a publicação da edição princeps (1956), foi promovida pouca alteração no trecho referente à dedicatória, que passou a ser descrito como: “A Aracy, minha mulher, Ara, pertence êste livro”. Item editorial que não faltou em sequer uma edição – da mais elaborada à mais popular, foi apresentado em diferentes diagramações quanto às páginas de inserção. Representa não só a intenção de Rosa em homenagear sua mulher, trata-se da posse do livro, assim como a semântica da dedicatória indica, o livro “pertence” a Aracy.

Em entrevista com Günter Lorenz, em janeiro de 1965, João Guimarães Rosa menciona a curiosidade que faz revestir a dedicatória de certa aura de mistério, quando diz “pertence este livro”. O escritor diz não lhe interessar o dinheiro advindo de suas obras, a despeito de ter lhe rendido o romance muito dinheiro, afirma:

Naturalmente, não fico infeliz, quando tenho dinheiro suficiente para viver como quero. Mas não nego esse fato. A esse respeito, quero dizer uma coisa: enquanto eu escrevia *Grande sertão*, minha mulher sofreu muito porque nessa época eu estava casado com o livro. Por isso, dediquei-o a ela, para lhe agradecer sua compreensão e paciência. Você deve saber que tenho uma mulher maravilhosa. Como sou fanático da sinceridade linguística, isto significou para mim que lhe dei o livro de presente, e portanto todo o dinheiro ganho com esse romance pertence a ela, somente a ela, e pode fazer o que quiser com ele. Não necessito de dinheiro. (...). Pode se achar precipitada esta atitude, principalmente, quando depois o livro obtém grande êxito. Mas uma dedicatória é uma promessa, e devemos cumprir nossas promessas. (ROSA, 2009, p. XLVII)

Conhecida a episódica dedicatória a Aracy, isso implica em que os direitos patrimoniais, que regulam as autorizações para publicação do romance, são atribuídos à viúva – somente a ela e à sua descendência. A partir da edição de 1986,⁴⁴ é possível deduzir, pelas informações na linha do *copyright*, que Aracy é a detentora dos direitos e por essa ocasião, é acrescida uma foto sua, conferindo imagem à pessoa da dedicatória. De acordo com Genette

⁴⁴ Confirmação obtida na 20ª edição de 1986. Na linha do *copyright* vêm informados, com data de 1984, os direitos conexos a uma “herdeira” de João Guimarães Rosa. Presume-se ser Aracy Moebius de Carvalho, viúva do autor, a herdeira referida. Desde 1967, os direitos patrimoniais estavam sob a condição de espólio do autor.

(2009), a dedicatória é, em primeira instância, atribuída a um ente homenageado, mas também é dirigida ao leitor, na medida em que esse se torna convidado a testemunhar aquele ato. No caso em tela, não se refere apenas a uma congratulação, mas a marcação da propriedade sobre o livro, o que faz com que esse paratexto se enquadre na categoria paratexto factual (GENETTE, 2009), pois se ampara em uma situação que agregou valor ao livro.

Nas edições publicadas pela Editora de José Olympio, a dedicatória foi mantida praticamente do mesmo modo, sendo alterada em alguns casos a diagramação da página, com o texto reposicionado ora à esquerda ora à direita. No entanto, a partir das edições realizadas pela Nova Fronteira, verifica-se alteração substancial no conjunto da página que a recebe, como a sua associação à imagem do casal, como demonstra o quadro a seguir.

O cuidado de João Guimarães Rosa com os detalhes do paratexto, como afirmado em outros momentos desse estudo, é, em grande medida, calculado a partir do envolvimento do autor com as etapas dos circuitos das traduções e a dedicatória não foi item de exceção, sendo, por exemplo, uma das questões abordadas em cartas de Rosa com o tradutor do alemão. Em carta de fevereiro de 1964, escrita a Curt Meyer-Clason, o autor dentre inúmeras respostas, pede cautela quanto ao texto: “Pedir-lhe-ia ainda a maior atenção e vigilância, a fim de que seja naturalmente incluída na edição alemã a dedicatória: ‘À Aracy, ... etc.’ – a qual, aliás, figura também na edição norte-americana. Obrigado.”^(CMC: 171) Em maio desse mesmo ano, volta a tratar da dedicatória, agradecendo ao tradutor pela vigilância e diz acreditar ser melhor retirar a palavra “Ara”, que em alemão significa “Arara” e reafirma: “...tanto mais que ela (dedicatória) marca um fato: todos os direitos autorais, aqui e no estrangeiro, do *Grande sertão: veredas*, são dela”.^(CMC: 188)

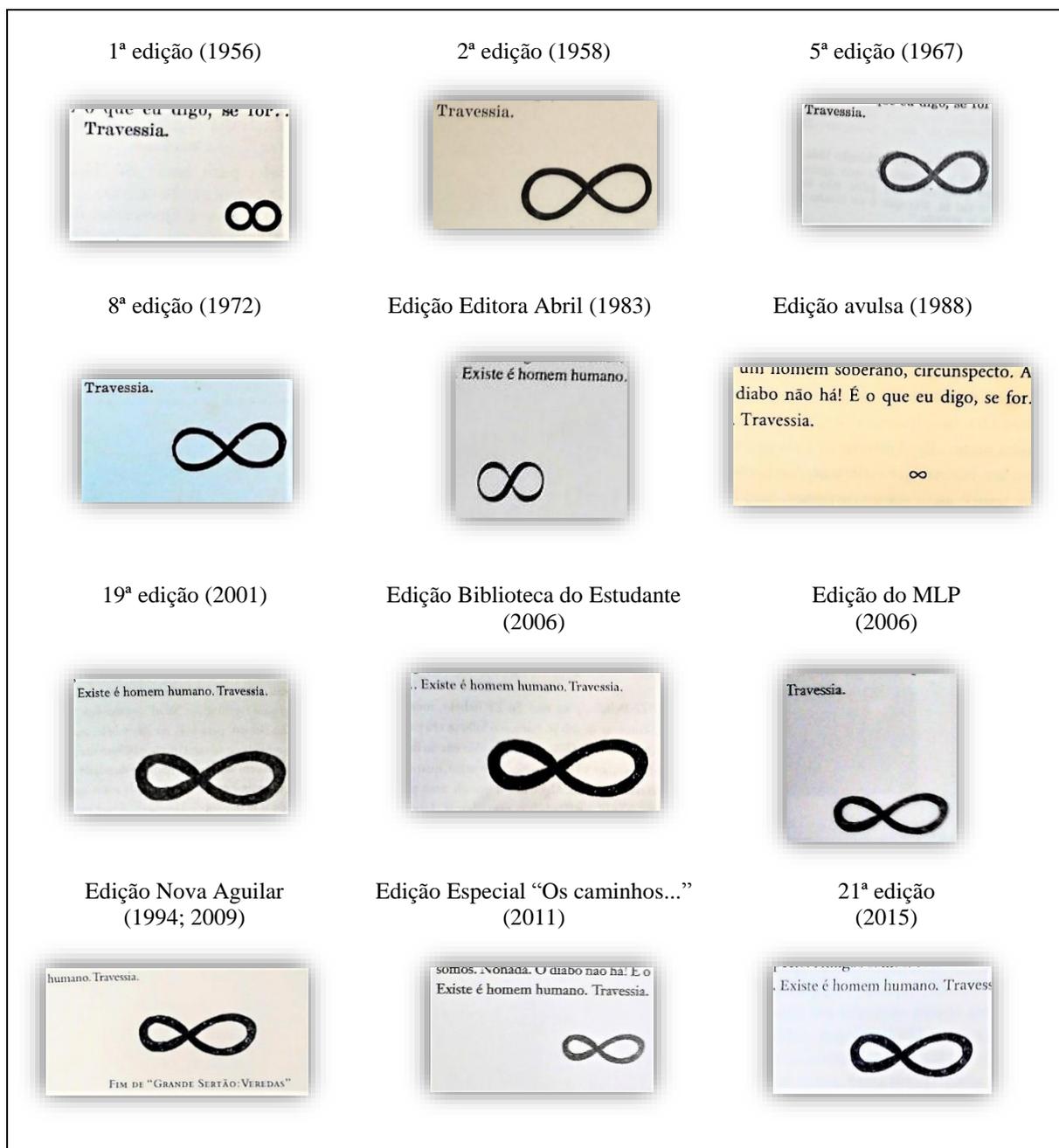
Quadro 7 – Variações da dedicatória nas edições de *Grande sertão: veredas*

iii) Leminiscata

O terceiro dispositivo paratextual de *Grande sertão* que se manteve quase constante ao longo das edições, apresentando poucas variações, foi a figura leminiscata, que simboliza o

infinito, inserido ao final do livro, logo abaixo do último parágrafo do romance, posicionado em substituição ao “fim”. Em 1956, esse desenho já era conhecido pelo leitor de Rosa, sendo, porém, por essa ocasião, expressado em fonte, sem portar qualquer traço artístico. Somente, a partir de 1958, quando foi composta a segunda edição de GSV que, recebendo a caracterização iconográfica do artista Poty, o símbolo passou a ser exibido de modo diferenciado, tornando-se uma das marcas iconográficas do romance.

Quadro 8 – Variações da figura leminiscata nas edições de *Grande sertão: veredas*



Uma das evidências do zelo do escritor com a paratextualidade do romance é verificada pelo seu preciosismo quanto à inserção desse símbolo ao final do romance. Essa condição da leminiscata entre os elementos do paratexto de GSV é, por exemplo, documentada em três cartas de Rosa a J. J. Villard, entre 1964 e 1965, período que se refere à temporada de tradução do romance para os franceses. O escritor menciona sua intenção de depositar o símbolo ao modo de “fim”, no romance, em todas as edições, inclusive as estrangeiras. Relembra que os críticos o receberam bem.

Como é possível detectar, a partir do quadro demonstrado acima, em quase todas as versões repertoriadas o símbolo é colocado. Somente na 3ª (1963) e na 20ª (1986) edições o símbolo não foi reproduzido. Na edição da Editora Abril (1983) e na avulsa de 1988, publicada imediatamente após a edição de 1986, não é notada a atribuição da arte sobre o símbolo que o caracteriza desde 1958.

Na contramão das edições que omitiram o símbolo, para a 19ª edição (2001), o desenho foi inserido no topo de várias páginas preliminares, ocasionando certa descaracterização da paratextualidade intencionada pelo autor. A inserção de quatro vezes o símbolo do infinito, durante as preliminares dessa edição, pretende ser a reconfiguração de um elemento ilustrativo articulado por Rosa, mas que destoa da finalidade primeira, na medida em que a inserção por ele pretendida, ao final do romance, jogava com a ideia de conotar a própria infinitude da estória – na sutileza de uso de um único símbolo ao final é retomada toda uma costura.

4.3.2 Edições distintas, paratextos em movimento – Capa, mapas, motivos do sertão

Movimento é a palavra que define bem a caracterização das ilustrações idealizadas para o *Grande sertão: veredas*, em 1956, para a capa, quando da edição princeps, e em 1958, na elaboração dos mapas, por Poty, para as orelhas e na página que figurou entre as preliminares, com motivos que retomam alguns dos símbolos do mapa. A partir da alusão aos personagens – na capa – ou ao local e aos elementos de dentro da estória – no mapa – constitui-se o percurso ilustrativo que culmina na iconografia do romance. São paratextos que afirmam a segunda edição como a versão que traz a identidade icônica à materialidade articulada pelo autor que, além de vigorar nas versões do livro até 1967, seguiu, em certa medida, sendo transformada, confirmando que essas interferências diretas de João Guimarães Rosa também perduram, de certo modo, na trajetória editorial da obra. Esses três elementos: capa, mapas e os motivos extraídos dos mapas permaneceram incólumes – com alteração apenas de cores na capa

e em detalhes da tal página ilustrativa até a 15ª edição –. No entanto, para as edições: Editora Abril (1983) e Nova Aguilar (2009, 2ª ed.), além das edições 20ª edição (1986) e versão do estudante (2006) da Nova Fronteira, houve a supressão desses paratextos.

Na 19ª edição (2001), na edição de inauguração do Museu (2006), na edição especial (2011) e na 21ª edição (2015), todas da Nova Fronteira, as ilustrações são percebidas de modo deslocado de sua manifestação inicial e utilizadas como inspiração para outras expressividades. Note-se que tais usos e “reusos” da iconografia elaborada por Poty referem-se somente aos mapas, pois a arte da capa não foi empregada em nenhuma das edições após 1982, nem diretamente, nem em detalhes que dialogassem com novos paratextos – a última aparição da capa contendo a arte de Poty, apesar de alterada em sua cor inicial (verde), foi a 15ª edição (1982), cujo projeto é idêntico à 8ª edição (1972). As ilustrações representam o material para o qual foi possível localizar mais evidências de interferência do escritor e, também, a categoria que mais pereceu ao tempo editorial.

i) Mapas

Especificamente quanto à retomada dos mapas, aplicados nas orelhas, como ocorrido na edição de 1958, apenas quatro dos dez principais projetos – 5ª, 8ª, 19ª e edição especial de 2011 – os conservaram, tal como apresentados na versão inicial. Para as demais edições, em alguns casos, como dito acima, foram completamente eliminados os desenhos em orelhas, e em outras, as imagens foram reestruturadas para outro local, como ocorre na edição especial de inauguração do Museu da Língua, na qual vêm inseridas dentro do livro, ocupando duas páginas entre as finais, e na 21ª edição (2015), em que estão dispostas nas guardas de frente e de trás.

Na 8ª edição (1972) e na 21ª edição (2015), é possível verificar a reprodução de detalhes extraídos dos mapas, na elaboração de uma nova paratextualidade. No primeiro caso, é estampada na folha de rosto a imagem do grifo,⁴⁵ que se assemelha ao demo, retirada da orelha direita. Na outra edição referida, um cavaleiro é utilizado na arte da capa e da folha de rosto, sendo sua criação inspirada a partir dos desenhos dispostos nos mapas.

⁴⁵ Grifo é um ser misto de origem oriental, leão + águia, adotado entre gregos com o sentido, dentre outros significados, de representar o guardião do “fogo sagrado” e da “árvore da vida”. Por sua natureza dupla pode representar Cristo, enquanto Deus e homem e, também é adotado na Heráldica. (Cf. LURKER, 1997, p. 300).

Quadro 9 – Reutilização de detalhes retirados dos mapas de *Grande sertão: veredas*



Fonte: a) Fonte: ROSA, 1972. Acervo particular. b) Fonte: ROSA, 2015. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

Quadro 10 – Arte dos mapas reutilizada nas edições 8ª e 21ª



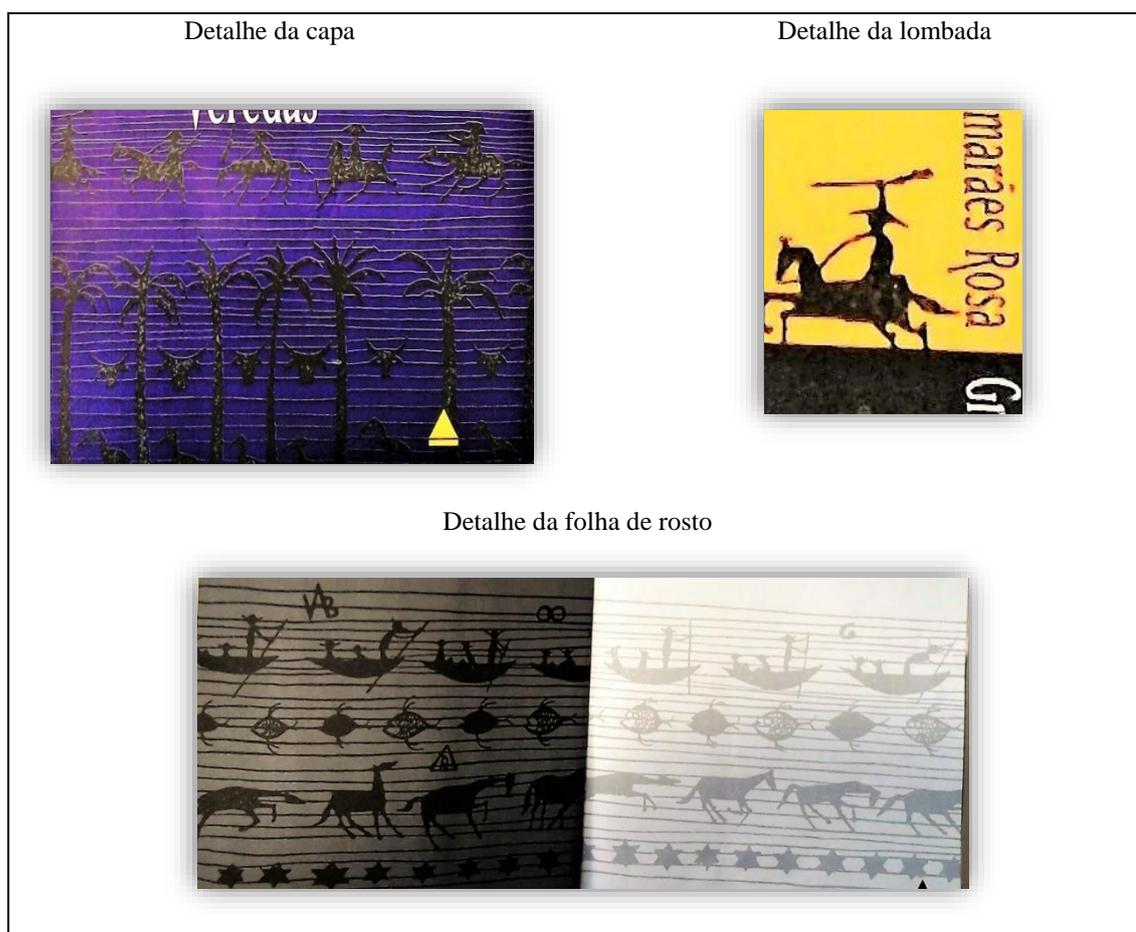
ii) Página com ilustrações extraídas dos mapas

O terceiro item que sofreu alterações significativas, ao longo das edições, refere-se à página que reúne motivos retirados dos mapas. Incluída entre as preliminares do romance por ocasião da segunda edição (1958), até a 8ª edição (1972) são apresentadas alterações implementadas em seu centro, conforme demonstra o Quadro abaixo. Seguiu, depois, com a mesma configuração até a 15ª edição (1982), ressurgindo, em detalhes, na elaboração da capa e de ilustrações internas da 19ª edição (2001). Nenhuma outra publicação retoma qualquer traço desse elemento paratextual.

Quadro 11 – Variações da página de motivos retirados dos mapas de *Grande sertão: veredas*



Quadro 12 – Ilustrações da página com motivos dos mapas de Poty, 19ª edição



Fonte: ROSA, 2001. Acervo particular.

4.3.3 Edições distintas, paratextos de vivificação da obra e do autor

Os paratextos referidos acima são aqueles que contaram com a participação efetiva de João Guimarães Rosa, sendo alguns mantidos e outros readequados ao longo das edições. Todos eles dizem respeito a elementos cujo movimento inicial de criação – e, por algum tempo, a manutenção deles – contou com as interveniências do escritor. Porém, em algumas edições, notadamente, a partir da 6ª edição (1968), foram compostos e adicionados outros paratextos, entre textuais e icônicos, que convergem em dois objetivos: tornar vivificado o romance *Grande sertão: veredas* e reconstruir, frequentemente, uma imagem de João Guimarães Rosa. Não por acaso, a intenção que fundamenta esses dois movimentos editoriais, em não os deixar cair no esquecimento, relaciona-se ao interesse em mantê-los (autor e obra) no cenário literário e, com isso, marcar o lugar do escritor mineiro entre as estantes das livrarias.

Constataram-se, desse modo, no movimento da edição de livros, artifícios que operam em favor da manutenção da fama da obra e do autor. Verifica-se haver, na

paratextualidade de *Grande sertão*, a articulação de elementos com o intuito de reapresentar, continuamente, João Guimarães Rosa e sua obra. Desse modo, entre os editores, em especial a Nova Fronteira, percebeu-se uma atuação direcionada à constante configuração de reedições que trazem, a cada novo produto editorial, sob aspectos variados, a imagem do escritor e de GSV refeitas. Credita-se essa reformulação à finalidade de alcançar o leitor não profissional e, com isso, manter o autor mineiro em frequente renovação no mercado editorial.

Desde as edições à época da José Olympio já se notam paratextos preparados, ainda que de formulação menos elaborada, se comparados aos mais recentes, como veremos a seguir, com o intuito de adicionar valor à obra e a recriar uma imagem do autor que endosse sua notoriedade. São dispositivos, por exemplo, como a reprodução de fac-símile de pequenas mostras das traduções do romance em francês, inglês, italiano e espanhol, além da permanente atualização impecável da bibliografia do autor, ambas situações verificáveis entre as edições 6ª (1968) até a 15ª edição (1982), como já mencionados. Esses atributos acrescidos conferem valor mercadológico à obra, na medida em que despertam, no leitor não profissional, a confiabilidade de estar lendo um cânone da literatura brasileira, de renome dentro e fora do país, além de possuidor de uma extensa fortuna crítica, constituindo-se, desse modo, uma imagem ao autor.

No período de publicação na Nova Fronteira, foram adotados, também, dispositivos paratextuais, nas edições 19ª (2001) e 21ª (2015), reaplicados de elementos icônicos de edições antigas, e artifícios textuais, como a inclusão do texto crítico de Paulo Rónai, já mencionado, e do poema de Carlos Drummond, “Um chamado João”. Ambas coleções incluem os demais títulos do autor, abrigados sob um projeto de características editoriais comuns, reunidos em um mesmo conceito, com o propósito de prevalecerem no meio editorial por um tempo maior no mercado, com tiragens mais longas e reimpressões, e por isso, mesmo, aqui, denominadas coleções perenes.

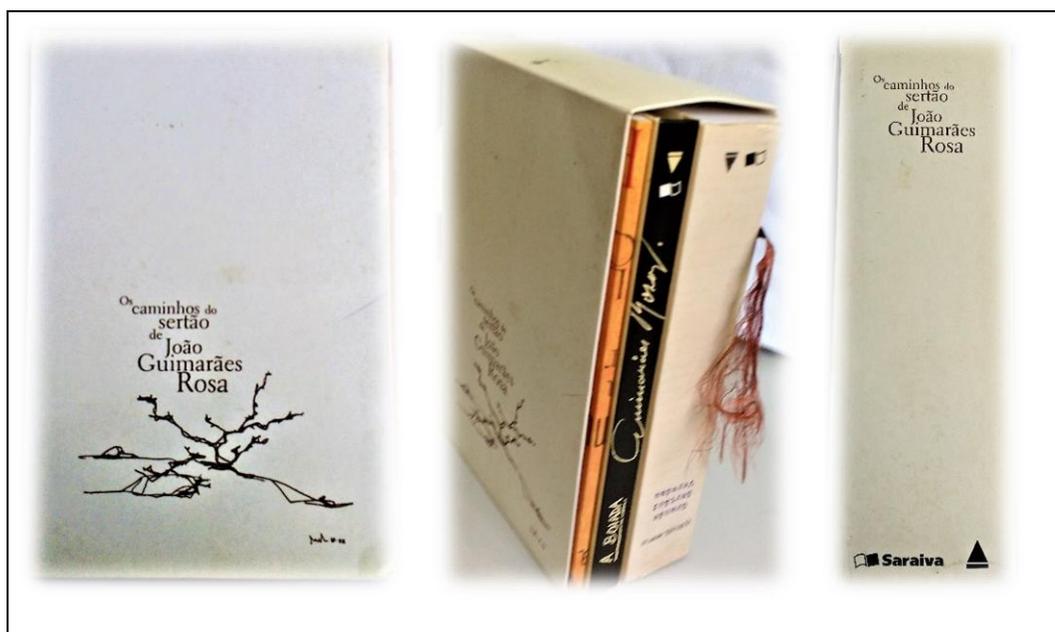
Chamam-nos a atenção duas outras estratégias: uma de rememoração do autor, com uso recorrente, adotada em várias versões, e a outra pelo caráter inusitado, implementada em edições recentes, com o propósito de renovação dos meios editoriais e alcance de público. O primeiro artifício refere-se à inserção, reiteradas vezes, de fotos do autor – essa prática editorial não foi localizada somente nas edições 20ª (2011) e 21ª (2015), em todas as demais é um item presente. De elaboração mais recente, o segundo movimento diz respeito à composição de edições em diálogo com outras mídias e produtos, ao mesmo tempo que faz uma interface com a gênese do romance – atributos verificados na edição avulsa idealizada para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa (2006) e na edição especial 20ª (2011).

Quadro 13 – Fotos de João Guimarães Rosa utilizadas nas edições de *Grande sertão: veredas*

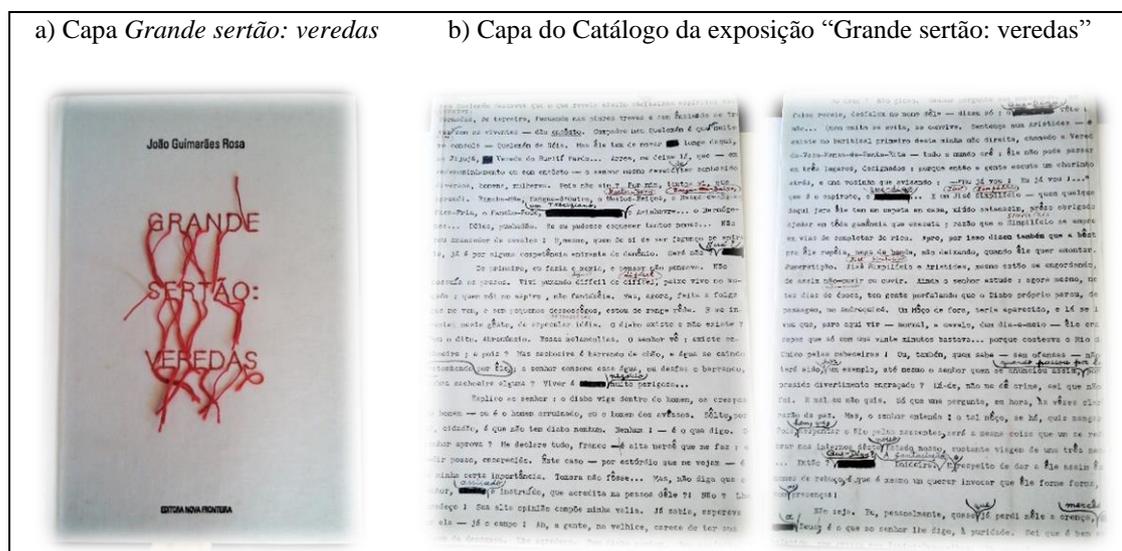


A partir da 6ª edição (1968), após um ano de morte do autor, é constatado o primeiro acréscimo de foto do autor, como é possível verificar no quadro acima. Hábito antigo, pois, segundo Lyons (2011), desde os primeiros livros impressos já havia autores, cujas imagens eram estampadas entre as páginas preliminares. No caso da obra roseana, considerando-se sua morte precoce, esse mecanismo ajudou na preservação da imagem do autor. Em nenhuma das versões anteriores a 1967 é notada a inserção de fotos de Rosa.

