

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Autor & edição: três sub-séries da Correspondência  
de João Guimarães Rosa (1957 – 1967)**

Vera Maria Pereira Theodozio

São Paulo  
2011



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Autor & edição: três sub-séries da Correspondência  
de João Guimarães Rosa (1957 – 1967)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em História

Aluna: Vera Maria Pereira Theodozio  
Orientador: Professor Doutor Júlio Pimentel Pinto

São Paulo  
2011

## **Agradecimentos**

Ao orientador e amigo Júlio, histórico, literário.

Aos professores

Marcos Moraes, do curso, da banca, dos esclarecimentos mais que simpáticos,  
Ana Paula, das bancas e comentários importantes,  
e certo número de outros, anteriores mas sempre presentes.

Às pessoas do ieb, na biblioteca e no arquivo, sérias, boas, como Izilda e Mônica,  
aos bibliotecários, florestanos fernandas,  
aos secretários, dos papelórios.

Aos amigos e amigas,  
entre eles Laerte,  
entre elas Camila e Patricia, da fflch,  
Lucia, do *inglês*.

Aos meus irmãos Neto, Sandra, Roberto  
e minha mãe Ivete.  
Ao meu filho Mathias, claro.

Ao José meu pai, em memória.

**sub-título:** *prosa com “flores”*

**palavras-chave:** João Guimarães Rosa; Epistolografia; História e Memória; Literatura e Edição; Análise histórico-literária.

**resumo**

Apresentar três lotes de correspondência inédita de João Guimarães Rosa, para responder ao problema de como os seus livros se recriaram em novos ambientes culturais, é trabalho que exige estabelecer o texto das cartas, redigir notas descritivas/analíticas e notas explicativas.

A recriação resulta da ação concertada de autor, editor e tradutor.

A edição dos livros se mostra um negócio ou empreendimento de tipo especial, seja em razão da rede de relações pessoais e profissionais que envolve, ou do movimento de idéias, que simultaneamente capta e produz. Editar é operação que se dá no terreno das mediações entre dois planos, um que é do simbólico, outro da fabricação ou reprodução técnica.

No trio de agentes, cada um de seu lugar e a seu modo busca o objeto livro que propicie a permanência da obra literária. Os lotes de correspondência, do arquivo que pertenceu ao escritor, agora ditos sub-séries, são:

1. com o editor francês Pierre Seghers (26/06/1957 a 10/10/1962), CE 1 a 15 (cx. 01), 17 documentos;
2. com o editor português António de Souza-Pinto (01/11/1960 a 27/01/1967), CE 16 a 64 (cx. 01), 56 documentos;
3. com o tradutor francês Jean-Jacques Villard (07/07/1961 a 25/04/1967), CT 1 a 47 (cx. 9), 48 documentos.

Na cena das cartas aos três destinatários vê-se um autor que, além de cuidar da forma de publicação de seus textos literários no exterior, estende sua atenção ao paratexto, interno e externo ao volume. Entre essas atenções dispensadas por via epistolar despontam diferentes personas de João Guimarães Rosa.

**Sub-title:** *prose with "flowers"*

**Abstract**

Presenting three batches of unpublished correspondence of João Guimarães Rosa in order to answer how his books were recreated in new cultural environments, is a task that demands establishing the text of the letters and composing descriptive/analytical notes and explanatory notes.

The recreation of the books results from the orchestrated action of author, publisher and translator.

Publishing books reveals itself as a special kind of business or enterprise, either because of the personal and professional network involved or because of the movement of ideas simultaneously captured and generated. Publishing takes place in the grounds of mediation between two spaces, one symbolic and the other of manufacturing or technical reproduction.

In the triad of agents -- author, publisher and translator -- each one of them in its way and from its place seeks the book that will engender permanence of the literary work. The batches of correspondence, from the file which belonged to the writer, now designated sub-series, are:

1. letters to the French publisher Pierre Seghers (06/26/1957 - 10/10/1962), CE 1 - 15 (box 01), 17 documents;
2. letters to the Portuguese publisher António de Souza-Pinto (11/01/1960 - 01/27/1967), CE 16 - 64 (box 01), 56 documents;
3. letters to the French translator Jean-Jacques Villard (07/07/1961 - 04/25/1967), CT 1 - 47 (box 9), 48 documents.