Quanto às edições classificadas como projetos especiais, que se relacionam, em certo grau, com a gênese do romance e diálogo com outras produções editoriais, foram identificadas a edição avulsa (2006), para a inauguração do Museu da Língua Portuguesa, e a intitulada *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa* (2011), ambas já referenciadas neste estudo.

Quadro 14 – Luva da publicação *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa* (2011)

Fonte: ROSA, 2011. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 15 – Paratextos externos da edição comemorativa de *Grande sertão: veredas* (2006)

Fonte: a) Fonte: ROSA, 2006. Acervo Particular. b) LESSA, 2006.

Esses dois conjuntos editoriais caracterizam-se como produtos típicos para leitores específicos, como colecionadores, estetas, críticos e estudiosos da gênese do livro. Podendo ser equiparadas, em certa medida, como de mesmo arranjo paratextual e abordagem conceitual, que resvalam na constituição de edições críticas. Essas edições referem-se a produtos com tiragens limitadas, fadadas a tornarem-se raridade. Na edição de 2011, os três livros versam sobre três instantes de GSV: anotações que “cartografam o espaço literário” de escritura do

romance, o romance propriamente dito e depoimentos a respeito do autor e de sua obra, proferidos por alguns de seus pares literatos. Quanto ao caráter “genético” da edição de 2006, esse se dá, obliquamente, a partir de sua junção ao catálogo de Bia Lessa, que retrata a instalação ocorrida. A exposição refere-se não somente à gênese do romance, traz a público a reprodução dos manuscritos, propondo sete novas perspectivas de revisitação ao texto do romance.

De acordo com Hay (2007), o leitor é, nas práxis da Crítica genética, alijado do processo que trata da criação literária dos escritores, cabendo, em geral, os manuscritos e datiloscritos somente aos eruditos e pesquisadores, estudiosos que buscam contato com o material que é o nascedouro das obras. Porém, segundo o autor, tal distanciamento do leitor em relação às origens literárias é um despropósito, pois, apesar de não ser canal de resolução das querelas da literatura, a genética dos textos regula sua validade à medida que útil enquanto ferramenta na leitura de escritos. Qual não é, então, o surpreendente: “O leitor que ela [crítica genética] quer iniciar à vida das obras é paradoxalmente excluído de seus próprios trabalhos: ele pode ler o livro; o manuscrito fica nas mãos do especialista” (HAY, 2007, p. 337). Há de acrescentar-se que não só o leitor não profissional é interessado na facilitação do acesso às origens de determinada obra, mesmo a leitores críticos de Rosa podem lhes apetecer o contato com arquivos que não sejam restritos somente aos fundos e acervos particulares. Nesse sentido, estas edições especiais promovem, em alcances diferentes, um diferencial entre edições até então publicadas, pois oferecem, ainda que não completamente, revelações de parte dos métodos de criação roseanos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A constatação da participação direta de João Guimarães Rosa sobre o livro *Grande sertão: veredas*, considerando as edições de 1956 a 1967, nos levou à proposição de haver para o romance uma estrutura gráfico-editorial específica, idealizada para configurar uma exiguidade dos paratextos, que contrasta, em quantidade, com os elementos das outras obras do autor. Após a morte do escritor em 1967, foi rompida essa paratextualidade baseada na escassez de componentes. Durante o período de 1968 a 2015, na medida em que material extra foi sendo acrescentado para mediar a experiência do leitor – recriando, a cada edição, facilitadores da leitura do romance – e dispositivos para reafirmação da imagem do autor e da obra – percebe-se um afastamento dos paratextos esboçados para o romance.

A partir de 1984, período a partir do qual se iniciam as publicações pela Nova Fronteira, entre os paratextos que contaram com a interveniência do escritor mineiro, seguiram incólumes somente o subtítulo, a dedicatória e o símbolo do infinito. No que se refere aos paratextos icônicos, elaborados desde as edições iniciais (1956/1958), estes foram apurados como os elementos mais alterados, sendo verificados casos de omissão, uso pleno dos mapas, além de adaptações das imagens quanto à arte utilizada e ao local de inserção dentro do aparato paratextual. Quanto aos elementos acrescentados, foi possível identificar, em algumas edições, a adoção de incrementos ressaltando as etapas da história do livro GSV – como a inclusão de produções da crítica literária e da crítica genética – e, em outras, a prática de adicionar componentes da vida de Rosa – inclusão de fotos do escritor e de sua mulher. A despeito da morte do autor, vários “livros” *Grande sertão: veredas* foram recriados, reedificando a cada nova edição, a imagem “editorial” de Rosa.

Nesse movimento conferido pelas reedições, somente subtítulo, dedicatória e a figura leminiscata, simbolizando o infinito, mantiveram-se constantes, com algumas exceções, guardando fielmente os traços dos paratextos de 1956, firmando-se como “cacos” (BENJAMIN, 2008, p. 77) de uma história de cerca de 60 anos, recontada em 23 edições. Enquanto versões do livro que intencionam garantir a fama e a notoriedade ao conjunto autor e obra, pode-se concluir, para essas reedições, os editores evitaram incorrer em uma descaracterização completa do livro, por que se desfazendo os laços mínimos que se conectam a cada edição, retomando parte da paratextualidade inicial do romance, fratura-se parte do diálogo que constitui uma das bases para a própria imagem edificada de João Guimarães Rosa – constantemente “reeditada”: de autor que atua na edição de seus próprios livros – e são esses três itens (subtítulo, dedicatória e infinito), dentre outras, as marcas pessoais de Rosa sobre o livro do romance. A permanência desses paratextos, no entanto, perpassa as peculiaridades da

economia do mercado editorial, pois além de veículo para o texto impresso, o livro é um produto inserido na malha organizacional de produção e circulação de mercadorias. Manter-se comercializável, mesmo em tiragens limitadas, é a mola propulsora da prática de reedição e nesse afã de tornar os livros de Rosa conhecidos e reavivar a imagem do escritor, a reiteração desses elementos os tornaram sinais da identidade gráfico-editorial do romance - sendo financeiramente mais viáveis, pois são do próprio Rosa e não implicam em custos para reprodução.

Nota-se, obviamente, por exemplo, que as ilustrações de GSV são também a expressão do paratexto inicial do romance e das interveniências do escritor, porém, a sua utilização reiterada, enquanto marca da obra e do autor, resulta em possíveis restrições financeiros dos projetos, devido aos custos envolvidos no uso de imagens, mesmo em caso de apenas adaptações. Ora, sabe-se que as ilustrações perfazem o ideal de paratextualidade planejado para o romance, mas a fixação dessas nas edições ocasiona custos com a autorização de uso relacionada ao artista Poty e à Editora José Olympio, que onerariam a produção do livro, o que determina a sua adoção ou não em certas edições.

O percurso editorial de *Grande sertão: veredas*, demonstrado a partir das diversas materialidades constituídas, de final da década de 1980 em diante, dá conta de uma reunião de fragmentos próprios do circuito do romance e da vida do escritor. No preparo das edições apontadas como eixo, tanto os paratextos modificados quanto aqueles adicionados, convergem em uma característica comum: a articulação de recortes que recuperam vida (ou morte) do autor e os efeitos de sua intervenção sobre a materialidade de GSV.

Em edições como a 19^a (2001) e a 21^a (2015) é realizada a junção de elementos que jogam com a retomada de detalhes dos paratextos icônicos de versões anteriores e a inserção de novos textos e desenhos, de modo a reeditar uma identidade da materialidade do romance para os respectivos momentos, pretendendo alcançar leitores mais exigentes quanto aos projetos dos livros. Já em edições como a 20^a (1986)⁴⁶ e a avulsa para estudantes (2006), os paratextos foram reduzidos somente à dedicatória, ao subtítulo e ao infinito, cuja configuração minimalista – mas nem por isso excluem a recriação da imagem da obra e do autor – é um meio de adequação da obra ao público popular e estudantil, pelo baixo custo propiciado pelas impressões e acabamentos simplificados.

Finalmente, este estudo desenvolvido não pretendeu ser um esforço compilatório e analítico a esgotar a relação de João Guimarães Rosa e a composição dos paratextos de seus

⁴⁶ Vale lembrar que a 20^a edição (1983), especificamente, não traz a figura leminiscata inserida ao final do romance.

livros. Nossa intenção é abrir caminho para um assunto vasto, que envolve o escritor, e pouco explorado, se considerada a grandiosidade de sua contribuição para a literatura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**. In: OUTRA TRAVESSIA, 5., setembro de 2005, Santa Catarina . Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. Introdução. In: _____. **O roteiro de Deus**: dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarin, 1996. p. 13-15.

AZEVEDO, Carolina. N.; LIMA, Guilherme C. O estilo de Victor Burton: um olhar sobre o design do livro iconográfico brasileiro. **Blucher Design Proceedings**, Rio Grande do Sul, v. 1, n. 4, p. 1-12, nov. 2014. Disponível em: <www.proceedings.blucher.com.br/evento/11ped>. Acesso em: 17 abr. 2017.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampf Lages. **Viva voz – Editoração: arte e técnica**. Belo Horizonte, p. 66-81, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 17-43.

CAMPOS, Haroldo de Campos. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. **Não contem com o fim do livro**. Tradução de André de Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CHARTIER, Roger; ROCHE, Daniel. O livro: uma mudança de perspectiva. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976. p. 99-115.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Gallardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. Do códex à tela: as trajetórias do escrito. In: _____. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. p. 95-107.

CHARTIER, Roger. (Org.). Prefácio; Do livro à leitura. In: _____. **Práticas da leitura**. 2. ed. rev. Tradução de Cristiane do Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CHARTIER, Roger. Mediação editorial: “O manuscrito na era do texto impresso”. In: _____. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 61-100.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do antigo regime**. Tradução de Alvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP; Estação Liberdade, 2014.

COMPAGNON, Antoine. Perigrafia. In: _____. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. p. 104-106.

CONY, Carlos Heitor. **Luciana Saudade**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1975. Ilustrações de Teixeira Mendes.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente e futuro**. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EDITORES. **Momentos do Livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

EDITORES. Corpo de baile: sobre a obra. In: _____. ROSA, J. G. **Corpo de baile**. Edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. [livreto].

EDITORES. **Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Saraiva, 2011. [Ed. especial *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*].

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos Manuel Barros de Motta; tradução de Inês Autram Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Lista de palavras. In: _____. **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 153-166.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: _____. **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: EDUSP, 2005.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**: como criar e produzir livros. Tradução de Juliana A. Saad e Sérgio Rossi Filho. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 337-341.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEJEUNE, Philippe: **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LESSA, Bia. **Grande sertão: veredas**. São Paulo, 2006. Catálogo de exposição. mar. 2006, Museu da Língua Portuguesa.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LYONS, Martyn. **Livro**: uma história viva. Tradução de Luis Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac, 2011.

MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. **Aletria** – Revista de Estudos de Literatura – FALE/UFMG, Belo Horizonte, n. 18, p. 105-120, jul./dez. 2008.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de João Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 417.

MARTINS COSTA, A. L. Veredas de viator; Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. **Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 10-58, dez. 2006.

MENEZES, Roniere. **O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MUZZI, Eliana S. Paratexto: espaço do livro, margem do texto; Leitura de títulos. **Viva voz – Editoração: arte e técnica**. 2. ed., rev. e aum. Belo Horizonte, p. 58-75, 1996. Disponível em: <<http://livrozilla.com>>. Acesso em: 20, jan. 2017.

PEREIRA, José Mario (Org.). **José Olympio: o editor e sua casa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

POTY; MUSEU METROPOLITANO DE CURITIBA. **Poty Lazarotto**. Curitiba. [s.n.], 1994. 32p. Catálogo de Exposição realizada no Museu Metropolitano de Curitiba, 8 mar. a 17 abr. 1994.

ROWLAND, Clara. Livro. In: _____. **A forma do meio**. São Paulo: Editora Unicamp; Edusp, 2011.

SALGADO, Luciana Salazar. Ritos genéticos editoriais: uma abordagem discursiva da edição de textos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 57, p. 253-276, 2013. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rieb/n57/11.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2017.

SILVA, Minelvino Francisco. **Encontro de Cancão de Fogo com Pedro Malazartes**. São Paulo: Preludio, 1957. 32p.

SILVA, Minelvino Francisco. **A segunda vida de Cancão de Fogo**. São Paulo: Preludio, 1959. 32p.

SPINOZA, Benedictus de. A origem e a natureza dos afetos. In: _____. **Ética**. 2. ed. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 159-259.

THEODOZIO, Vera Maria Pereira. **Autor & edição**: três sub-séries da Correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967). 2011. 252p. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2011.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura**: o mercado editorial no século XXI. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

TSCHICHOLD, Jan. **A forma do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

TURRER, Daisy. **O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VÁRIOS AUTORES. **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

YAMAZAKI, Cristina. Editor de texto: quem é e o que faz. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO INTERCOM, XXX, 2007. Santos. **Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Santos, 2007. p. 1-16. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1153-1.pdf>. Acesso em: 02. fev. 2017.

Sites consultados:

www.record.com.br/grupoeditorial

<http://www.ediouro.com.br/novo/>

www.novaaguilar.com

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956a.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956b. v. 2.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 10. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)**. 7. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977. p. 14.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 15. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. [s.n.] ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt-Meyer Clason**. Organização de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003a.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003b.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: ALMG, 2006a.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. [s.n.] ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b. (Coleção Biblioteca do Estudante)

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. [s.n.] ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. (Coletânea Nova Aguilar)

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Saraiva 2011a. (Edição especial **Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa**)

ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Saraiva 2011b. (Ed. especial **Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa**).

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ANEXO I

Catálogo das edições de *Grande sertão: veredas*

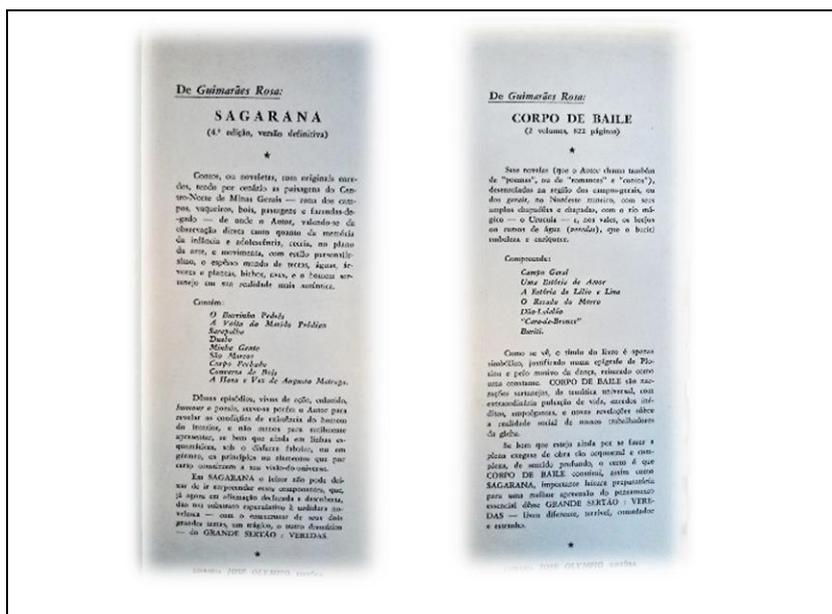
1 Primeira edição (1956)

Figura 3 – Capa, lombada e quarta capa da edição primeira



Fonte: ROSA, 1956. Acervo: Coleção Mineiriana, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa.

Figura 4 – Orelhas esquerda e direita da edição primeira



Fonte: ROSA, 1956. Acervo: Coleção Mineiriana, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa.

Quadro 16 – Principais paratextos internos da edição primeira de *Grande sertão: veredas*

Fonte: ROSA, 1956. Acervo: Faculdade de Letras da UFMG.

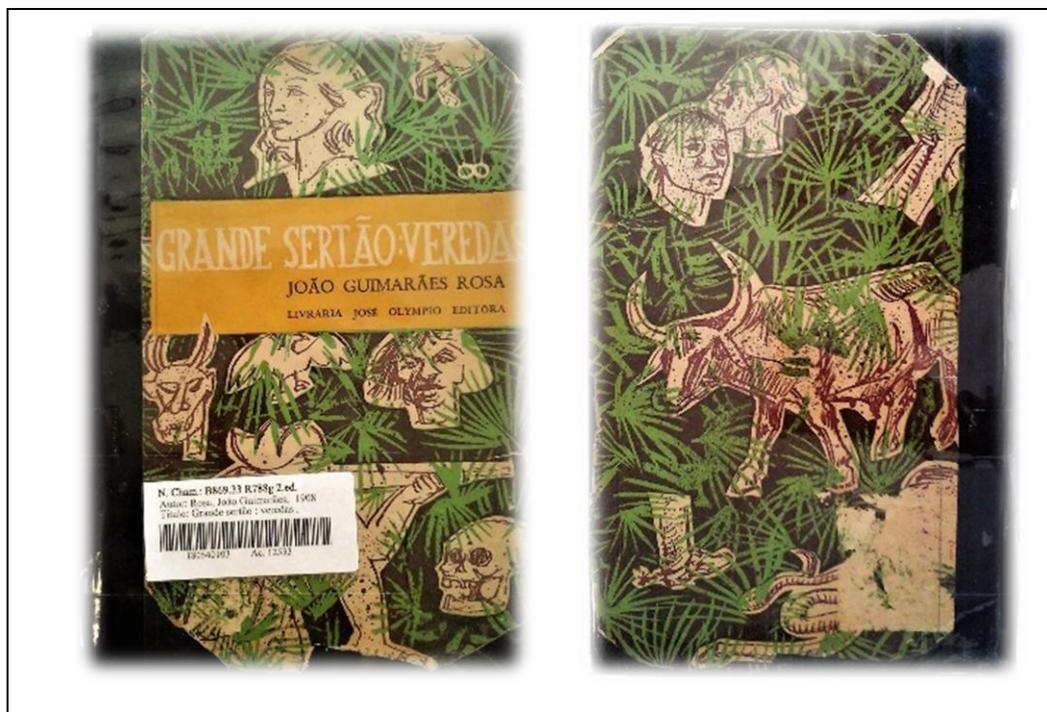
Figura 5 – Detalhe no corte das páginas da primeira edição



Fonte: ROSA, 1956. Acervo: Coleção Mineiriana, Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa.

2 Segunda edição (1958)

Figura 6 – Capa e quarta capa da 2ª edição



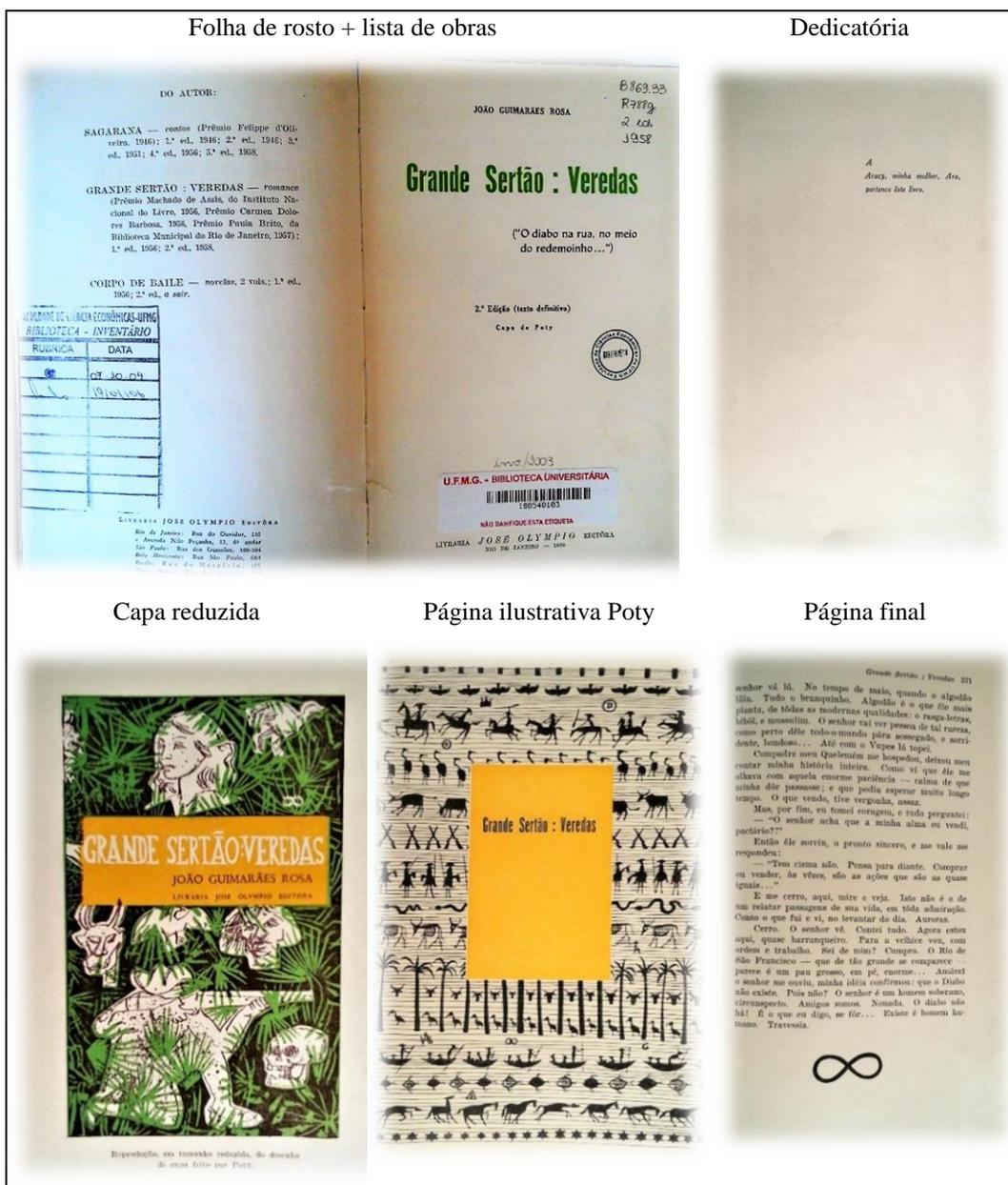
Fonte: ROSA, 1958. Acervo: Biblioteca da FACE/UFMG.

Figura 7 – Orelhas esquerda e direita da 2ª edição



Fonte: ROSA, 1958. Acervo: Biblioteca da FACE/UFMG.

Quadro 17 – Principais paratextos internos da 2ª edição



Fonte: ROSA, 1958. Acervo: Biblioteca da FACE/ UFMG.

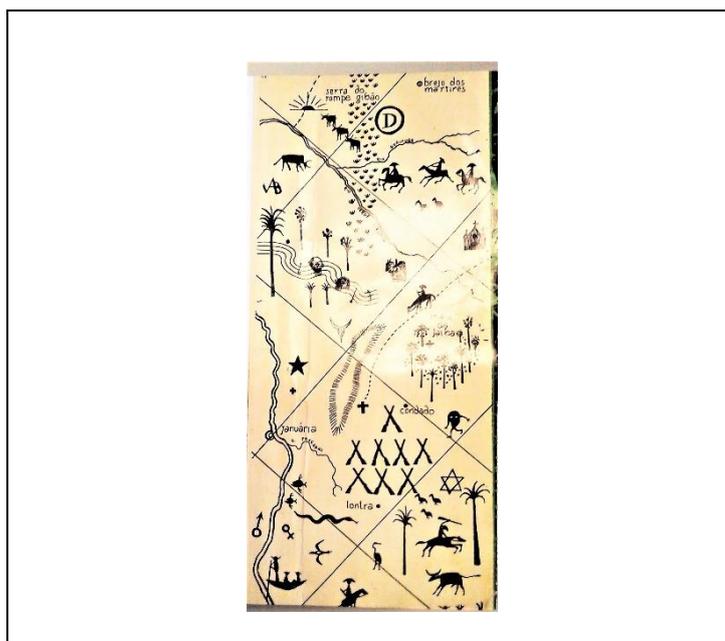
3 Terceira edição (1963)

Figura 8 – Capa e quarta capa da 3ª edição



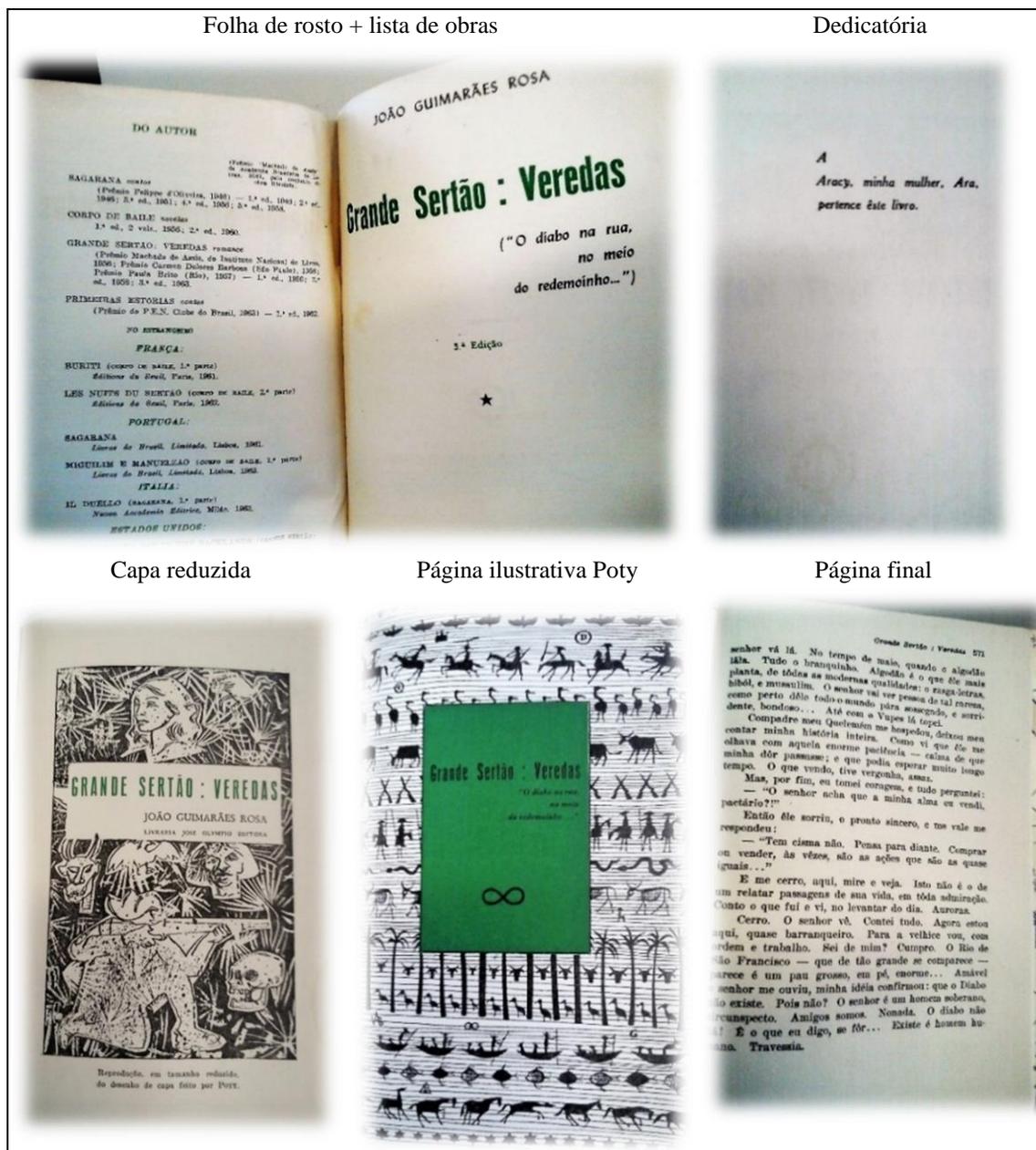
Fonte: ROSA, 1963. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Carro-biblioteca.

Figura 9 – Orelha direita da 3ª edição



Fonte: ROSA, 1963. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Carro-biblioteca.

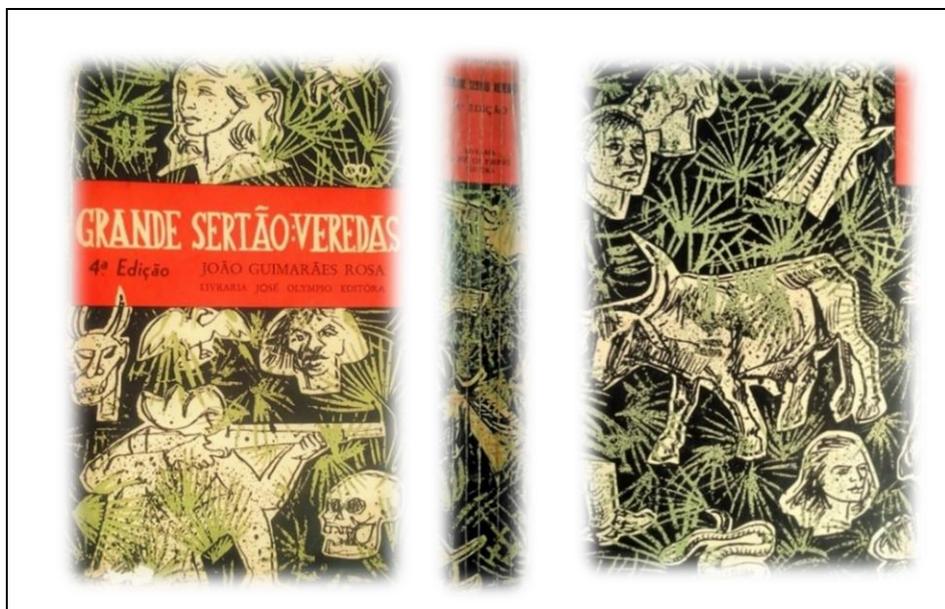
Quadro 18 – Principais paratextos internos da 3ª edição



Fonte: ROSA, 1963. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Carro-biblioteca.

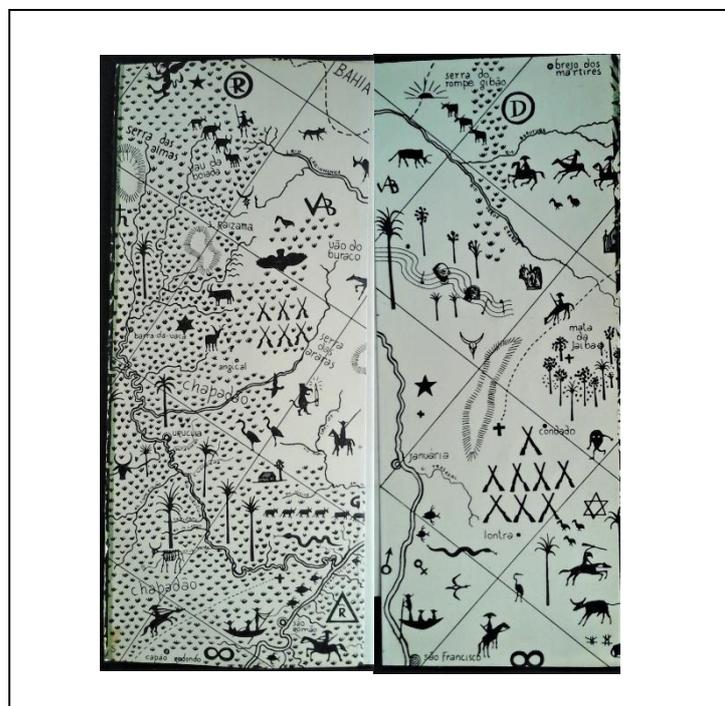
4. Quarta edição (1965)

Figura 10 – Capa, lombada e quarta capa da 4ª edição



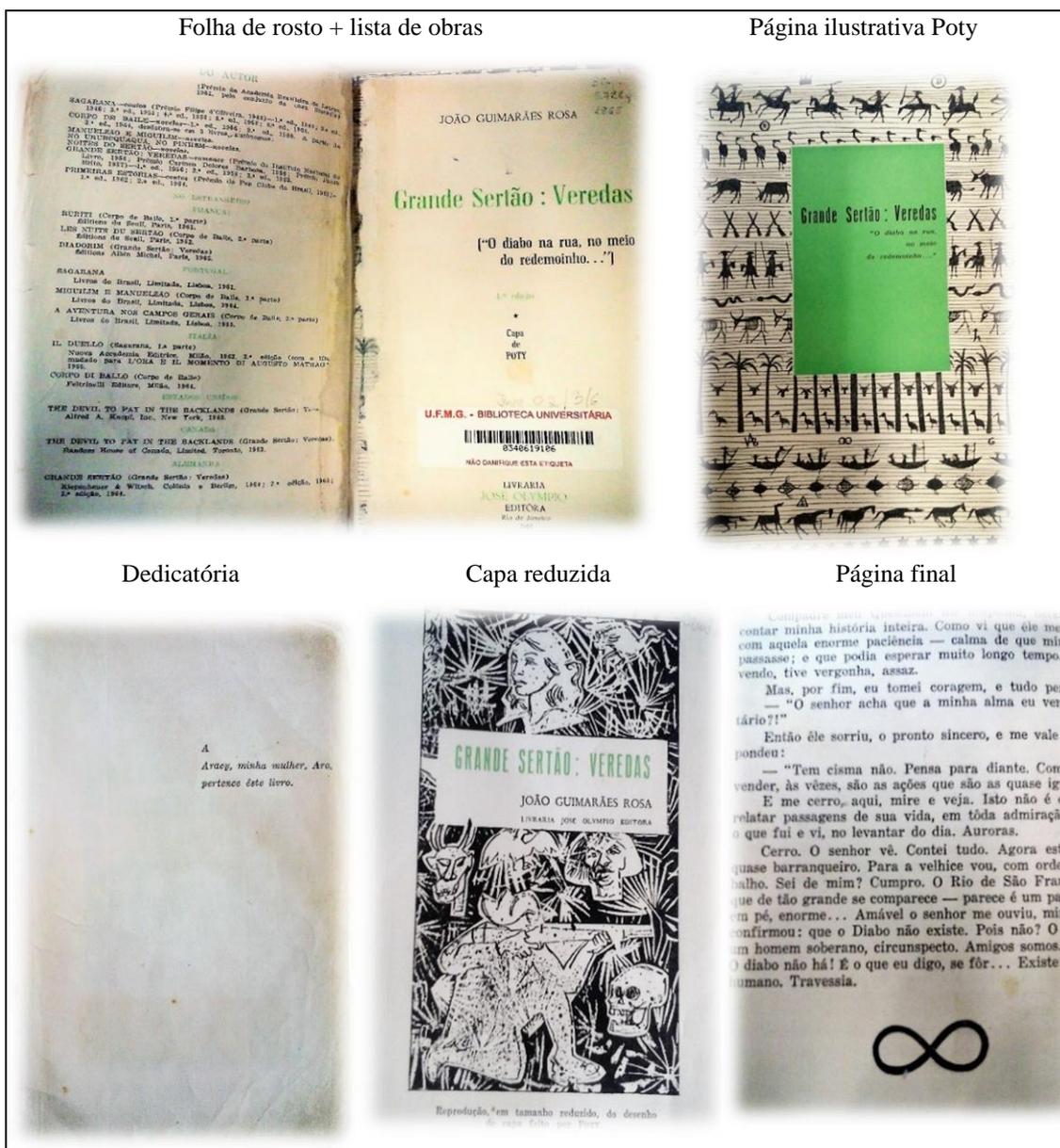
Fonte: ROSA, 1965. Acervo particular.

Figura 11 – Orelhas esquerda e direita da 4ª edição



Fonte: ROSA, 1965. Acervo particular.

Quadro 19 – Principais paratextos internos da 4ª edição



Folha de rosto + lista de obras

Página ilustrativa Poty

Dedicatória

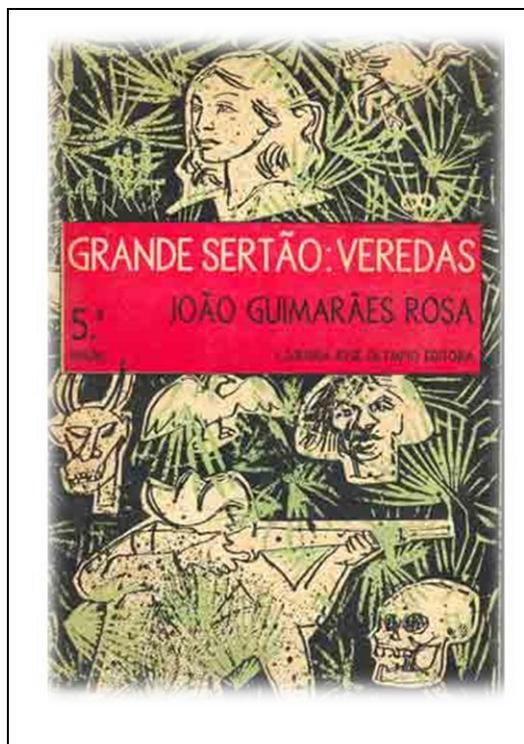
Capa reduzida

Página final

Fonte: ROSA, 1965. Acervo particular.

5 Quinta edição (1967)

Figura 12 – Capa da 5ª edição



Fonte: Foto ilustrativa retirada da internet⁴⁷

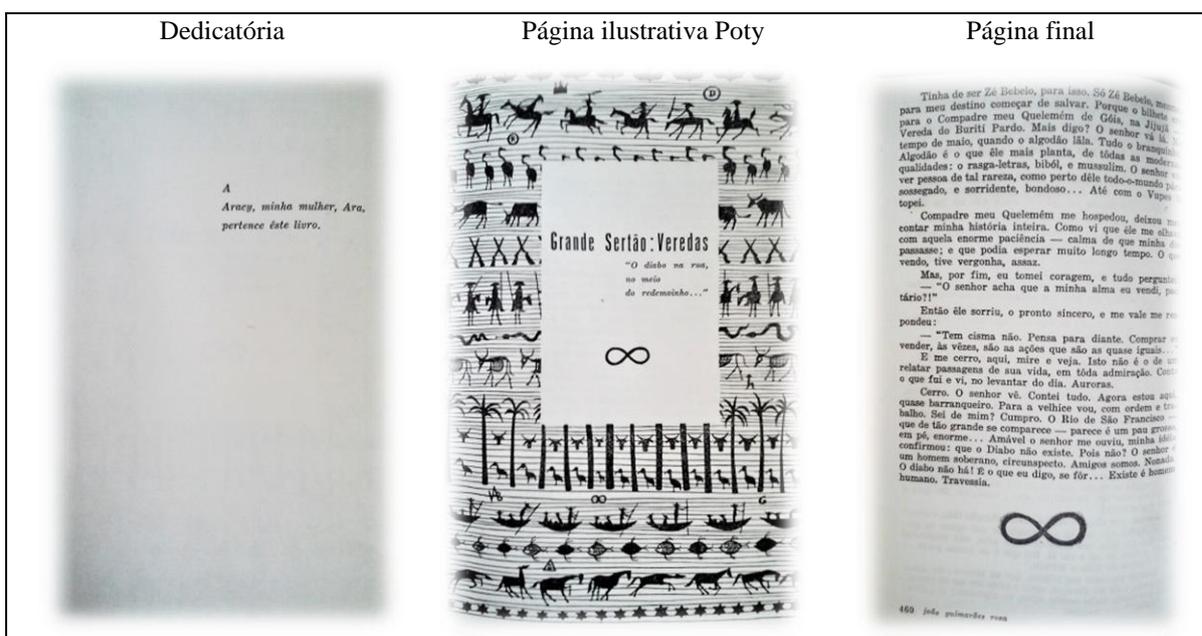
Quadro 20 – Principais paratextos internos da 5ª edição

Lista de obras + folha de rosto	Capa reduzida	
<p>DO AUTOR (Prêmio da Academia Brasileira de Letras, 1956; pelo conjunto da obra literária)</p> <p>SAGARANA—romão (Prêmio Puliso d'Oliveira, 1944)—1.ª ed., 1944; 2.ª ed., 1946; 3.ª ed., 1951; 4.ª ed., 1959; 5.ª ed., 1959; 6.ª ed., 1964; 7.ª ed., 1967; 8.ª ed., 1971.</p> <p>CORPO DE BALLE—romão serializado—1.ª ed., 1951; 2.ª ed., 1961. A parte em 2 vols. e 2 volumes—romão.</p> <p>NO CURENQUAQUA, NO FIVHEM—romão.</p> <p>NOTES DO MESSIAS—romão.</p> <p>GRANDE SERTÃO, VEREDAS—romão (Prêmio do Instituto Nacional de Letras, 1954; Prêmio Champollion Bonaparte, 1954; Prêmio Paulo Bonfatti, 1955)—1.ª ed., 1957; 2.ª ed., 1959; 3.ª ed., 1961; 4.ª ed., 1961; 5.ª ed., 1967.</p> <p>FRASES DAS ESPERANÇAS—romão (Prêmio do Pop. Club de São Paulo, 1947)—1.ª ed., 1947; 2.ª ed., 1951; 3.ª ed., 1957; Introdução de Paulo Bonfatti.</p> <p>TUPAREBA (Therapsid Emogosa)—romão—1.ª ed., 1957.</p> <p>NO ESTRANHEIRO</p> <p>FRANÇA:</p> <p>BURATTI (Corpo de Balle, 1.ª parte)</p> <p>EDICIONS de Paris, Paris, 1945.</p> <p>LES NOTES DU SERTÃO (Corpo de Balle, 2.ª parte)</p> <p>EDICIONS de Paris, Paris, 1945.</p> <p>FRANÇOIS LOUIS de Paris, Paris, 1945.</p> <p>EDICIONS Albin Michel, Paris, 1945.</p> <p>PORTUGAL:</p> <p>SAGARANA</p> <p>Letras de Brasil, Limóia, Lisboa, 1941.</p> <p>MIGUEL E MANUELZÃO (Corpo de Balle, 1.ª parte)</p> <p>Letras de Brasil, Limóia, Lisboa, 1944.</p> <p>A AVENTURA NOS CAMPOS GELADOS (Corpo de Balle, 2.ª parte)</p> <p>Letras de Brasil, Limóia, Lisboa, 1944.</p> <p>NOTES DO SERTÃO (Corpo de Balle, 1.ª parte)</p> <p>Letras de Brasil, Limóia, Lisboa, 1944.</p> <p>ITALIA:</p> <p>EL SCELLO (Sagarana, 1.ª parte)</p> <p>Nuova Accademia Editrice, Milano, 1943. 1.ª edição (com o título mudado para L'URLO E IL MOVIMENTO DI AUGUSTO MATTARAZZI), 1945.</p> <p>CORPO DI BALLE (Corpo de Balle)</p> <p>Fontana Editore, Roma, 1944.</p> <p>ESTADOS UNIDOS:</p> <p>THE DEVIL TO PAY IN THE BACKLANDS (Grande Sertão: Veredas)</p> <p>John A. Knopf Inc., Nova York, 1942.</p> <p>SAGARANA</p> <p>John A. Knopf Inc., Nova York, 1944.</p> <p>CANADA:</p> <p>THE DEVIL TO PAY IN THE BACKLANDS (Grande Sertão: Veredas)</p> <p>Random House of Canada, Limited, Toronto, 1942.</p> <p>SAGARANA</p> <p>Random House of Canada, Limited, Toronto, 1944.</p> <p>ALEMANHA:</p> <p>GRANDE SERTÃO (Grande Sertão: Veredas)</p> <p>Knechteler & Witack, Coblenz & Berlin, 1944; 2.ª edição, 1964; 3.ª edição, 1964.</p> <p>CORPO DE BALLE (Corpo de Balle)</p> <p>Knechteler & Witack, Coblenz & Berlin, 1944.</p> <p>ESPAÑA:</p> <p>GRAN SERTÓN: VEREDAS</p> <p>Editorial Sota Barral, Barcelona, 1947.</p> <p>LOE</p>	<p>JOÃO GUIMARÃES ROSA</p> <p>Grande Sertão : Veredas</p> <p>["O diabo na rua, no meio do redemoinho..."]</p> <p>5.ª edição</p> <p>* Capa de FOTY</p> <p>LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA Rio de Janeiro 1967</p>	<p>Reprodução, em tamanho reduzido, do desenho de capa feito por FOTY.</p>

Fonte: ROSA, 1967. Acervo dos Escritores Mineiros/UFMG, Coleção Murilo Rubião.

⁴⁷ Página do sebo do Messias. Disponível em: <<https://sebodomessias.com.br>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Quadro 21 [continuação] – Principais paratextos internos da 5ª edição



Fonte: ROSA, 1967. Acervo dos Escritores Mineiros/UFMG, Coleção Murilo Rubião.

6 Sexta edição (1968)

Figura 13 – Capa e quarta capa da 6ª edição



Fonte: ROSA, 1968. Acervo: Coleção Mineiriana da Biblioteca pública Luiz de Bessa.

Figura 14 – Orelha direita da 6ª edição

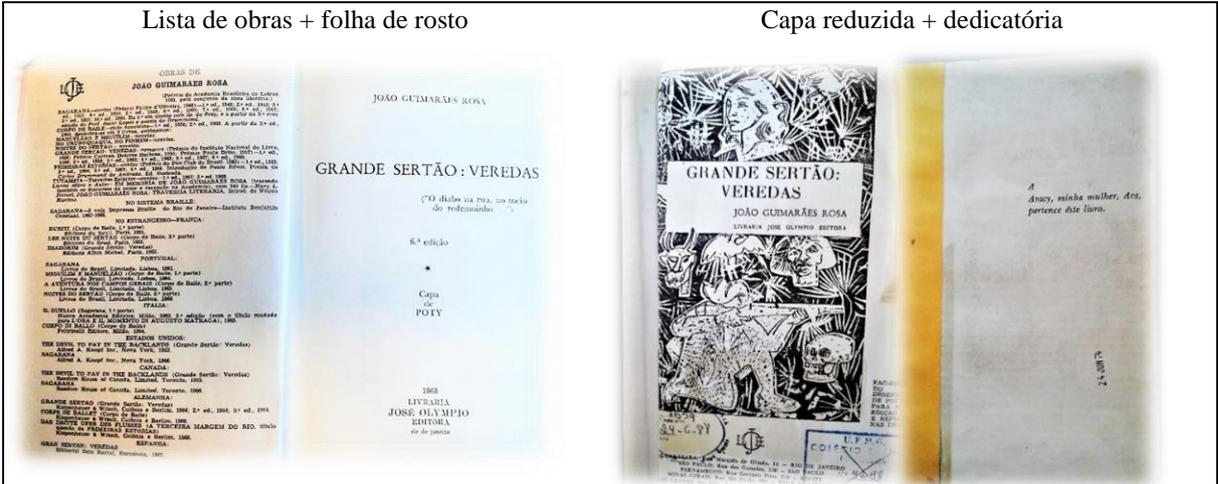


Fonte: ROSA, 1968. Acervo: Coleção Mineiriana da Biblioteca pública Luiz de Bessa.

Quadro 22 – Principais paratextos internos da 6ª edição

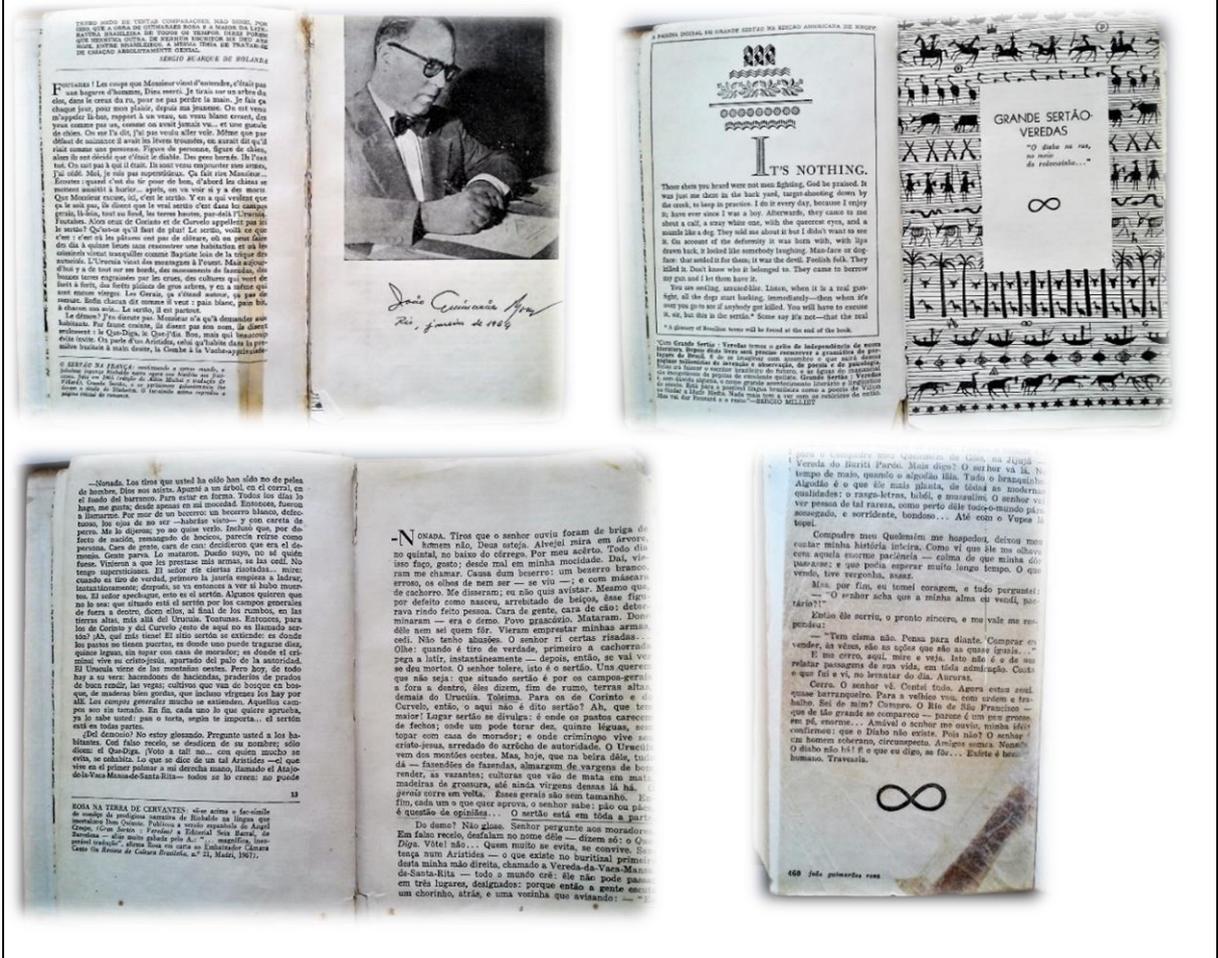
Lista de obras + folha de rosto

Capa reduzida + dedicatória



Página trad. francês + foto de Rosa
Página trad. Espanhol

Página trad. Inglês + página ilustrativa
Página final



Fonte: ROSA, 1968. Acervo: Coleção Mineiriana da Biblioteca pública Luiz de Bessa.