In the letters sent to the three addressees, we see an author who, in addition to taking care of the form of publishing his literary texts abroad, extends his attention to the paratext located inside and outside the volume. Amid this care, dispensed through epistles, different personas of João Guimarães Rosa arise.

**keywords:** João Guimarães Rosa; Epistolography; History and Memory; Literature and Publishing; Historical-literary Analysis.

## Sumário

1. Introdução .....	8
2. Correspondência	
2.1. Com o editor francês Pierre Seghers .....	17
2.1.1. Apresentação .....	17
2.1.2. Índice .....	21
2.1.3. Cartas .....	22
2.1.4. Tradução .....	40
2.2. Com o editor português António de Souza-Pinto .....	44
2.2.1. Apresentação .....	44
2.2.2. Índice .....	50
2.2.3. Cartas .....	53
2.3. Com o tradutor francês Jean-Jacques Villard .....	117
2.3.1. Apresentação .....	117
2.3.2. Índice .....	121
2.3.3. Cartas .....	123
2.3.4. Tradução .....	194
3. Conclusão .....	205
Bibliografia .....	247

## 1. Introdução

A intenção estética raramente está ausente da produção epistolar. No caso da epistolografia de escritores, é ainda mais lícito afirmar sua presença. Nem por isso se deve tomar o epistolar como gênero literário, seria melhor considerá-lo uma escrita nômade, por vezes capaz de abrigar vários gêneros e desempenhar funções diversas. A missiva, essa particular expressão de um escritor, contém dados biográficos, alude a fatos marcantes, a planos, a aspirações, como por exemplo uma resenha publicada, um encontro decisivo, uma premiação aguardada. É um espaço autobiográfico e portanto sujeito a todas as injunções que cercam a escrita de si: movimento de constituição do sujeito, projeções de identidade, desejo de conformar as apreciações da posteridade.

É um espaço de crítica, de tomada de posições diante da arte e do papel do escritor. Sua leitura permite o rastreamento das sociabilidades intelectuais organizadas, das redes de relações profissionais e pessoais, do lugar do escritor na cena literária.

Comparável à oficina ou laboratório, traz informações sobre os projetos em andamento e sobre os processos de criação das obras, direções para sua leitura, e permite, em alguns casos, a apreensão da gênese de aspectos ou partes da obra.

Aceita a proposição que um estilo corresponde à marca ou identidade de um autor, é aquilo que o distingue dos outros, a correspondência de um escritor propicia uma aproximação ao estilo em estado nascente. Pois não é difícil imaginar a situação em que um pesquisador depara-se com a cópia carbono de uma carta datiloscrita, sem assinatura (como costumam ser as cópias carbono), sem referências internas que permitam identificar a autoria, e depois de lê-la supõe: trata-se de um escrito de B. Descobre mais tarde, ao ter notícia do original, - a carta encontrada no arquivo do destinatário, assinada por B, - que sua hipótese sobre a autoria estava correta.

De todo modo, a liberdade diante das classificações dá às correspondências uma espécie de caráter “sem caráter”; feita a análise, metódica, e a exploração, segundo critérios definidos a partir de resultados esperados, revela-se o indefinido, o inesperado, de valia para o conhecimento seja do autor de obra literária, seja do escritor como figura pública, em relações funcionais ou profissionais, seja da pessoa que aparece, as vezes à revelia, no espaço privado da troca de cartas.

Essas potencialidades explicam e justificam a atração que as reuniões de cartas de escritores tem exercido sobre diferentes leitores, sobre praticantes de diferentes áreas das ciências humanas, historiadores em particular.

Tramados com fios da vida íntima e da vida na cidade, os diários, correspondências, memórias, autobiografias, são sedimentações construídas por indivíduo singular, ao se opor ao esquecimento -- ou à lembrança. Nesses traços materiais, documentários, o historiador busca as confluências de costumes, práticas, hábitos mentais que permitem vislumbrar a experiência socialmente partilhada.