7 Sétima edição (1970)

Figura 15 – Capa da 7ª edição



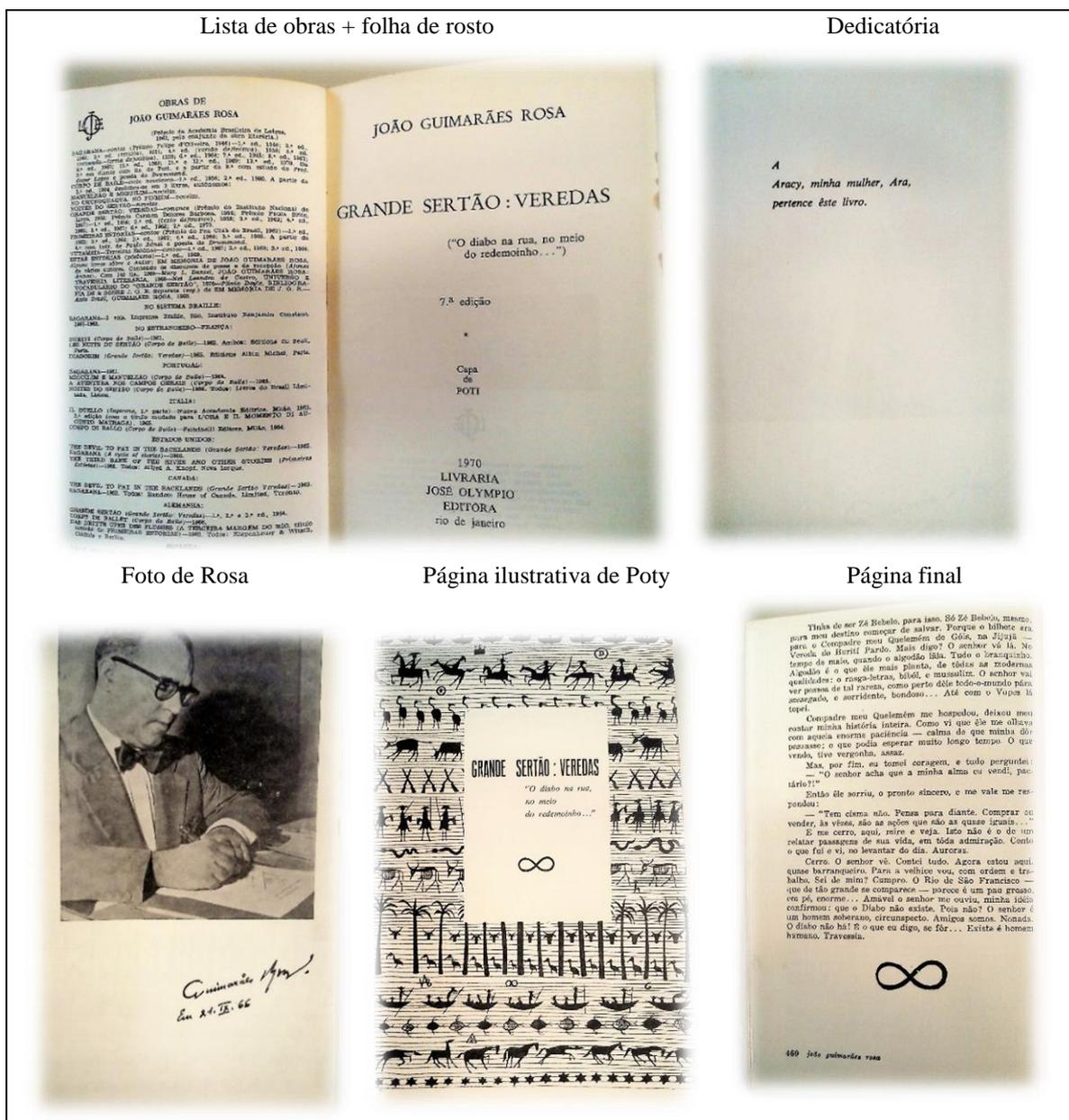
Fonte: ROSA, 1970. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Carro-biblioteca.

Figura 16 – Orelhas esquerda e direita da 7ª edição



Fonte: ROSA, 1970. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Carro-biblioteca.

Quadro 23 – Principais paratextos internos da 7ª edição



Lista de obras + folha de rosto

Dedicatória

Foto de Rosa

Página ilustrativa de Poty

Página final

Fonte: ROSA, 1970. Acervo: Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Carro-biblioteca.

8 Oitava edição (1972)

Figura 17 – Capa, quarta capa e lombada da 8ª edição



Fonte: ROSA, 1972. Acervo particular.

Figura 18 – Orelha esquerda e direita da 8ª edição

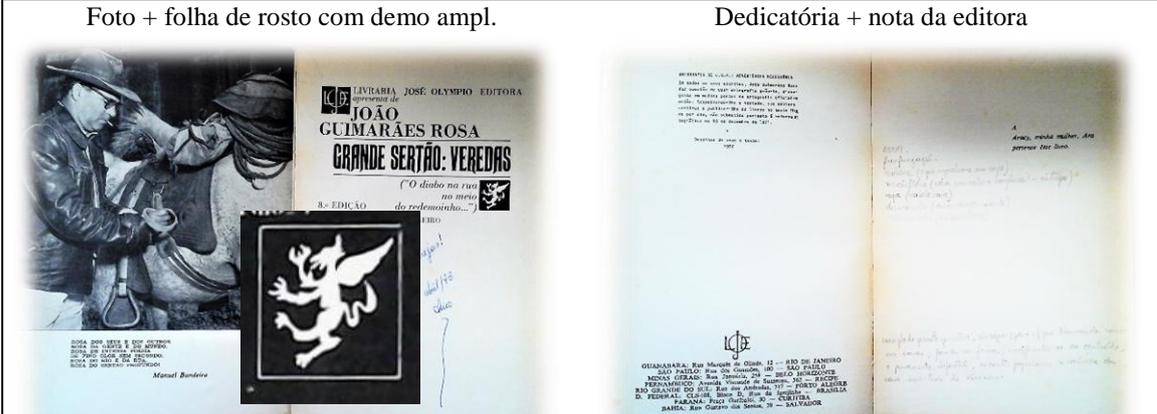


Fonte: ROSA, 1972. Acervo particular.

Quadro 24 – Paratextos internos da 8ª edição

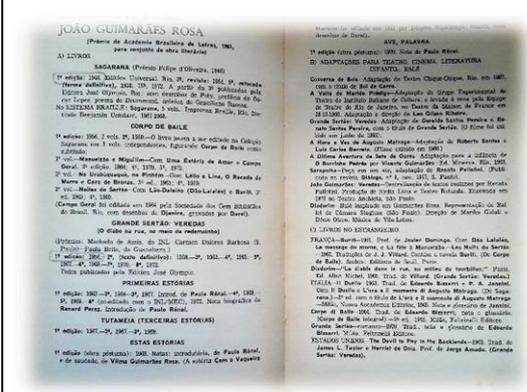
Foto + folha de rosto com demo ampl.

Dedicatória + nota da editora



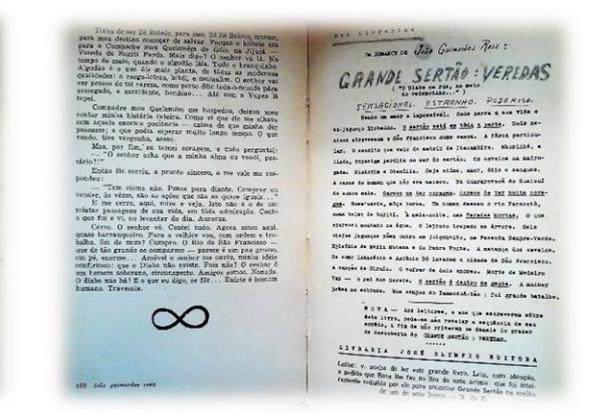
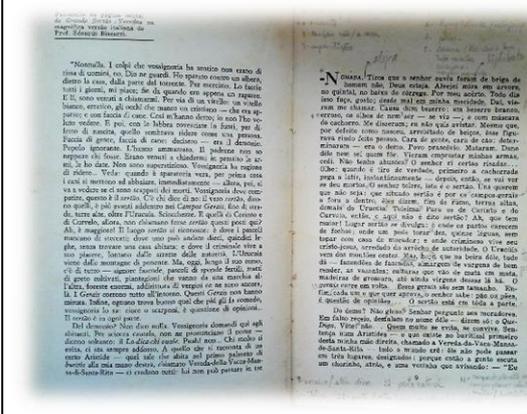
Bibliografia

continuação bibliografia + página ilustrativa Poty



Página trad. Italiano

Página final + anúncio GSV



Fonte: ROSA, 1972. Acervo particular.

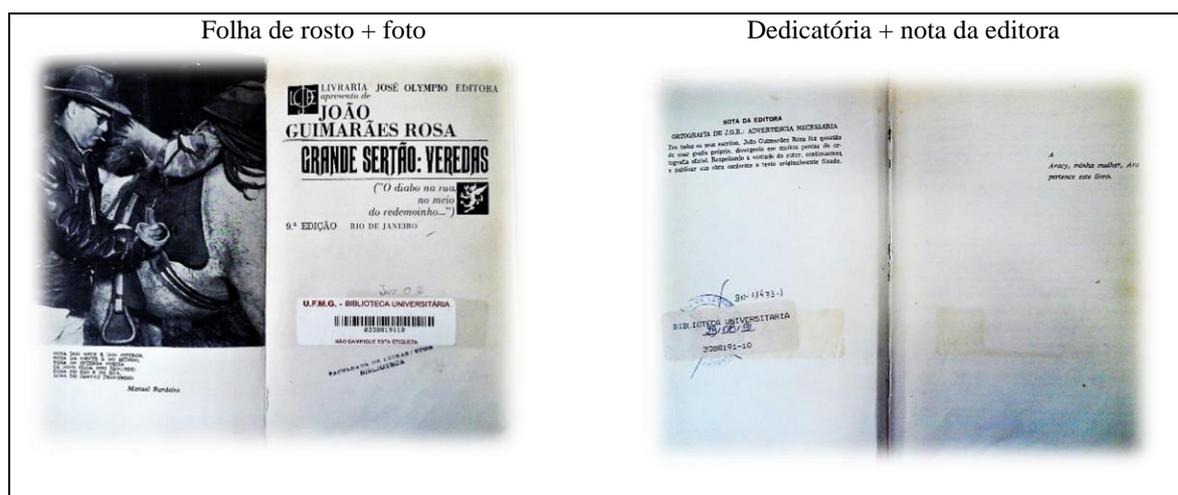
9 Nona edição (1974)

Figura 19 – Capa restaurada da 9ª edição



Fonte: ROSA, 1974. Acervo: Biblioteca Faculdade de Letras da UFMG.

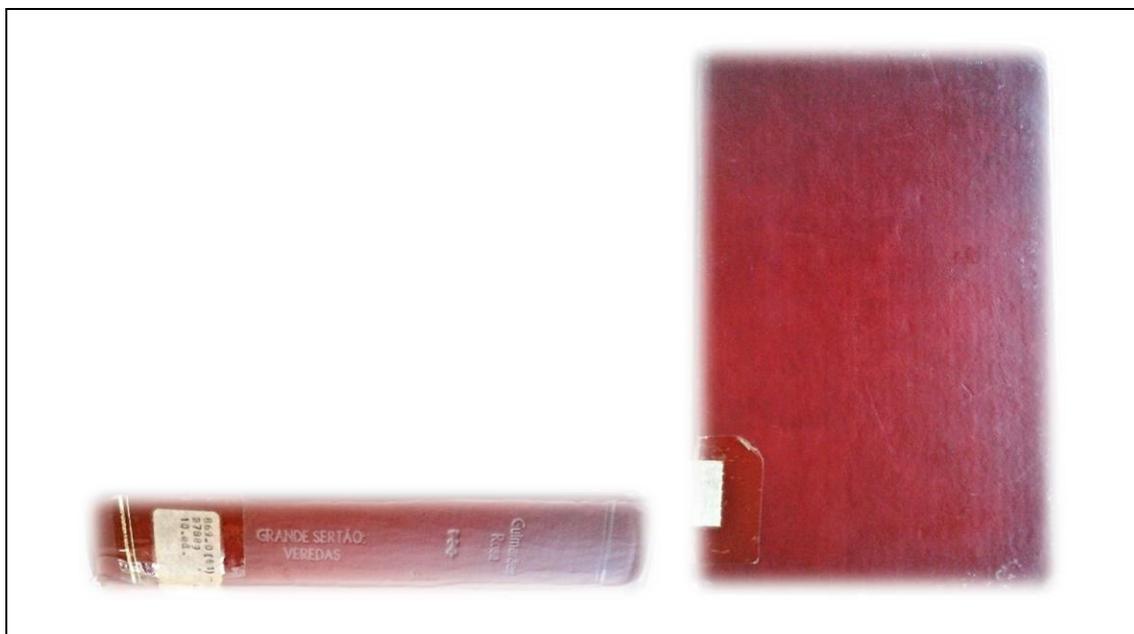
Quadro 25 – Principais paratextos internos da 9ª edição



Fonte: ROSA, 1974. Acervo: Biblioteca Faculdade de Letras da UFMG.

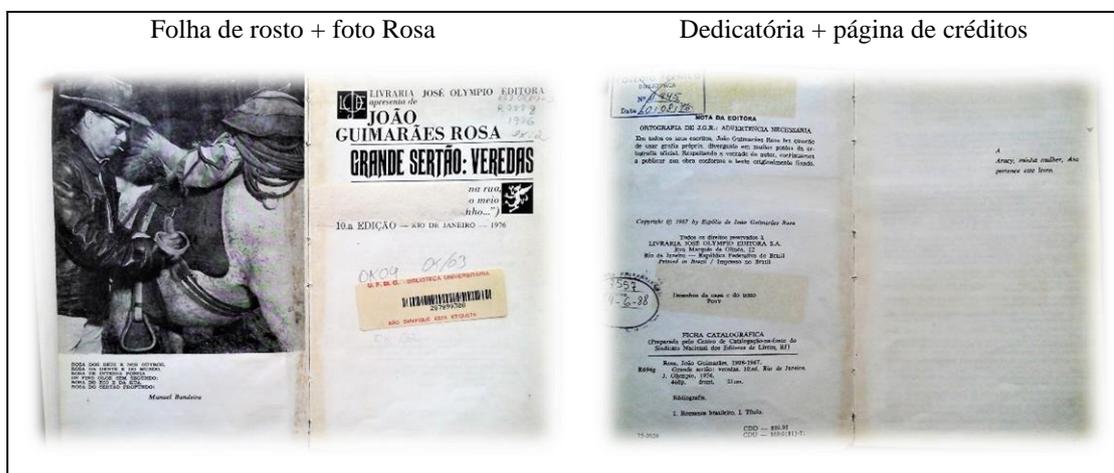
10 Décima edição (1976)

Figura 20 – Capa restaurada da 10ª edição



Fonte: ROSA, 1976. Acervo: Biblioteca do Colégio Técnico da UFMG.

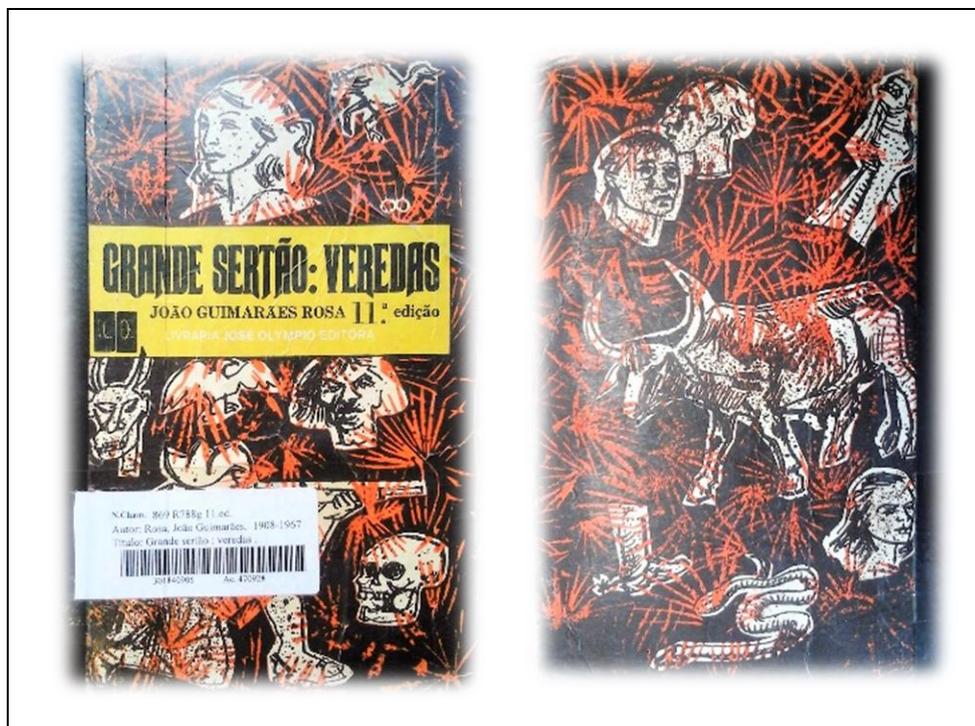
Quadro 27 – Principais paratextos internos da 10ª edição



Fonte: ROSA, 1976. Acervo: Colégio Técnico da UFMG.

11 Décima primeira (1976)

Figura 21 – Capa e quarta capa da 11ª primeira edição



Fonte: ROSA, 1976. Acervo: Biblioteca da FACE/UFMG.

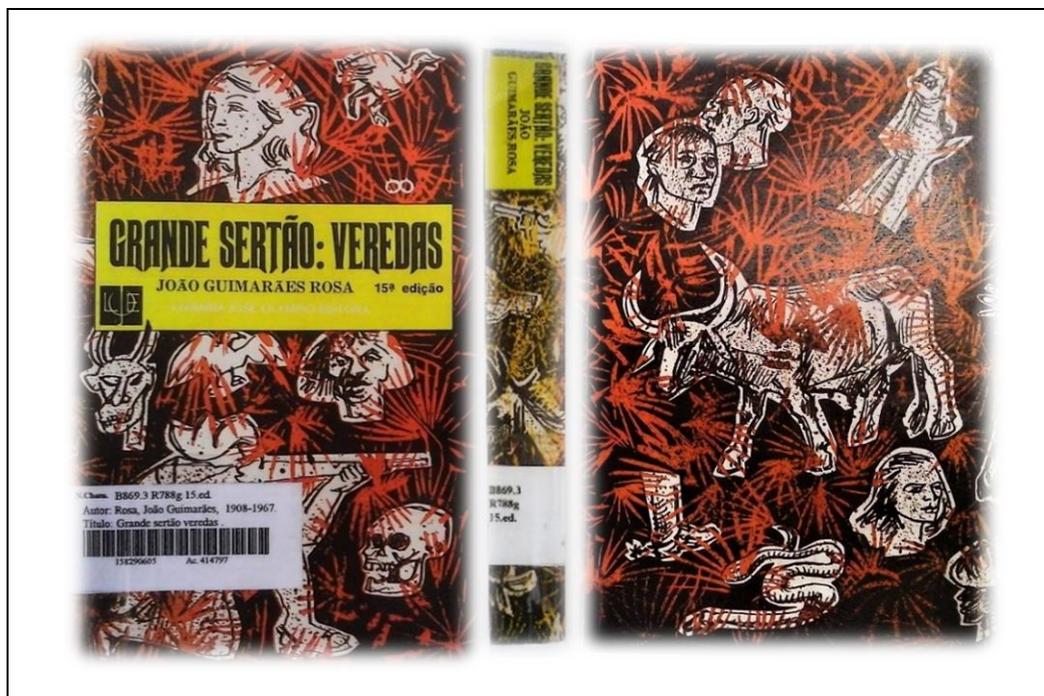
Figura 22 – Orelhas esquerda e direita



Fonte: ROSA, 1976. Acervo: Biblioteca da FACE/UFMG.

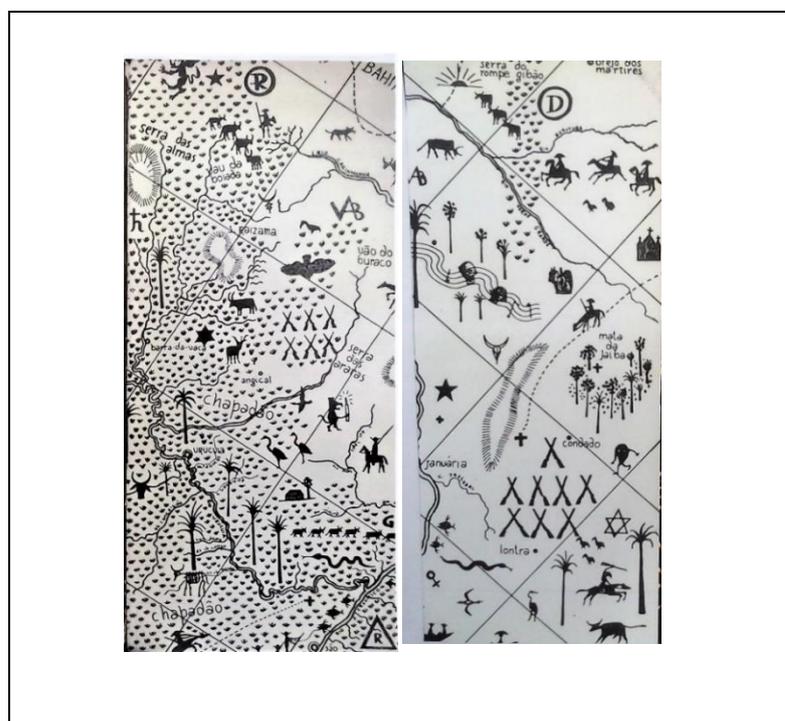
12 Décima quinta edição (1982)

Figura 23 – Capa, quarta capa e lombada da 15ª edição



Fonte: ROSA, 1982. Acervo: CP/ UFMG.

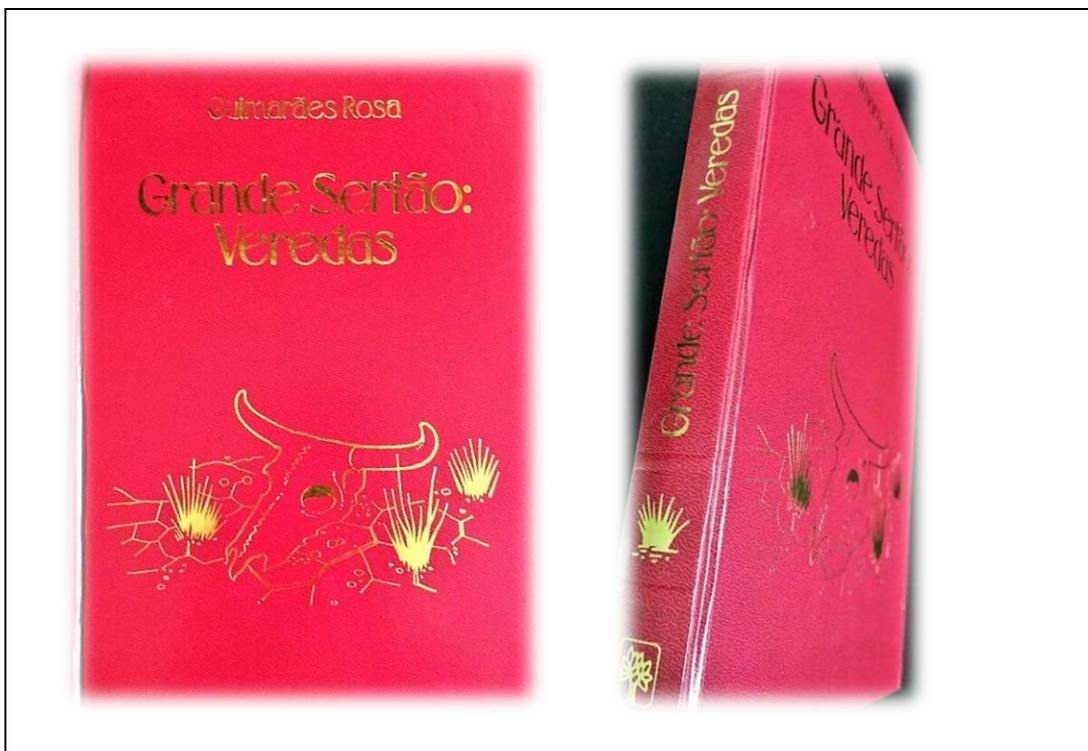
Figura 24 – Orelhas esquerda e direita da 15ª edição



Fonte: ROSA, 1982. Acervo: CP/UFMG.

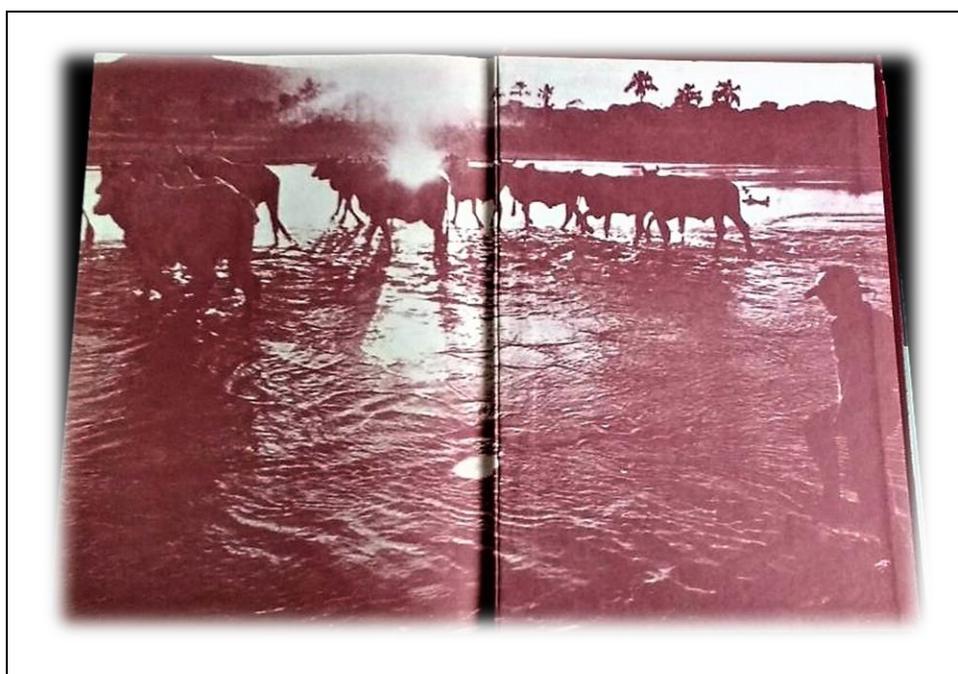
13 Edição avulsa (1983)

Figura 25 – Capa e lombada de edição avulsa



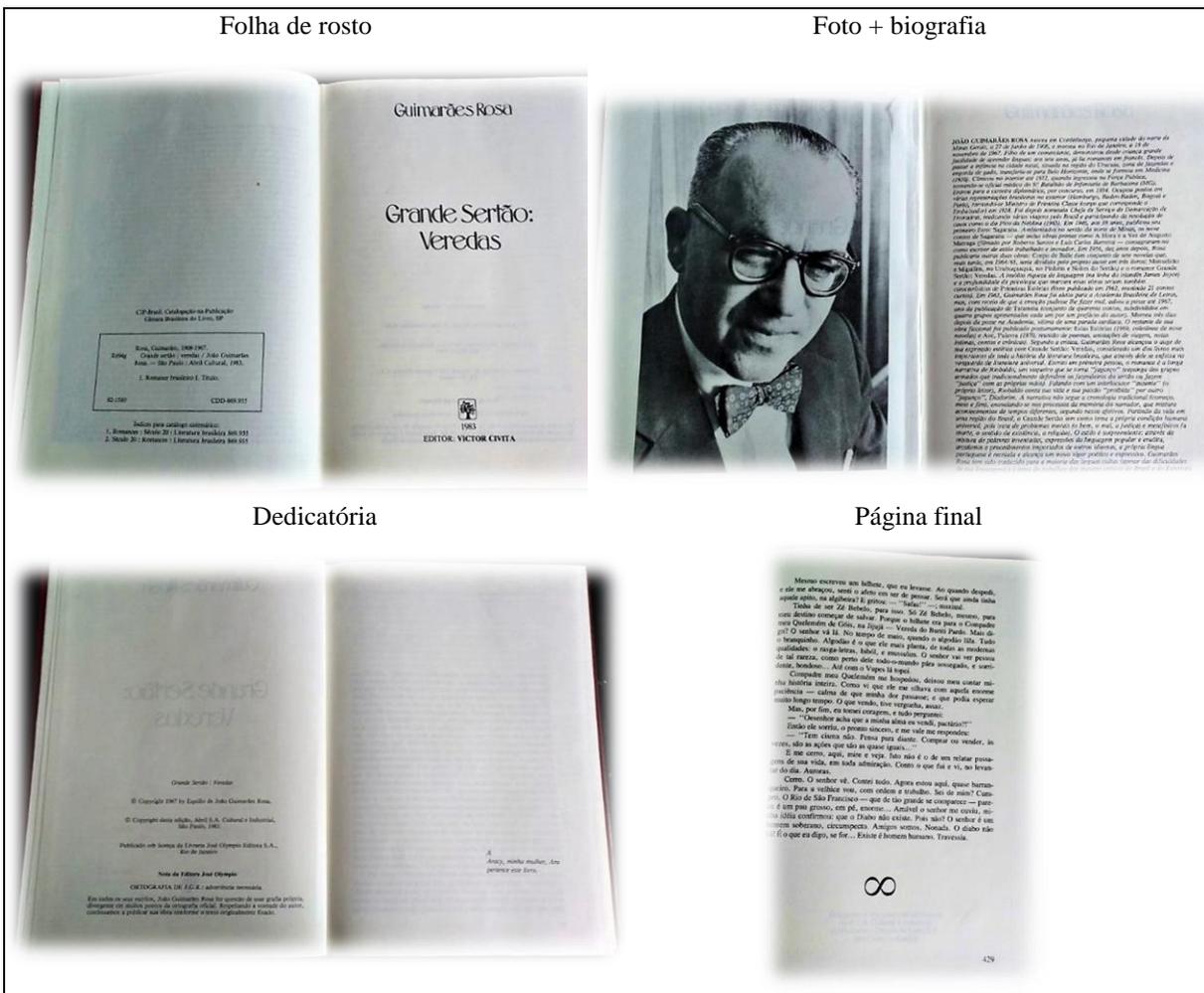
Fonte: ROSA, 1983. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Figura 26 – Guarda de trás da edição avulsa (1983)



Fonte: ROSA, 1983. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 31 – Paratextos internos da edição avulsa



Folha de rosto

Foto + biografia

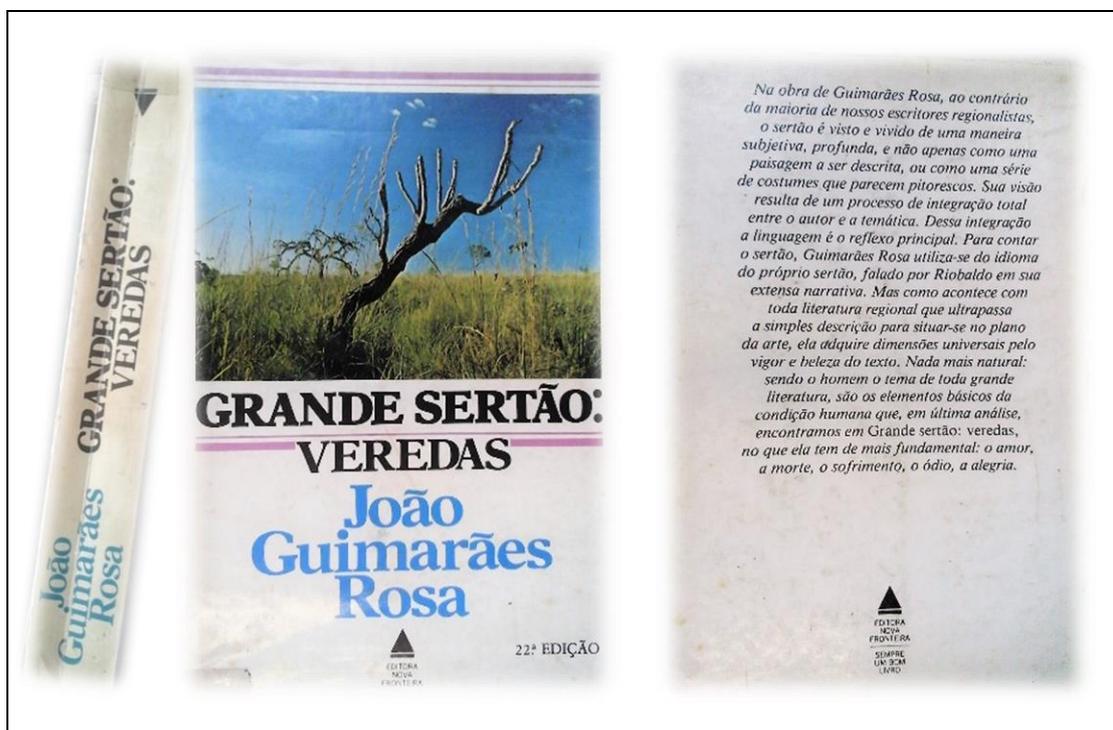
Dedicatória

Página final

Fonte: ROSA, 1983. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

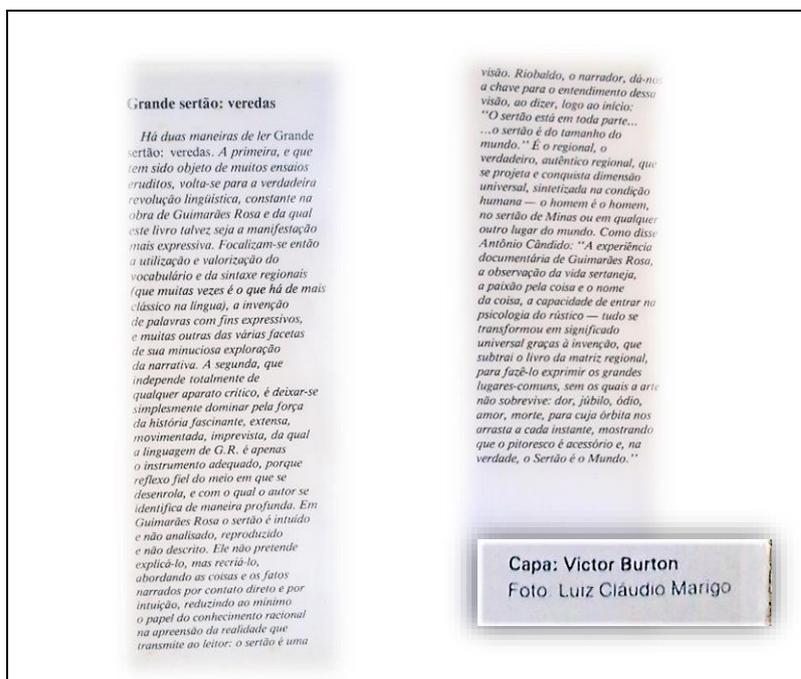
14 Vigésima edição (1986)

Figura 27 – Capa e quarta capa da 20ª edição



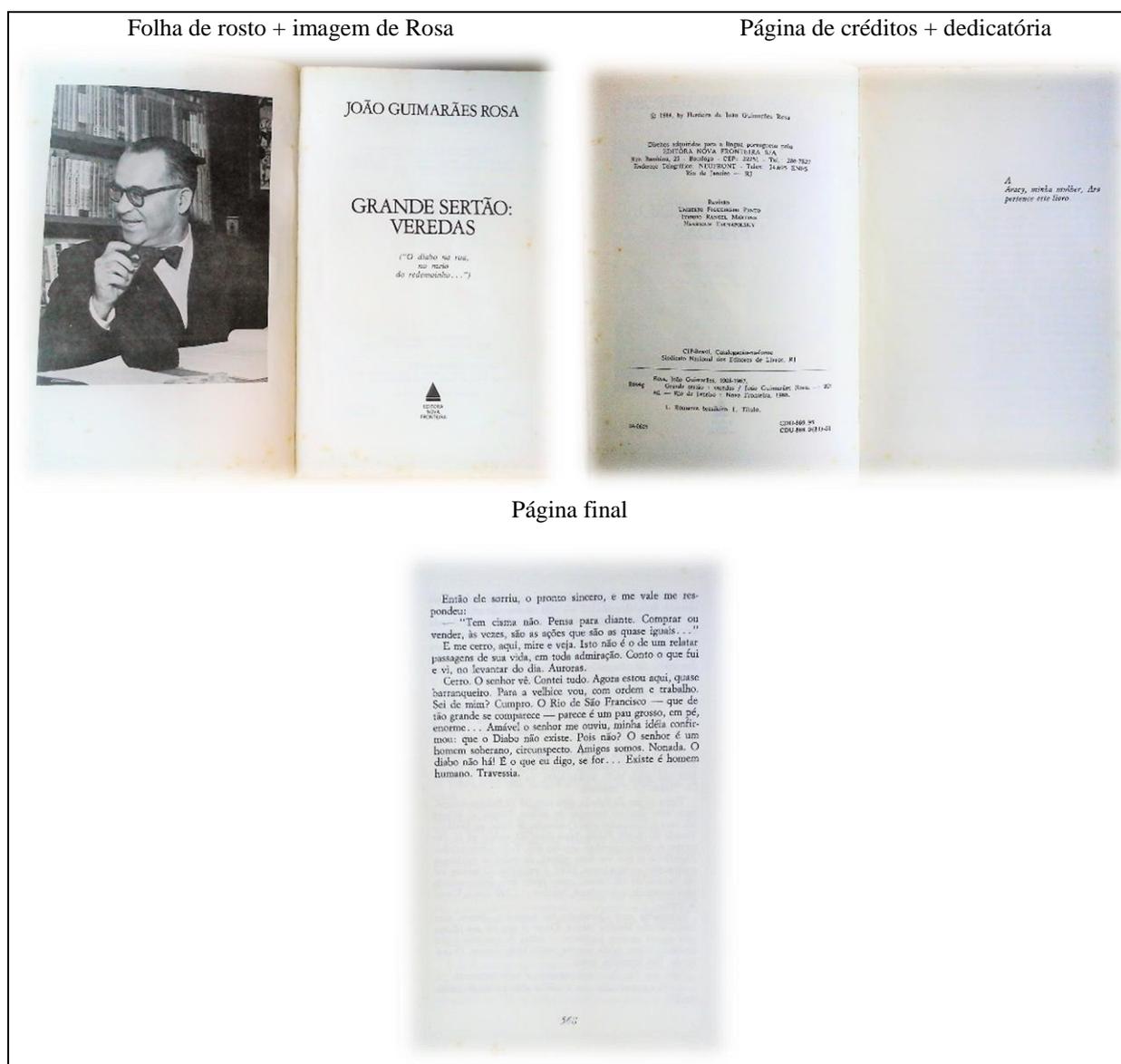
Fonte: ROSA, 1986. Acervo particular.

Figura 28 – Orelhas da 20ª edição



Fonte: ROSA, 1986. Acervo particular.

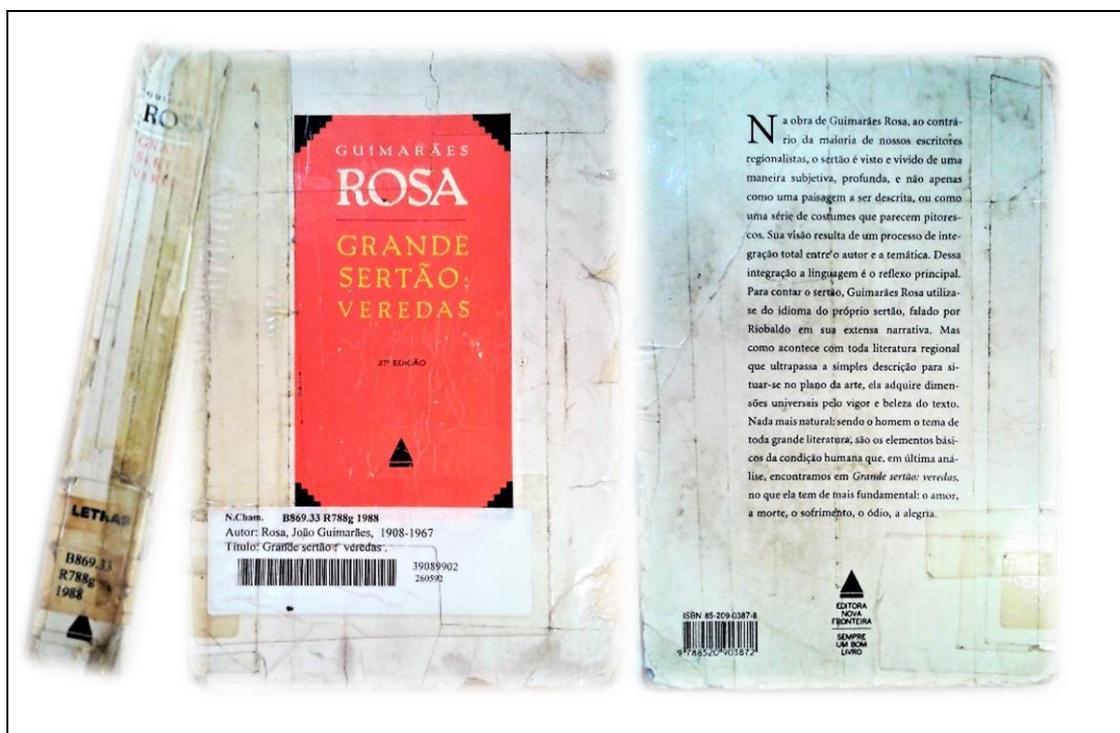
Quadro 32 – Principais paratextos internos da 20ª edição



Fonte: ROSA, 1986. A cervo particular.

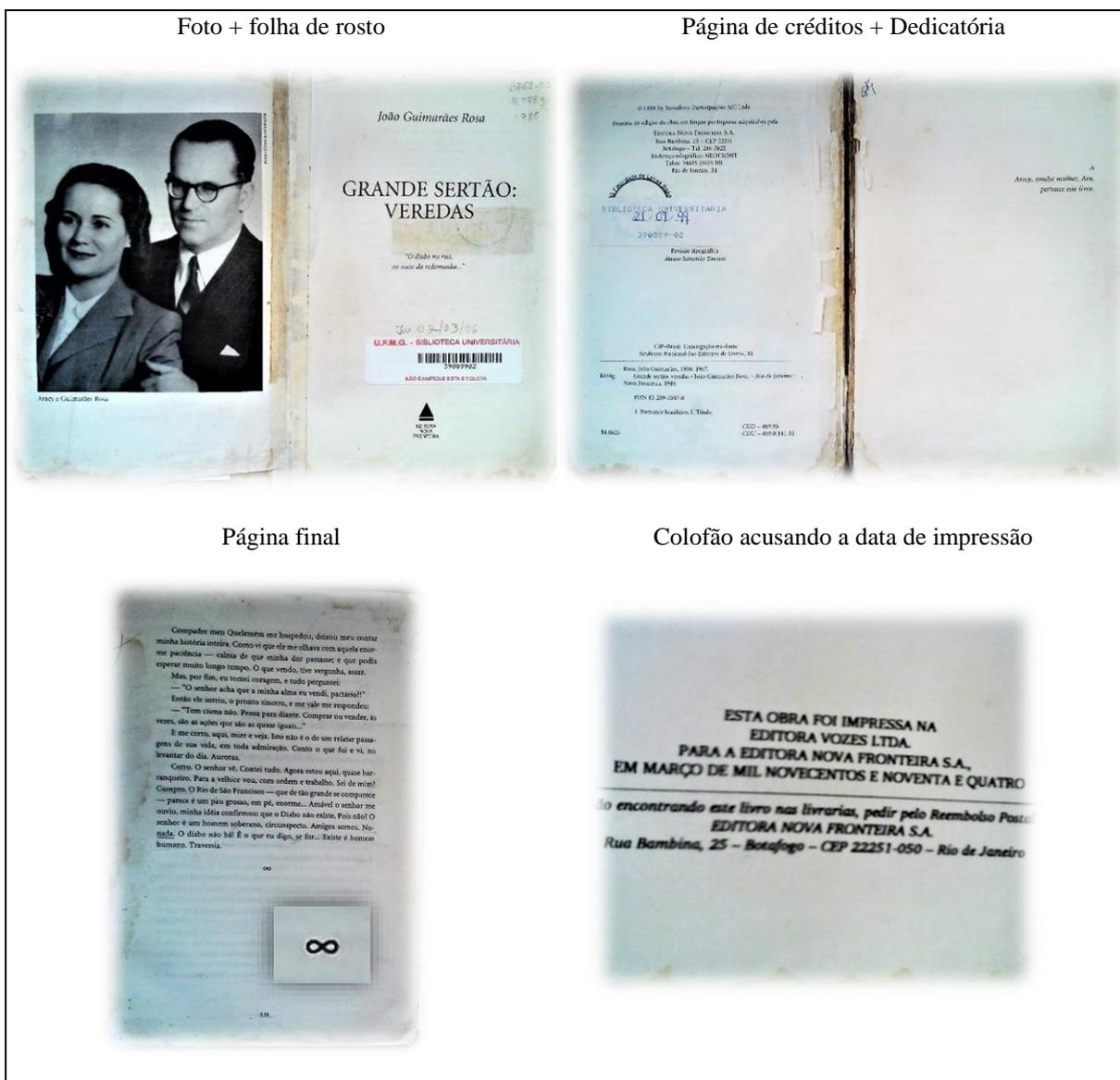
15 Edição avulsa 27ª edição, impressão em 1994

Figura 29 – Capa, quarta capa e lombada da 27ª edição, impressão em 1994



Fonte: ROSA, 1988. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

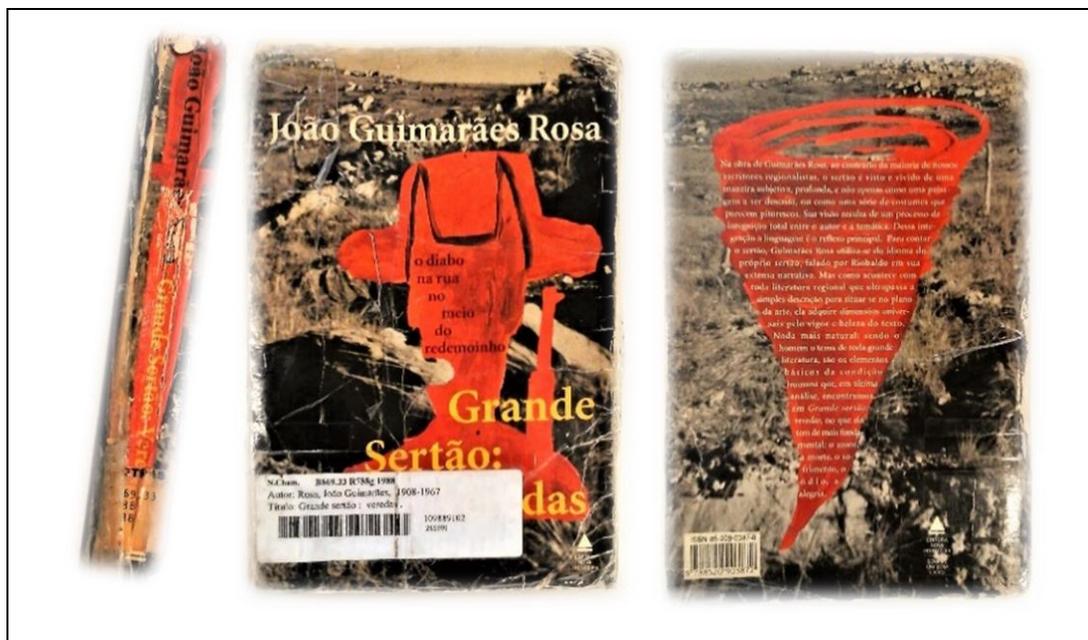
Quadro 33 – Principais paratextos internos da 27ª edição, impressão em 1994



Fonte: ROSA, 1988. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

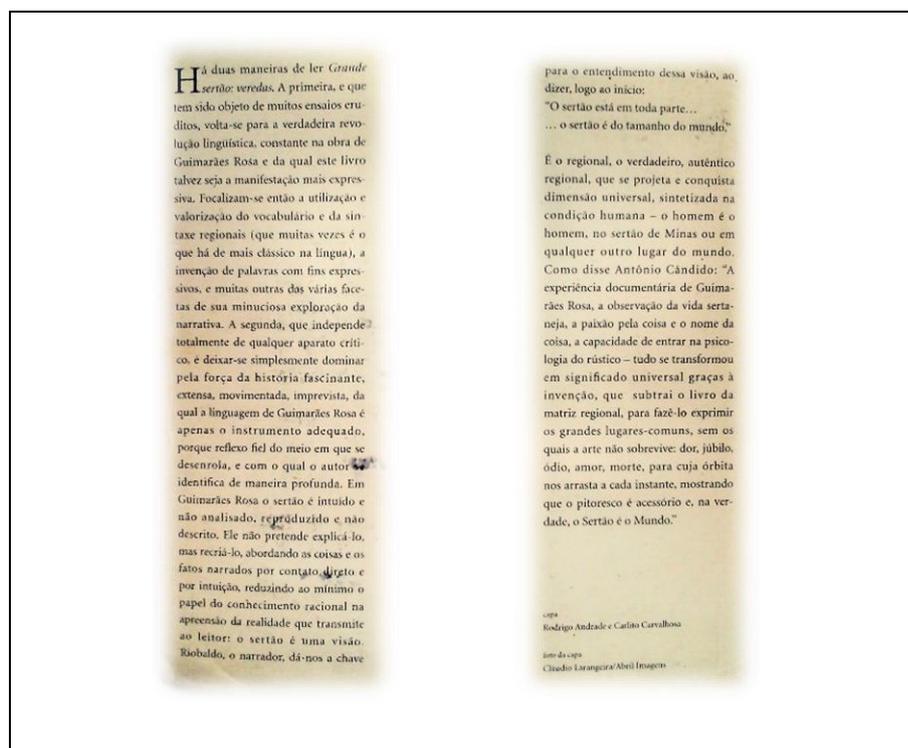
16 Edição avulsa (1988, impressão de 1997)

Figura 30 – Capa, quarta capa e lombada de edição avulsa



Fonte: ROSA, 1988. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

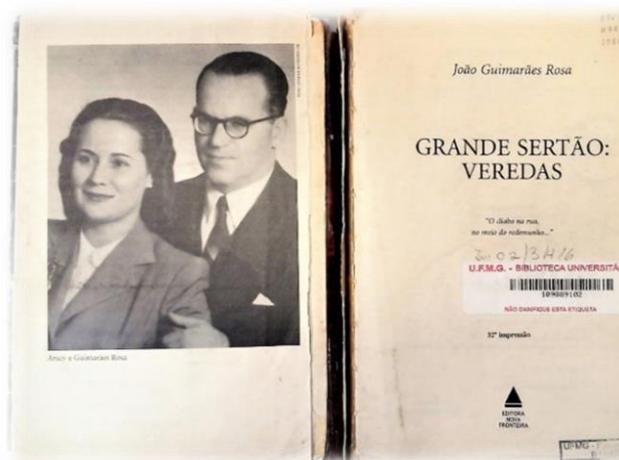
Figura 31 – Orelhas da edição avulsa



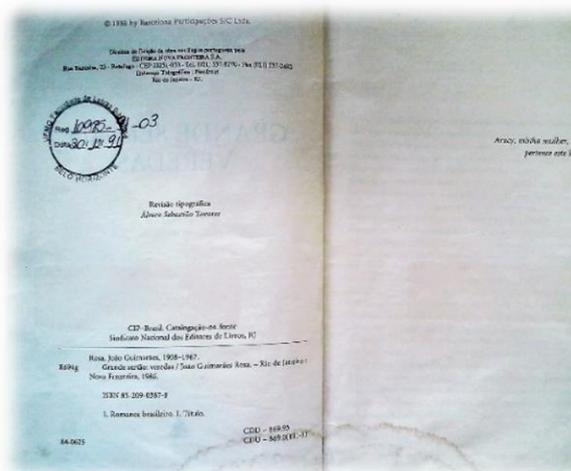
Fonte: ROSA, 1988. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

Quadro 34 – Paratextos internos da edição avulsa

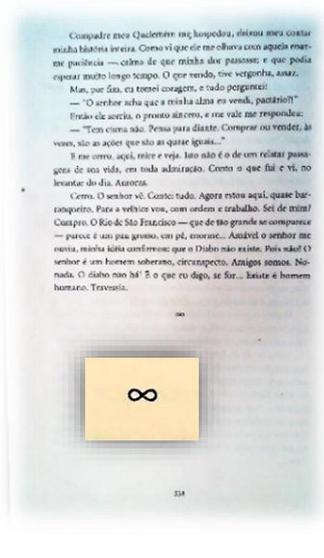
Folha de rosto + imagem do casal



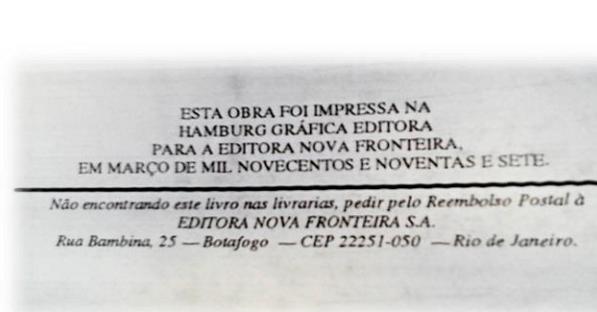
Página de crédito + Dedicatória



Página final



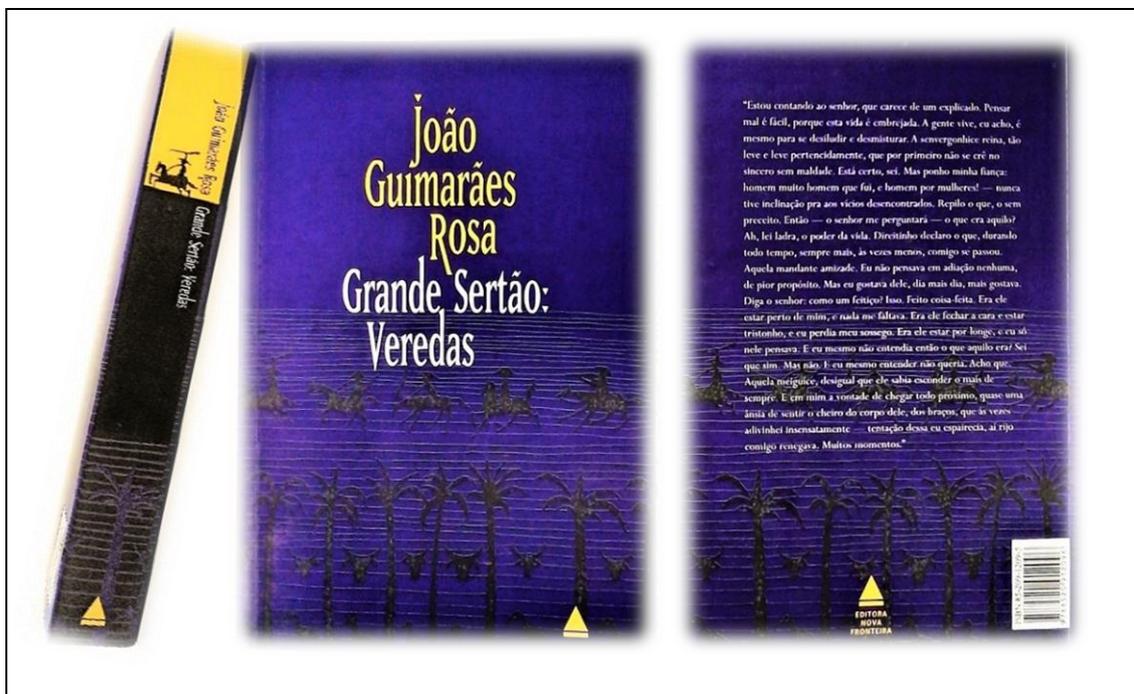
Colofão acusando a data de impressão



Fonte: ROSA, 1988. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

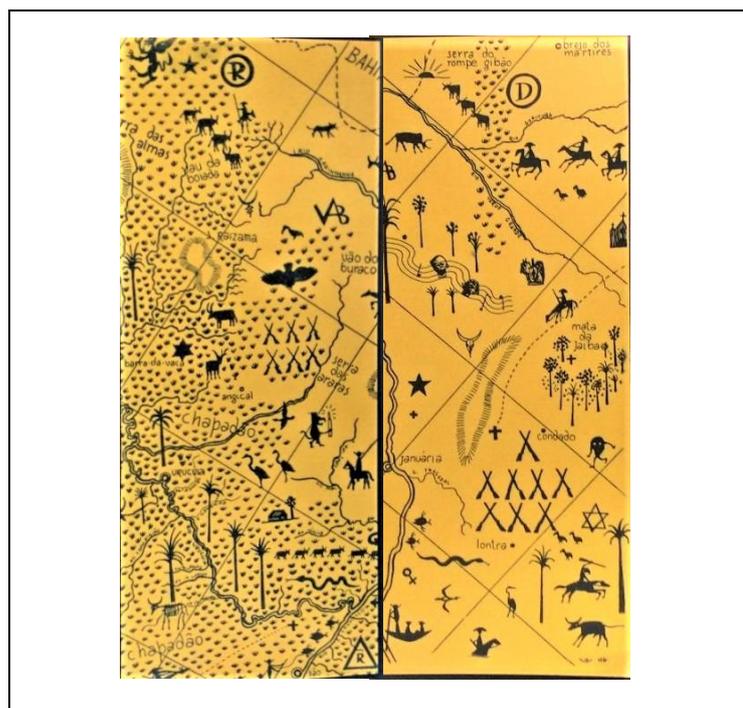
17 Décima nona edição (2001)

Figura 32 – Capa, quarta capa e lombada da 19ª edição



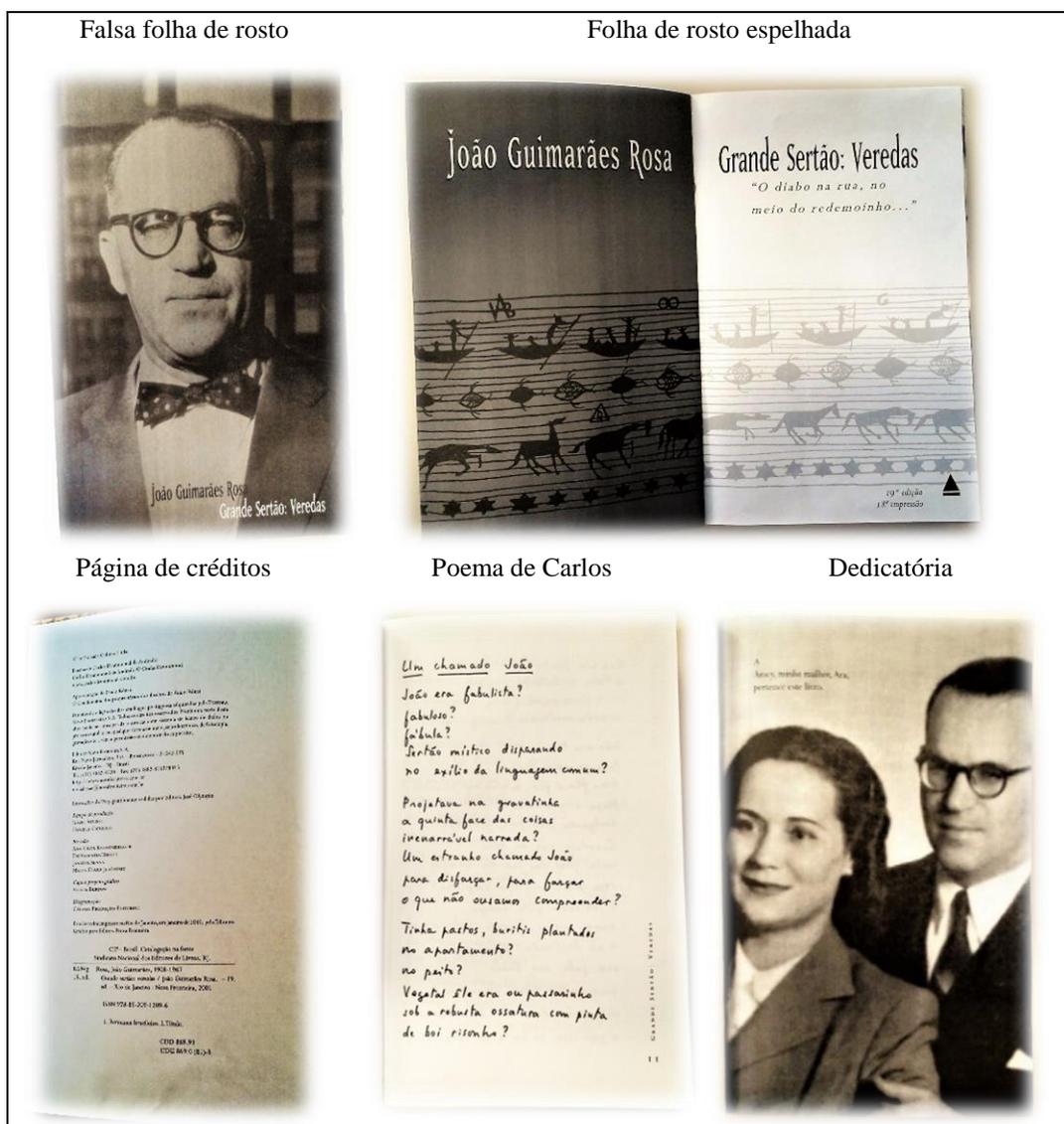
Fonte: ROSA, 2001. Acervo particular.

Figura 33 – Orelhas da 19ª edição



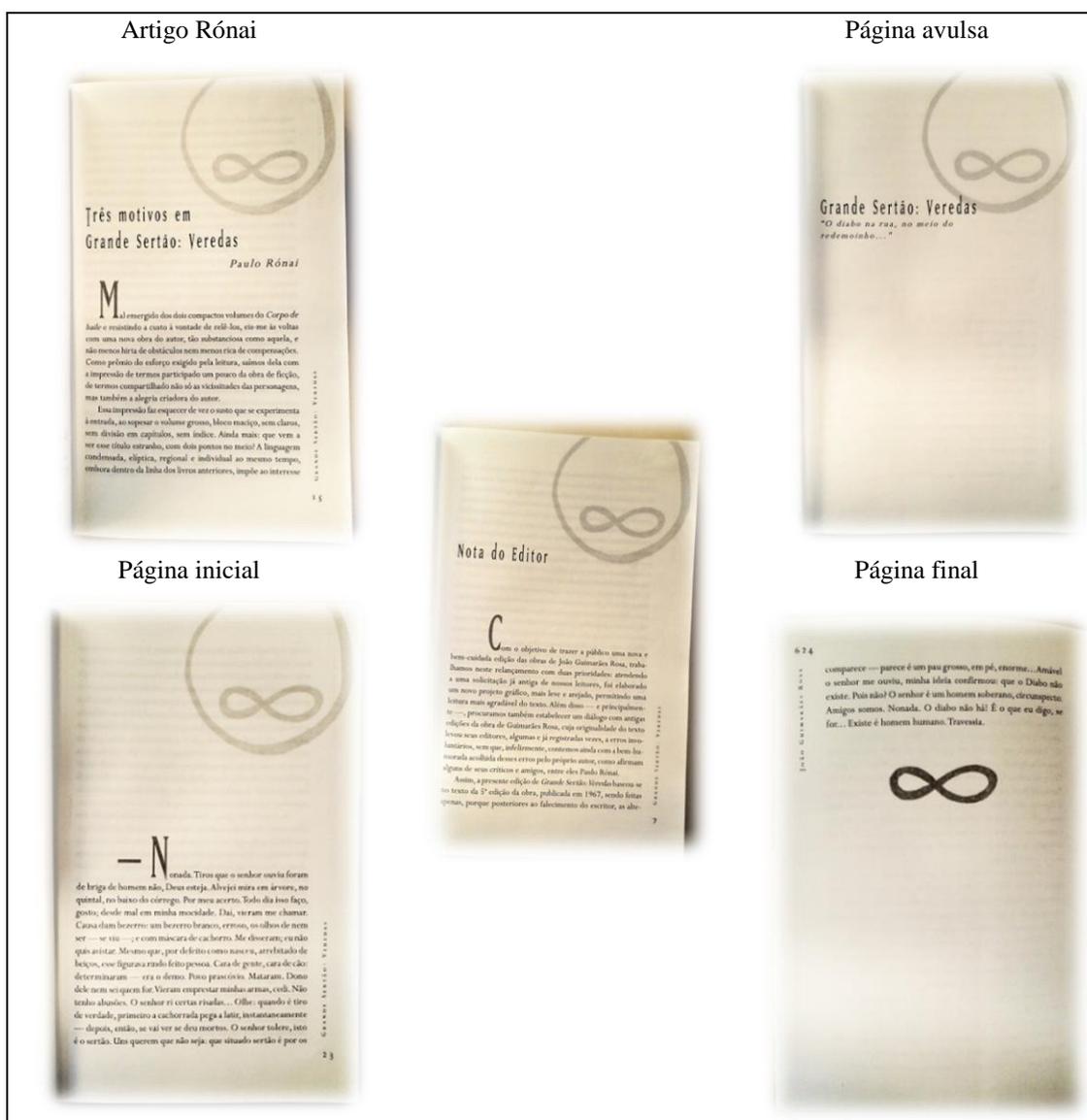
Fonte: ROSA, 2001. Acervo particular.

Quadro 35 – Principais paratextos internos da 19ª edição



Fonte: ROSA, 2001. Acervo particular.

Quadro 36 – Símbolo do infinito reproduzido em páginas da 19ª edição



Fonte: ROSA, 2001. Acervo particular.

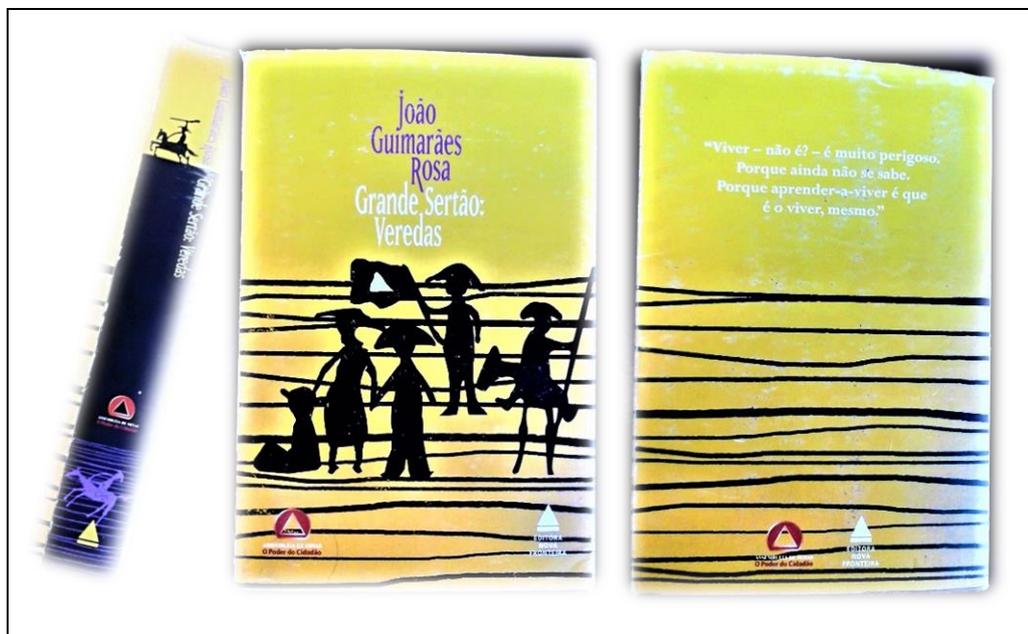
Quadro 37 – Títulos abrigados na coleção de 2001, Nova Fronteira



Fonte: Acervo das bibliotecas da Faculdade de Letras e do Colégio Técnico da UFMG.

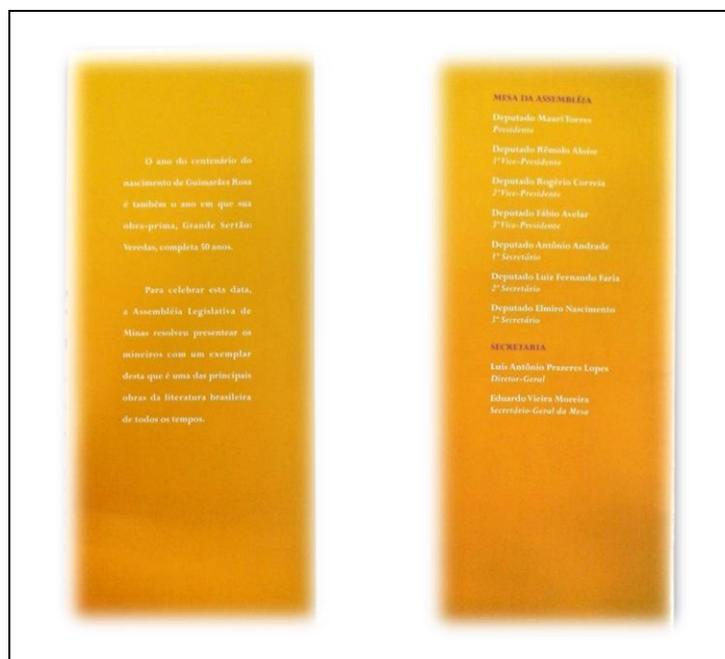
18 Edição comemorativa da ALMG (2006)

Figura 34 – Sobrecapa da edição preparada em homenagem a *Grande sertão: veredas*



Fonte: ROSA, 2006a. Acervo: Coleção Mineiriana da Biblioteca pública Luiz de Bessa.

Figura 35 – Orelhas esquerda e direita da sobrecapa da edição comemorativa ALMG



Fonte: ROSA, 2006a. Acervo: Coleção Mineiriana da Biblioteca pública Luiz de Bessa.

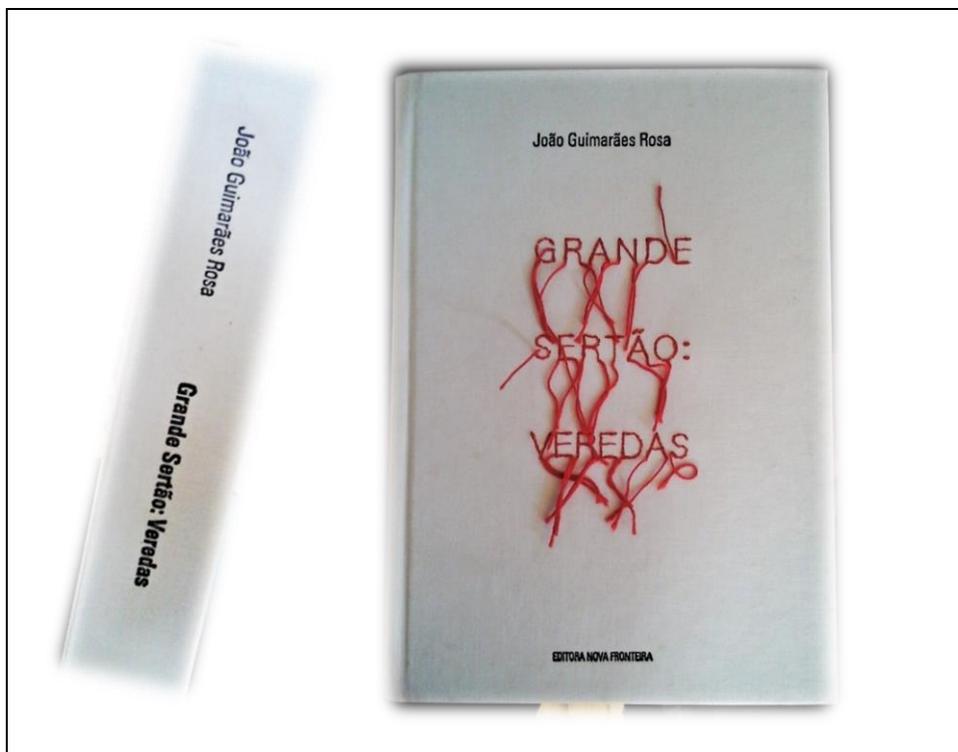
Figura 36 – Capa interna da edição em homenagem a *Grande sertão: veredas*, idêntica à edição 19^a



Fonte: ROSA, 2006. Acervo: Coleção Mineiriana da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa.

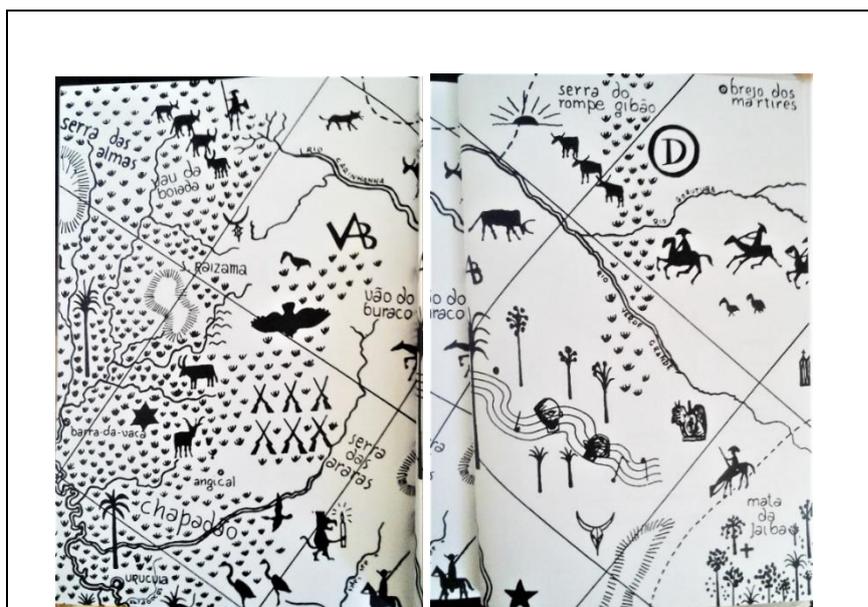
19 Edição comemorativa, inauguração do Museu da Língua Portuguesa (2006)

Figura 37 – Capa e lombada da edição comemorativa



Fonte: ROSA, 2006. Acervo Particular.

Figura 38 – Ilustração a partir dos mapas de Poty, inseridos na edição comemorativa



Fonte: ROSA, 2006. Acervo Particular.

Quadro 38 – Paratextos internos da edição comemorativa

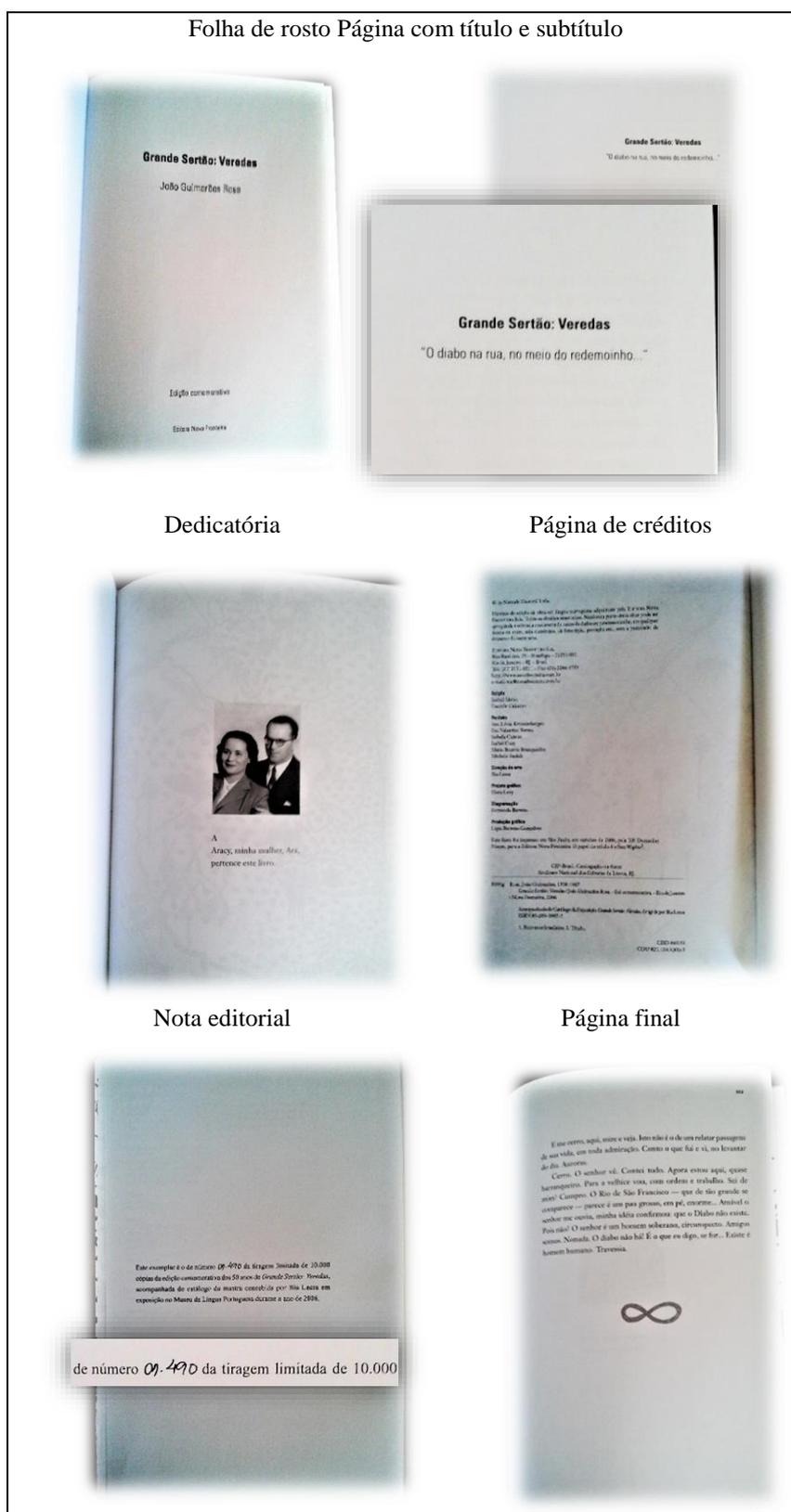
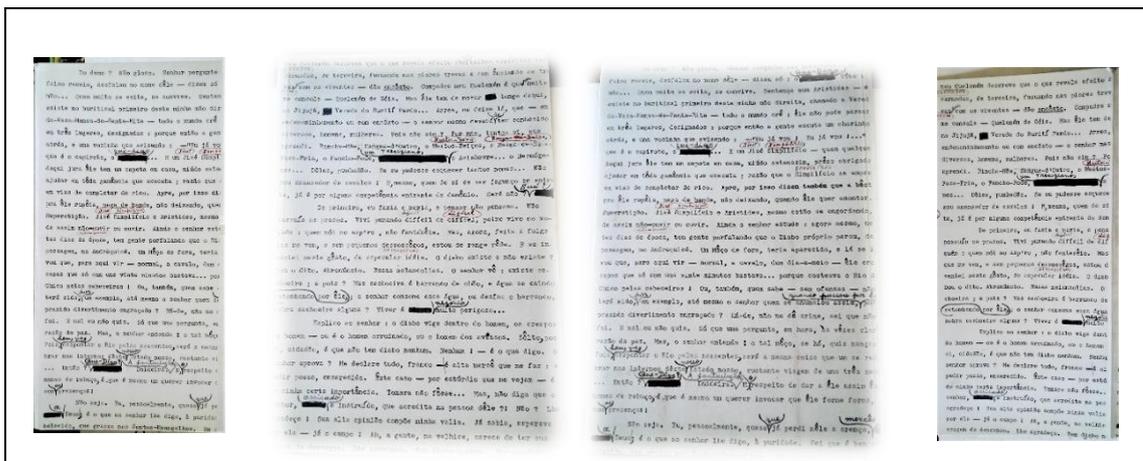
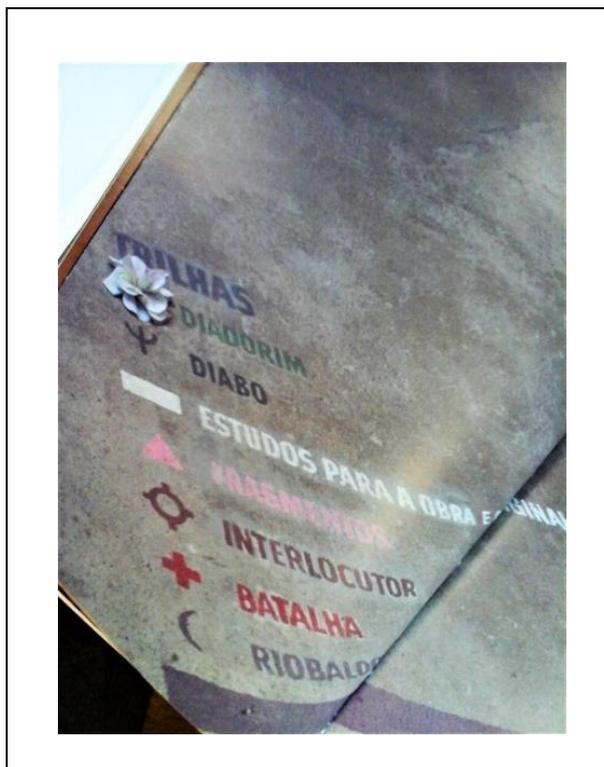


Figura 39 – Capa e orelhas do catálogo da instalação “Grande sertão: veredas”



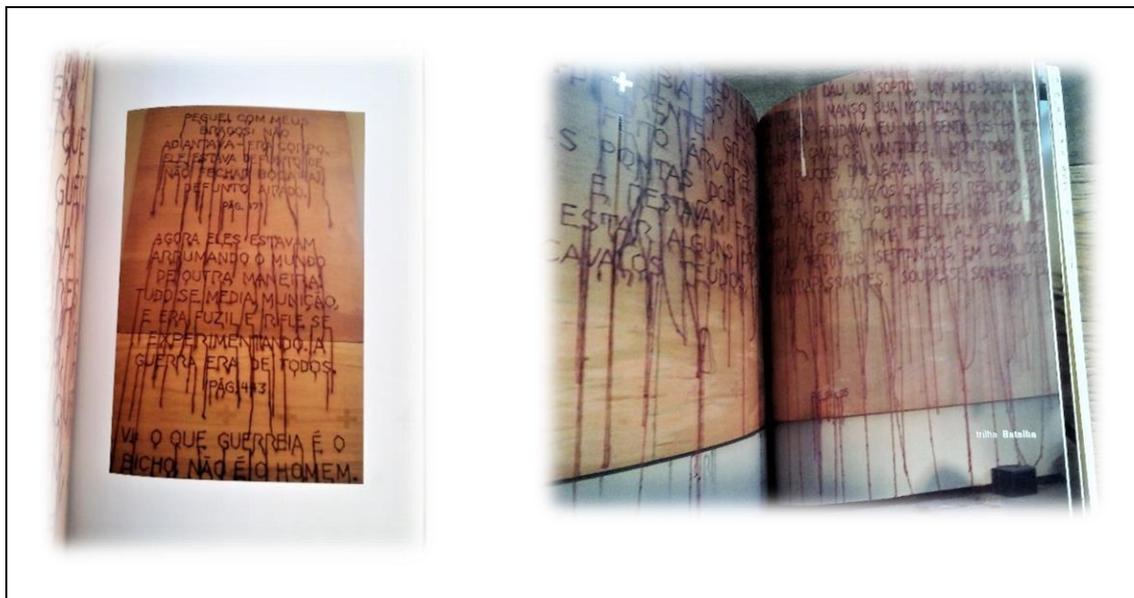
Fonte: LESSA, 2006.

Figura 40 – As sete trilhas da exposição



Fonte: LESSA, 2006.

Figura 41 – Cena da trilha “Batalha” que inspira a composição do título colocado na capa de *Grande sertão: veredas*



Fonte: LESSA, 2006.

20 Edição de Coleção Biblioteca do Estudante (2006)

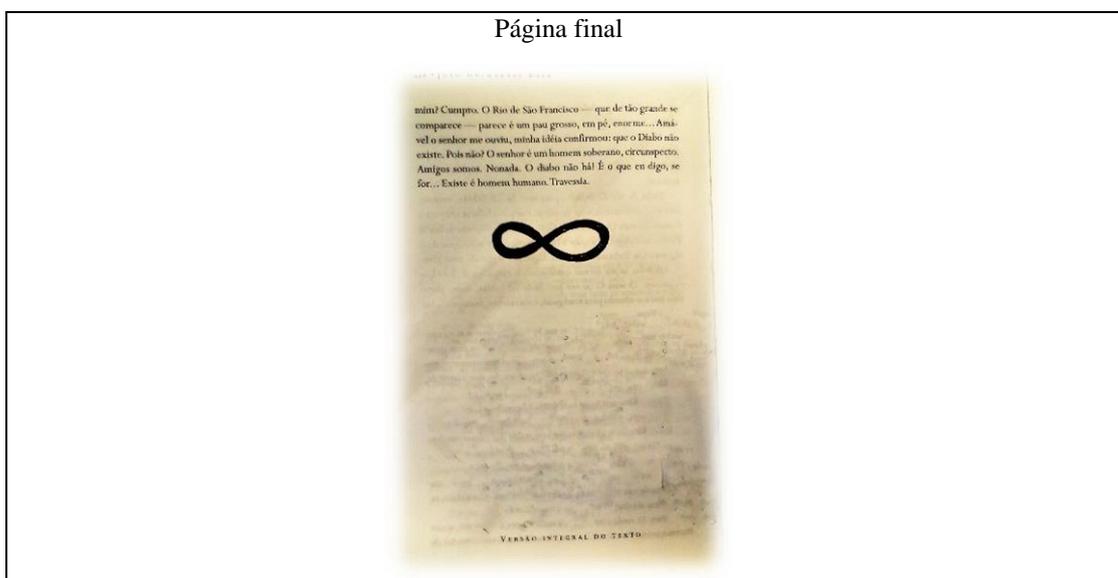
Figura 42 – Capa, quarta capa e lombada da edição *Grande sertão: veredas*, coleção “Biblioteca do Estudante”

Fonte: ROSA, 2006b. Acervo particular.

Quadro 39 – Paratextos internos da edição de *Grande sertão: veredas*, coleção “Biblioteca do Estudante”

Fonte: ROSA, 2006b. Acervo particular.

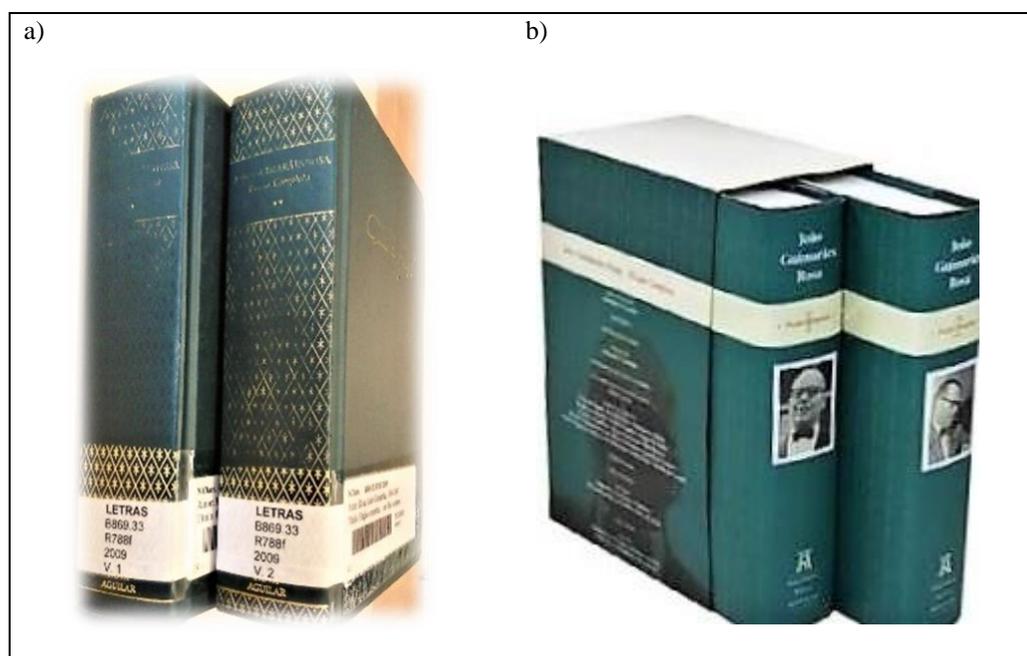
Quadro 40 [continuação]– Paratextos internos da edição de Grande sertão: veredas, coleção
“Biblioteca do Estudante



Fonte: ROSA, 2006b. Acervo particular.

21 Edição Nova Aguilar (2009) Ficção completa, biblioteca luso-brasileira

Figura 43 – Capa dos volumes I e II da Coletânea Ficção Completa da Nova Aguilar



Fonte: a) ROSA, 2009. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG. b) Foto extraída da internet.⁴⁸

⁴⁸ Ilustração extraída da página da Livraria do psicólogo. Disponível em <<http://www.livrariadopsicologo.com.br>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Quadro 41 – Principais paratextos internos da Coletânea Ficção Completa da Nova Aguilar

Folha de rosto + foto de Rosa. Vol. I

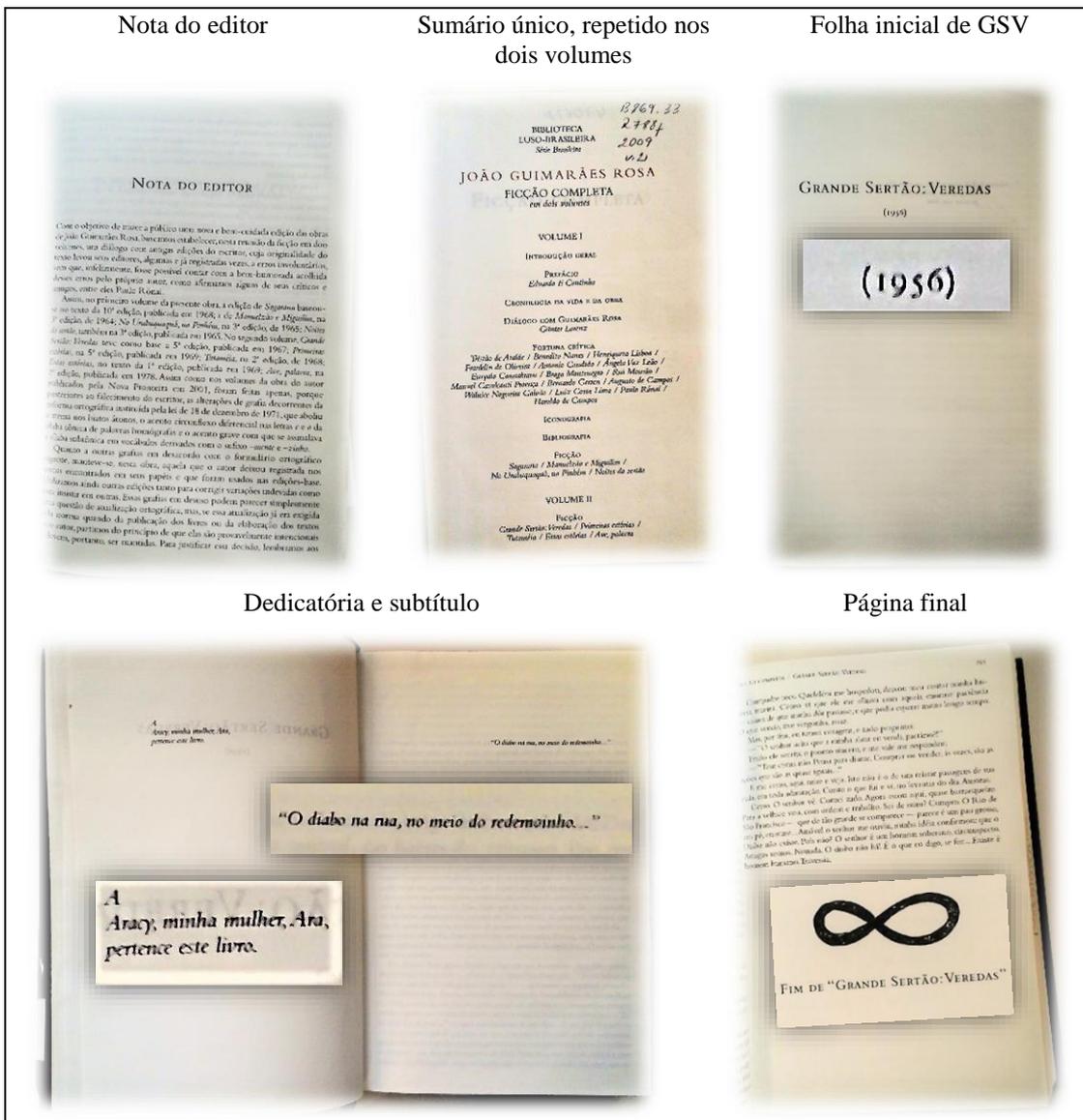


Folha de rosto + foto de Rosa. Vol. II



Fonte: ROSA, 2009. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

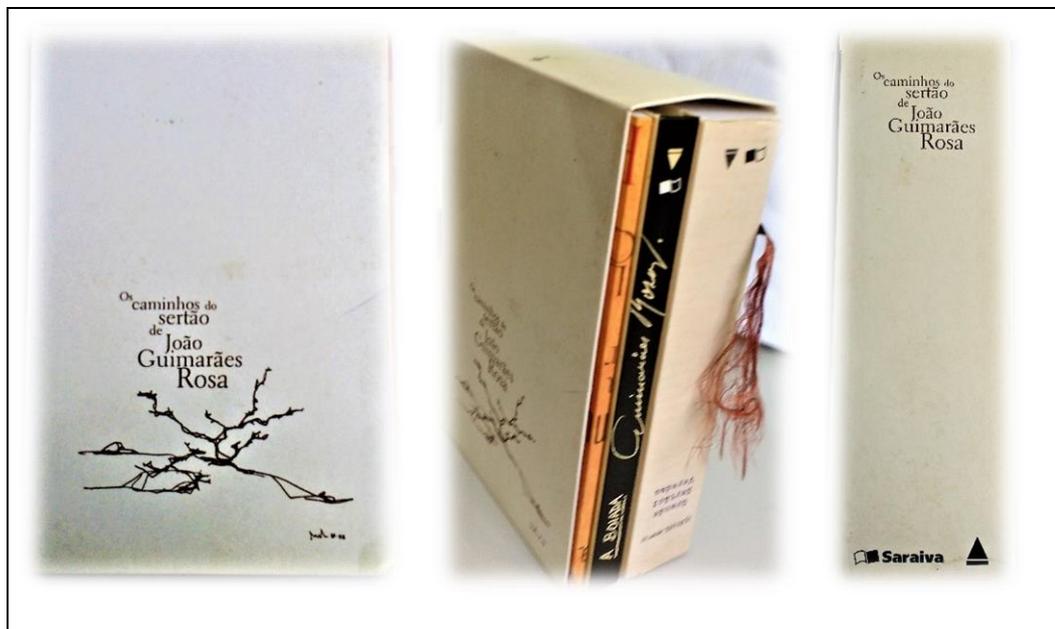
Quadro 42 – Principais paratextos internos da Coletânea Ficção Completa da Nova Aguilar



Fonte: ROSA, 2009. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

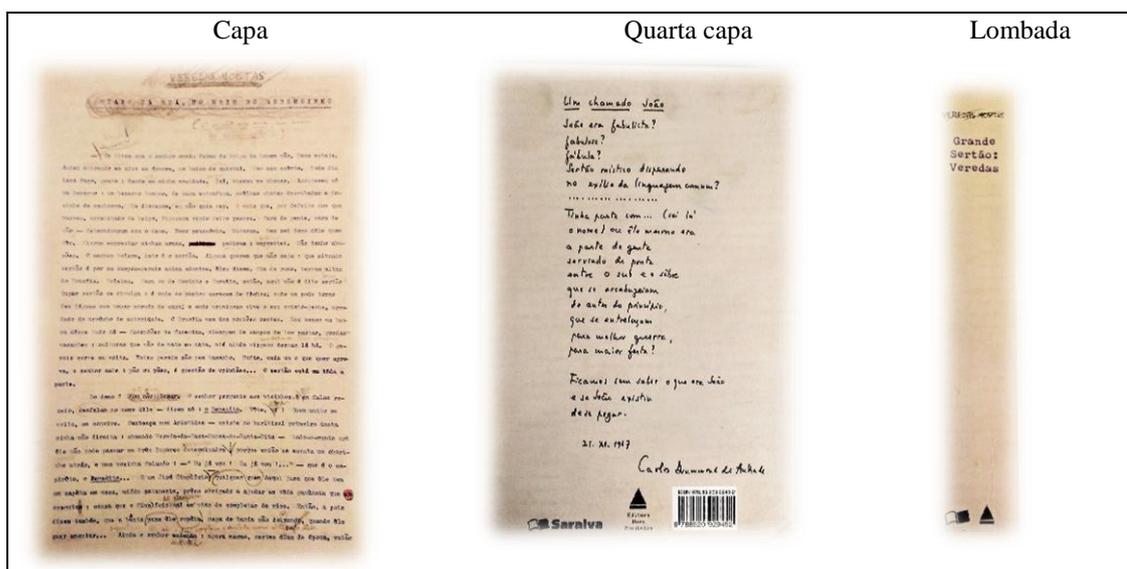
22 Edição especial *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa* (2011)

Figura 44 – Luva da publicação *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa* (2011)



Fonte: ROSA, 2011a. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 43 – Edição de Grande sertão: veredas que compõe a edição especial *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*



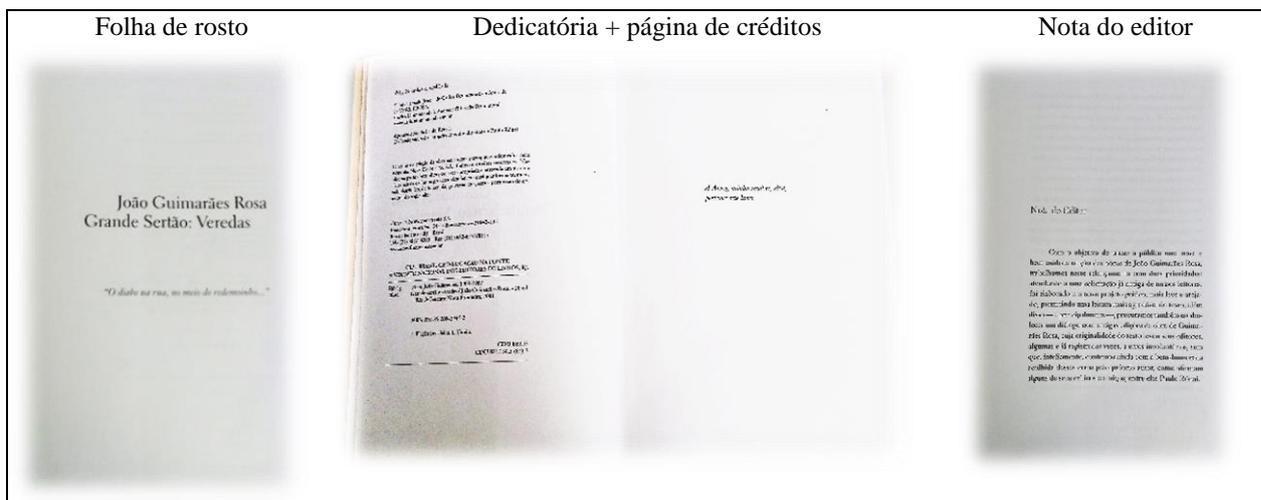
Fonte: ROSA, 2011a. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 44 – Edição de Grande sertão: veredas que compõe a edição especial *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*



Fonte: ROSA, 2011a. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 45 – Paratextos internos da edição de *Grande sertão: veredas* (2011)

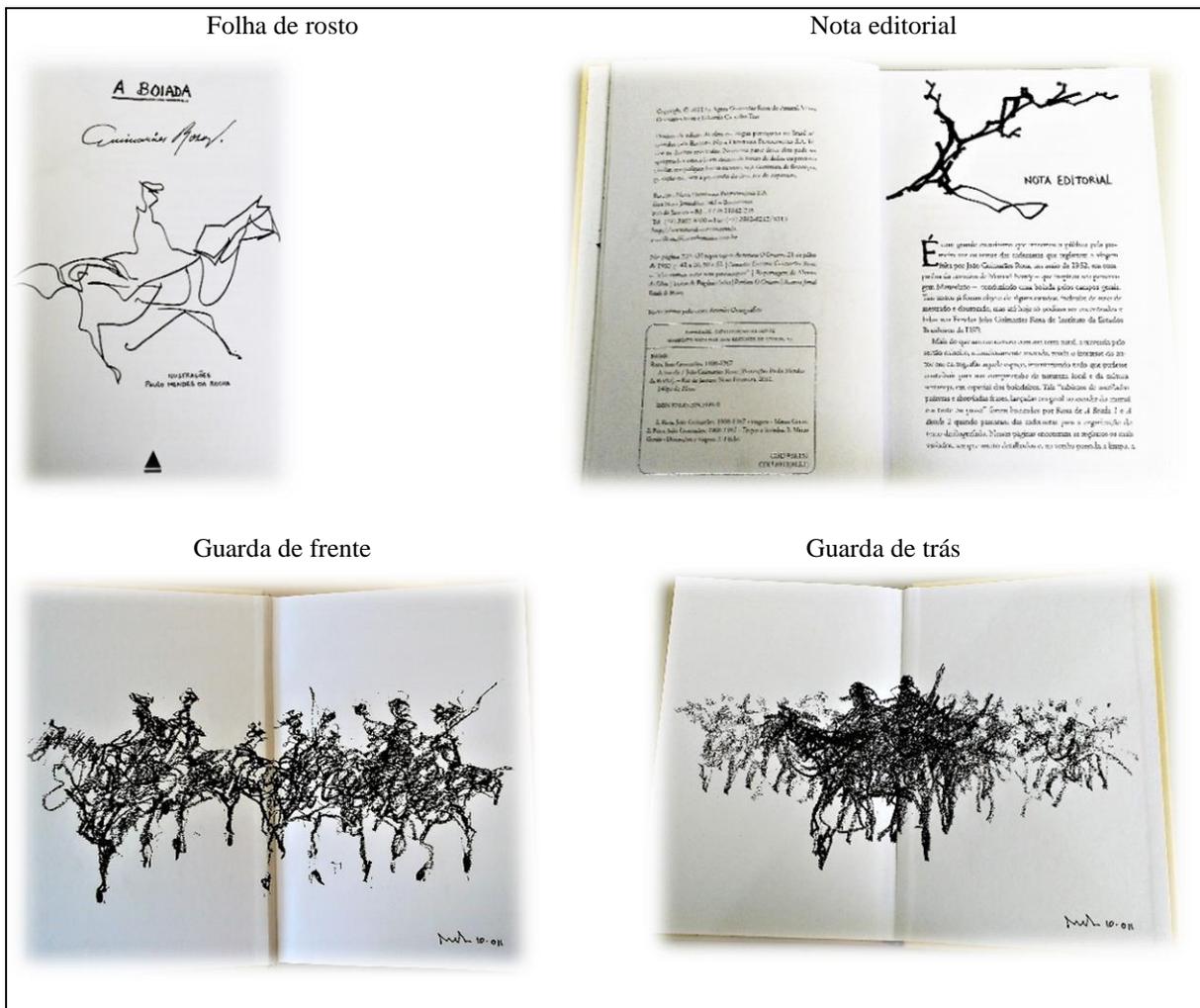


Quadro 47 – Livros que integram a publicação especial *Os caminhos do sertão de João Guimarães Rosa*



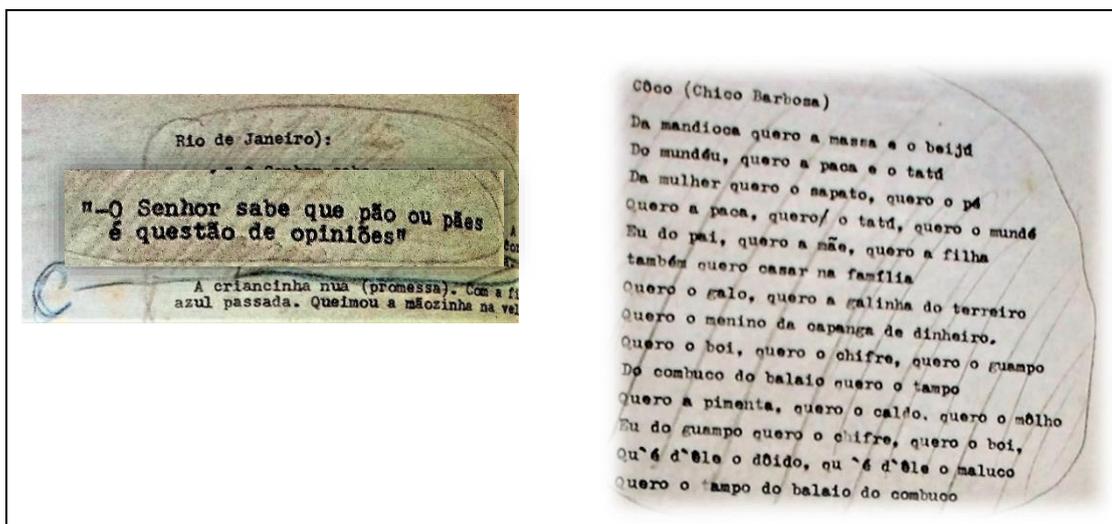
Fonte: ROSA, 2011a. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 48 – Principais partes e paratextos do livro *A Boiada*



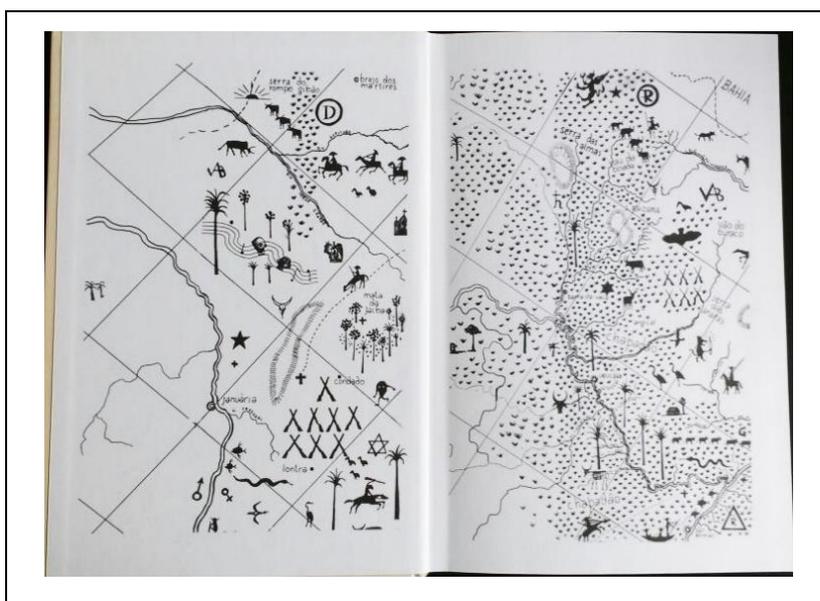
Fonte: ROSA, 2011b. Acervo particular. Foto: Leandro Sousa Gomes.

Quadro 49 – Datiloscritos de *A Boiada*



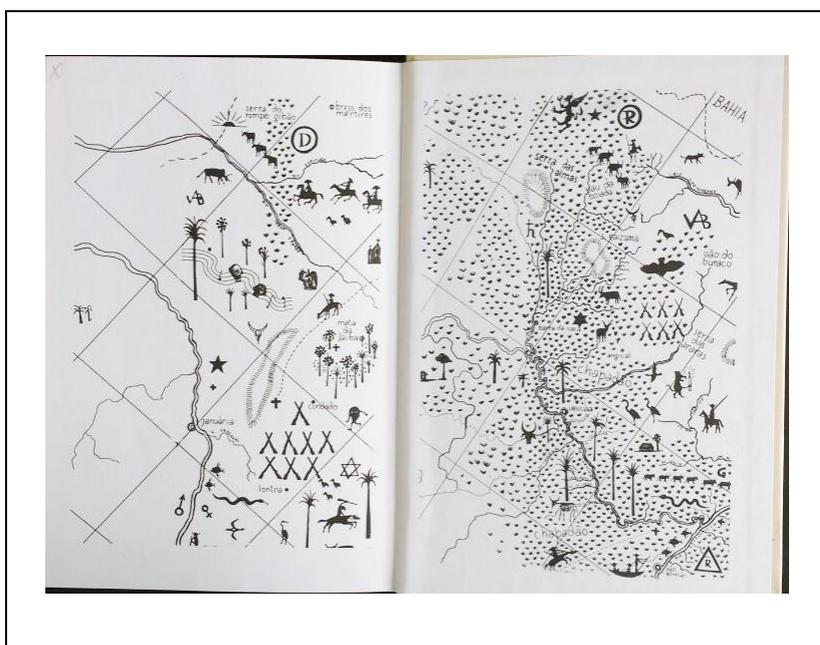
Fonte: ROSA, 2011b. Acervo particular. Foto: Leandro S. Gomes.

Figura 47 – Guarda de frente da 21ª edição



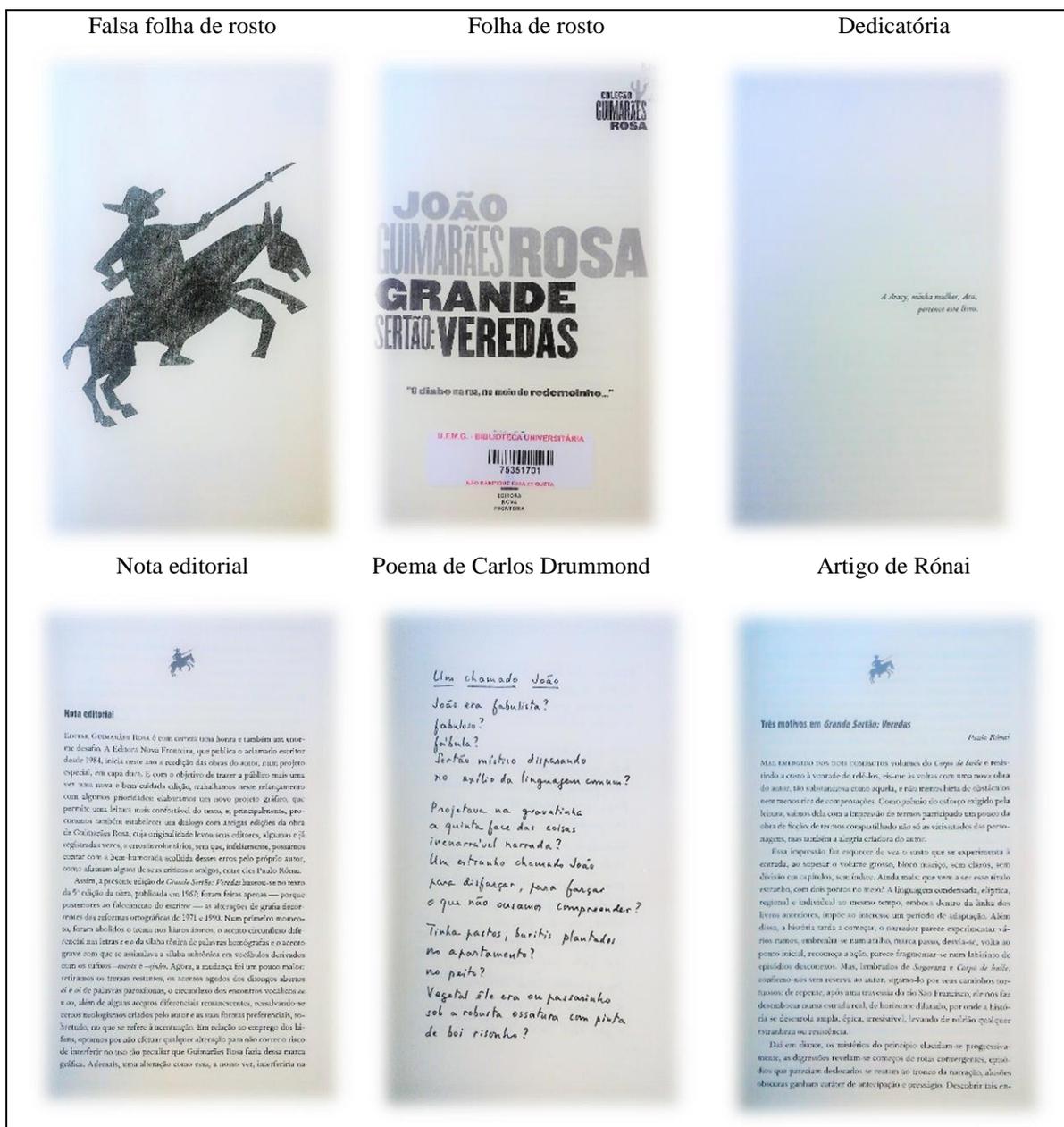
Fonte: ROSA, 2015. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

Figura 48 – Guarda de trás da 21ª edição



Fonte: ROSA, 2015. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

Quadro 50 – Paratextos internos da 21ª edição



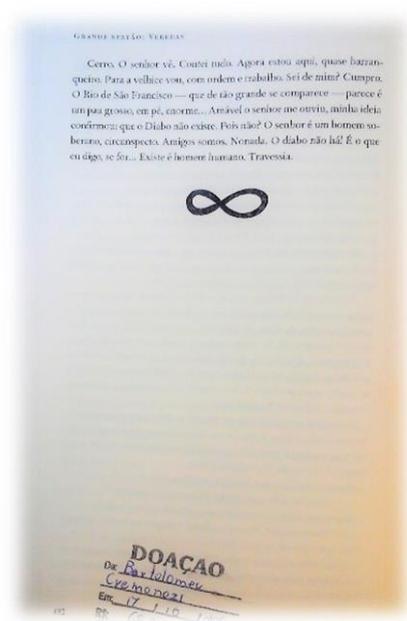
Fonte: ROSA, 2015. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

Quadro 51 – Páginas inicial e final da 21ª edição

Página inicial



Página final



Fonte: ROSA, 2015. Acervo Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

ANEXO II

Transcrições diversas

A) Orelhas da edição primeira

De Guimarães Rosa:**S A G A R A N A**

(4ª edição, versão definitiva)

*

Contos, ou noveletas, com originais enredos, tendo por cenário as paisagens do Centro-Norte de Minas Gerais – zona dos campos, vaqueiros, bois, pastagens e fazendas-de-gado – de onde o Autor, valendo-se da observação direta tanto quanto da memória da infância e adolescência, recria, no plano da arte, e movimento, com estilo personalíssimo, o espesso mundo de terras, águas, árvores e plantas, bichos e aves, e o homem sertanejo em sua realidade mais autêntica.

Contém:

O Burrinho Pedrês
A Volta do Marido Pródigo
Sarapalha
Duelo
Minha Gente
São Marcos
Corpo Fechado
Conversa de Bois
A Hora e a Vez de Augusto
Matraga.

Dêsses episódios, vivos de ação, colorido, *humour* e poesia, serve-se porém o Autor para revelar as condições de existência do homem do interior, e não menos para sutilmente apresentar, se bem que ainda em linhas esquemáticas, sob o disfarce fabular, ou em gérmen, os princípios ou elementos que por certo constituem a sua visão-do-universo.

Em SAGARANA o leitor não pode deixar de ir surpreender esses componentes, que, já agora em afirmação declarada e descoberta, dão um substrato especulativo à urdidura novelesca – com o entrecruzar de seus dois grandes temas, um trágico, o outro dramático – do GRANDE SERTÃO: VEREDAS.

*

Livraria JOSÉ OLYMPIO Editôra

De Guimarães Rosa:**CORPO DE BAILE**

(2 volumes, 822 páginas)

*

Sete novelas (que o Autor chama também de “poemas” ou de “romances” e “contos”), desenroladas na região dos campos-gerais, ou dos *gerais*, no Nordeste mineiro, com seus amplos chapadões e chapadas, com o rio mágico – o Urucuia – e, nos vales, os brejos ou cursos de água (*veredas*), que o buriti embeleza e enriquece.

Compreende:

Campo Geral
Um Estória de Amor
O Recado do Morro
Dão-Lalalão
“Cara-de-Bronze”
Buriti.

Como se vê, o título do livro é apenas simbólico, justificado numa epígrafe de Plotino e pelo motivo da dança, reiterado como uma constante. CORPO DE BAILE são narrações sertanejas, de temática universal, com extraordinária pulsação de vida, enredos inéditos, empolgantes, e novas revelações sobre a realidade social de nossos trabalhadores da gleba.

Se bem que esteja ainda por se fazer a plena exegese de obra tão orquestral e complexa, de sentido profundo, o certo é que CORPO DE BAILE constitui, assim como SAGARANA, importante leitura preparatória para uma melhor apreensão do pensamento essencial deste GRANDE SERTÃO: VEREDAS – livro diferente, terrível, consolador e estranho.

*

Livraria JOSÉ OLYMPIO Editôra

B) Notas de tradução da edição 6ª

Nota Edição francesa:

O SERTÃO NA FRANÇA: continuando a correr mundo, o fabuloso jagunço Riobaldo narra agora sua história aos franceses. Saiu em 1965 (edição de Albin Michel e tradução de Villard), Grande Sertão, e os parisienses galantemente lhe deram o título de Diadorim. O fac-símile acima reproduz a página inicial do romance.

Nota Edição espanhola:

ROSA NA TERRA DE CERVANTES: vê-se acima o fac-símile do começo da prodigiosa narrativa de Riobaldo na língua que immortalizou Dom Quixote. Publicou a versão espanhola de Angel Crespo, (*Gran Sertón: Veredas*) a Editorial Seix Barral, de Barcelona – aliás muito gabada pelo A.: “...magnífica, insuperável tradução” afirma Rosa em carta ao Embaixador Câmara Canto (in Revista de Cultura Brasileira, n.º. 21, Março, 1967).

C) Notas de textos críticos

TENHO MEDO DE TENTAR COMPARAÇÕES, NÃO DIREI, POR ISSO, QUE A OBRA DE GUIMARÃES ROSA É A MAIOR DA LITERATURA BRASILEIRA DE TODOS OS TEMPOS. DIREI PORÉM QUE NENHUMA OUTRA, DE NENHUM ESCRITOR ME DEU ATÉ HOJE, ENTRE BRASILEIROS, A MESMA IDÉIA DE TRATAR-SE DE CRIAÇÃO ABSOLUTAMENTE GENIAL.

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA.

“Com **Grande Sertão: Veredas** temos o grito de independência de nossa literatura. Depois deste livro será preciso reescrever a gramática do português do Brasil. É de se imaginar com assombro o que sairá dessas páginas milionárias de invenção e observação, de poesia e de psicologia. Nelas irá faiscar o escritor brasileiro do futuro, e as águas do manancial são inesgotáveis de pepitas de excelente quilate. **Grande Sertão: Veredas** é, sem dúvida alguma, o nosso grande acontecimento literário e linguístico do século. Está para a possível língua brasileira como a poesia de Villon ao findar a Idade Média. Nada mais a ver com os retóricos de então. Mas vai dar Ronsard e o resto.” – SÉRGIO MILLIET

D) Notas editoriais

Nota 8ª edição

ORTOGRAFIA DE J. G. R.: ADVERTÊNCIA NECESSÁRIA

Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar ortografia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial de então. Respeitando-lhe a vontade, sua editora continua a publicar-lhe os livros no texto fixado por ele, não submetido portanto à reforma ortográfica de 18 de dezembro de 1971.

Nota 9ª edição

NOTA DA EDITORA

ORTOGRAFIA DE J. G. R.: ADVERTÊNCIA NECESSÁRIA

Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar grafia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial. Respeitando a vontade do autor, continuamos a publicar sua obra conforme o texto originalmente fixado.

Nota 10ª edição

NOTA DA EDITORA

ORTOGRAFIA DE J. G. R.: ADVERTÊNCIA NECESSÁRIA

Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar grafia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial. Respeitando a vontade do autor, continuamos a publicar sua obra conforme o texto originalmente fixado.

Nota edição avulsa da Abril Cultural

Nota da Editora José Olympio

ORTOGRAFIA DE J. G. R.: advertência necessária

Em todos os seus escritos, João Guimarães Rosa fez questão de usar grafia própria, divergente em muitos pontos da ortografia oficial. Respeitando a vontade do autor, continuamos a publicar sua obra conforme o texto originalmente fixado.

E) Texto de orelhas (20ª e Ed. avulsa, 1988)

Grande sertão: veredas

Há duas maneiras de ler Grande sertão: veredas. A primeira, e que tem sido objeto de muitos ensaios eruditos, volta-se para a verdadeira revolução linguística, constante na obra de Guimarães Rosa e da qual este livro talvez seja a manifestação mais expressiva. Focalizam-se então a utilização e valorização do vocabulário e da sintaxe regionais (que muitas vezes é o que há de mais clássico na língua), a invenção de palavras com fins expressivos, e muitas outras das várias facetas de sua minuciosa exploração da narrativa. A segunda, que independe totalmente de qualquer aparato crítico, é deixar-se simplesmente dominar pela força da história fascinante, extensa, movimentada, imprevista, da qual a linguagem de Guimarães Rosa é apenas o instrumento adequado, porque reflexo fiel do meio em que se desenrola, e com o qual o autor se identifica de maneira profunda. Em Guimarães Rosa o sertão é intuído e não analisado, reproduzido e não descrito. Ele não pretende explicá-lo, mas recriá-lo, abordando as coisas e os fatos narrados por contato, direto e por intuição, reduzindo ao mínimo o papel do conhecimento racional na apreensão da realidade que transmite ao leitor: o sertão é uma

visão. Riobaldo, o narrador, dá-nos a chave para o entendimento dessa visão, ao dizer, logo ao início:

“O sertão está em toda parte.../... o sertão é do tamanho do mundo. “ É o regional, o verdadeiro, autêntico regional, que se projeta e conquista dimensão universal, sintetizada na condição humana – o homem é o homem, no sertão de Minas ou em qualquer outro lugar do mundo. Como disse Antônio Cândido: “A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e o nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro da matriz regional, para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e, na verdade, o Sertão é o Mundo.”

F) Texto de quarta capa (20^a, 27^a e Ed. avulsa, 1988)

Na obra de Guimarães Rosa, ao contrário da maioria de nossos escritores regionalistas, o sertão é visto e vivido de uma maneira subjetiva, profunda, e não apenas como uma paisagem a ser descrita, ou como uma série de costumes que parecem pitorescos. Sua visão resulta de um processo de integração total entre o autor e a temática. Dessa integração a linguagem é o reflexo principal. Para contar o sertão, Guimarães Rosa utiliza-se do idioma do próprio sertão, falado por Riobaldo em sua extensa narrativa. Mas como acontece com toda literatura regional que ultrapassa a simples descrição para situar-se no plano da arte, ela adquire dimensões universais pelo vigor e beleza do texto. Nada mais natural: sendo o homem o tema de toda grande literatura, são os elementos básicos da condição humana que, em última análise, encontramos em Grande sertão: veredas, no que ela tem de mais fundamental: o amor, a morte, o sofrimento, o ódio, a alegria.

G) Quarta capa, 19^a edição

“Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade. Está certo, sei. Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo? Ah, lei ladra, o poder da vida. Direitinho declaro o que, durando todo tempo, sempre mais, às vezes menos, comigo se passou. Aquela mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espairecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos.”

H) Poema de Carlos Drummond de Andrade, reproduzido nas edições 19ª e 21ª

POEMA:

Um chamado João

João era fabulista?
fabuloso?
Fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
No peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?
Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?

João era tudo?
Tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não
semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bolso
cada qual em sua côr d'água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gôta redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar

o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípites prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos pôderes, das
supostas fórmulas
do abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é êsse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (sei lá
o nome) ou êle mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sob e o sôbre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar

21.XI. 1967

Carlos Drummond de Andrade

I) Página de créditos, 19ª edição

Poema de Carlos Drummond de Andrade:
 Carlos Drummond de Andrade © Graña Drummond
 www.carlosdrummond.com.br

Apresentação de Paulo Rónai
 © Condomínio dos proprietários dos direitos de Paulo Rónai

Direitos de edição da obra em língua portuguesa adquiridos pela EDITORA NOVA FRONTEIRA S. A. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação etc., sem a permissão do detentor do copirraite.

J) Quarta capa, edição do estudante

BIBLIOTECA DO ESTUDANTE: LIVROS QUE CABEM NO SEU BOLSO

A Editora Nova Fronteira está participando de uma grande campanha em defesa do livro e do direito autoral. Você, estudante, conhece vários autores – muitos são seus professores – e pode vir a se tornar um, acadêmico ou literário. A compra do livro remunera e protege a integridade do trabalho do autor. Essa campanha precisa da sua participação.

Seja um leitor de livros.

Com a Biblioteca do Estudante, a Nova Fronteira lança grandes títulos e grandes autores em edições caprichadas e com preços mais acessíveis. Esse projeto realiza a vocação primeira da literatura: um autor só é um autor quanto encontra o seu leitor, e esse encontro se dá pelo livro.

GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Grande sertão: veredas é um romance genial e, acima de tudo, uma história surpreendente de aventura, amor, mistério, traição, conflito, amizade, dor, paixão e superação. Escrito por João Guimarães Rosa, um dos maiores autores brasileiros de todos os tempos, *Grande sertão: veredas* já foi estudado dentro e fora do Brasil, mas antes de conhecer toda a habilidade estilística desse autor de rara formação linguística e filosófica, é preciso mergulhar nessa história e se deixar encantar por ela, saboreá-la até a última página. Então pegue este livro e conheça Riobaldo Tatarana, Reinaldo Diadorim, Medeiro Vaz, Zé Bebelo e Hermógenes. Experimente ler alguns trechos sem voz alta para descobrir os sons e ritmos de palavras que parecem compor um outro idioma. A Folha de S. Paulo, a revista Época e várias associações internacionais elegeram *Grande sertão: veredas* como um dos 100 maiores livros da literatura universal do século XX. Não perca essa oportunidade. Viaje com ele.

K) Introdução geral da Ficção Completa

Texto	Autoria	Local inicial de publicação
Prefácio: “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra” Cronologia da vida e da obra	Eduardo F. Coutinho	
Diálogo com Guimarães Rosa	Günter Lorenz	“Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro.” Congresso realizado em Gênova, janeiro de 1965.
“O transrealismo de G.R.”	Tristão de Ataíde	<i>Jornal do Brasil</i> . Rio de Janeiro, 30 ago. 1963.
“O amor na obra de Guimarães Rosa”	Benedito Nunes	<i>O dorso do tigre</i> . São Paulo: Perspectiva, 1969.
“O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”	Henriqueta Lisboa	<i>Guimarães Rosa</i> . Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, 1966.
“Revolução rosiana”	Franklin de Oliveira	<i>Correio da Manhã</i> . Rio de Janeiro, 29 nov. 1967.
<i>Sagarana</i>	Antônio Cândido	<i>Diário de São Paulo</i> , 11 jul. 1946.
“O ritmo em ‘O Burrinho Pedrês’”	Ângela Vaz Leão	<i>O Estado de S. Paulo</i> , 30 nov. 1968 (Supl. Lit.)
“Guimarães Rosa e a linguagem literária”	Euryalo Cannabrava	<i>Diário de notícias</i> , Rio de Janeiro, 8 abr. e dez. 1956.
“Guimarães Rosa, novelista”	Braga Montenegro	<i>Minas Gerais</i> , Belo Horizonte, 6 jul. 1968 (Supl. Lit.)
“Processo da linguagem, processo do homem”	Rui Mourão	<i>O Estado de São Paulo</i> , 2 ago. 1969 (Supl. Lit.)
“O homem dos avessos”	Antônio Cândido	<i>Tese e antítese</i> . Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
“Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais”	Manuel Cavalcanti Proença	Repr. em <i>Augusto dos Anjos e outros ensaios</i> . Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
“Veredas no Grande sertão”	Bernardo Gersen	<i>O Estado de S. Paulo</i> , 24 e 31 mar. 1962 (Supl. Lit.)
“Um lance de ‘Dês’ do Grande sertão”	Augusto de Campos	Repr. <i>Revista do Livro</i> , vol. 4, nº 6, Rio de Janeiro, 1959.
“O certo no incerto: o pactário”	Walnice Nogueira Galvão	<i>As formas do falso</i> . São Paulo, Perspectiva, 1972.
“O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”	Luiz Costa Lima	<i>Tempo brasileiro</i> . Rio de Janeiro, vol. 2, nº 6, dez. 1963.
<i>Tutaméia</i>	Paulo Rónai	<i>O Estado de S. Paulo</i> , 16 e 23 mar. 1968 (Supl. Lit.)
“A linguagem do Iauaretê”	Haroldo de Campos	<i>O Estado de S. Paulo</i> , 22 dez. 1962 (Supl. Lit.)
Iconografia		
Bibliografia de e sobre João Guimarães Rosa		

L) Letra do “Coco” de Chico Barbosa

Coco (Chico Barbosa)

Da mandioca quero a massa e o beijú
 Do mundéu, quero a paca e o tatú
 Da mulher quero o sapato, quero o pé
 Quero a paca, quero/ o tatú, quero o mundé
 Eu do pai, quero a mãe, quero a filha
 também quero casar na família
 Quero o galo, quero a galinha do terreiro
 Quero o menino da capanga de dinheiro.
 Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo
 Do combuco do balaio quero o tampo
 Quero a pimenta, quero o caldo, quero o mólho
 Eu do guampo quero o chifre, quero o boi,
 Qu' é d'êle o dôido, qu' é d'êle o maluco
 Quero o tampo do balaio do combuco

M) Quarta capa, 21ª edição

Livro fundamental da literatura brasileira, o romance **GRANDE SERTÃO: VEREDAS**, de João Guimarães Rosa, publicado em 1956, foi escolhido pela *Folha de S. Paulo*, pela revista *Época* e por várias associações internacionais como um dos 100 maiores livros da literatura universal do século XX.

“Viver é muito perigoso”, diz a todo momento o protagonista dessa história, Riobaldo, esse Fausto sertanejo. E é preciso mesmo uma boa dose de coragem para seguir nessa “travessia” rosiana, que, depois de vivenciada, é pura compensação e prazer.

“O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. “

JOÃO GUIMARÃES ROSA nasceu em Cordisburgo, Minas Gerais, em 1908, e é um dos mais importantes escritores brasileiros de todos os tempos. Sua primeira obra foi *Magma*, um livro de poemas – publicado postumamente apenas em 1997 – com o qual obteve prêmio da Academia Brasileira de Letras. Estreou para o público, de fato, em 1946, com *Sagarana*, que se tornaria um marco em nossa literatura. Mas sua consagração definitiva viria dez anos depois com o romance *Grande Sertão: Veredas*. Eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1963, só tomaria posse em 1967, morrendo três dias depois.

Sousa, Eliane Cristina.
S825g Grande Sertão : Veredas : em diferentes versões : um estudo sobre os paratextos em seis décadas de edição (1958-2015) / Eliane Cristina Sousa. - 2017.
192 f. : il. ; fotos. –
Orientadora: Andréa Soares Santos.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.
Bibliografia.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Correspondência. 2. Paratexto. 3. Editores e edição. I. Santos, Andréa Soares. II. Título.
CDD: 801.95