Mas a correspondência não se basta; antes, demanda um aparelho crítico cujo estabelecimento traz uma série de questões, já que pode apresentar lacunas de diversas origens: algumas cartas podem ser destruídas, sofrer extravios, apresentar lapsos do autor em relação a datas, entre outros.

Ela pede o estabelecimento da teia de referências, implícitas para os atores no momento da troca, mas tornada opaca para o leitor que veio depois. Ancorada em sua época, a troca epistolar ganha os sentidos que o leitor do presente pode lhe atribuir. É preciso devolver a esse objeto esquivo, construído *a posteriori*, a transparência possível, procurar em cada carta, em cada lote, e no conjunto tudo que ele tem a dizer ou esconder.

Dar à leitura tais escritos é favorecer novos diálogos, projeções múltiplas, outros agrupamentos de temas e problemas.

Paulo Rónai salientou o lugar do epistolar no conjunto dos escritos de João Guimarães Rosa:

O tempo gasto nesta correspondência daria para escrever outro *Corpo de Baile* ou outro *Grande Sertão: Veredas*. O conjunto de respostas dadas aos tradutores alemão, italiano, francês representa nada menos que uma exegese minuciosa da obra rosiana, dada pela única pessoa capaz de dá-la. ... A publicação conjunta das cartas a intérpretes daria vários volumes do maior interesse, complemento indispensável da própria obra, um documento sem qualquer analogia não só em nossas letras, mas talvez em toda a literatura mundial.<sup>1</sup>

Bussolotti partiu da observação do literato, segundo o qual esse complemento “já por si realiza um estudo filológico, tradutório, poético, crítico”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Paulo Rónai. “Guimarães Rosa e seus tradutores”. *OESP Suplemento Literário*, ano 16, n. 741. São Paulo, 10 out. 1971.

<sup>2</sup> João Guimarães Rosa: *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Ed., org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 27.

Guimarães Rosa passou a integrar o sistema literário brasileiro no momento mesmo da publicação de seu primeiro livro. Aqui no Brasil teve desde cedo contos publicados em revistas, seus livros foram saudados pela crítica, recebeu prêmios e, para publicação e edições sucessivas, contou com uma espécie de casamento perfeito com o editor e amigo José Olympio. Após a venda da Livraria Editora José Olympio os direitos de publicação passaram à Editora Nova Fronteira, que desde 2003 vem reeditando toda sua obra.

Ele pertence ao cânone dos autores brasileiros, seu nome é conhecido, mas continua um autor pouco lido fora dos meios universitários da área das humanidades e de extratos letrados da população brasileira, possivelmente diminutos.

Em que pese o que a obra contém de universal, sua tradução e edição impuseram -- por razões formais que vão dos traços experimentais a um certo regionalismo -- um desafio, ao qual não se furtaram editores e tradutores estrangeiros de tantas nacionalidades. Por meio de quais contatos, acordos e conversas sua produção literária entrou em novos ambientes de recepção?

O estudo das correspondências do escritor com o primeiro editor na França, com o editor em Portugal e com o primeiro tradutor dos livros para o idioma francês pode contribuir para a resposta a essa pergunta.

Transposto aos leitores estrangeiros, o desafio se repete. Seus livros tornaram-se conhecidos, e, mais que isso, foram lidos fora do Brasil? Em que medida? Por quais razões? Além das correspondências, outro tipo de documentação, mais quantitativa, poderia dar a medida, se não da leitura, ao menos da difusão da obra desse autor tão festejado; são os contratos assinados, os números de edições, de exemplares e os demonstrativos de direitos autorais.

Diante da publicação da correspondência com os tradutores italiano e alemão e da existência de análise da correspondência com tradutores para o idioma inglês, levantamento preliminar em arquivo revelou a existência e o interesse de correspondência do escritor com o editor português e com o tradutor e editores franceses, até aqui praticamente desconhecida.

Mais de seis décadas se passaram desde a publicação de *Sagarana*, mais de cinco desde a publicação de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas*. A fortuna crítica do autor é imensa, estimada em dois mil e quinhentas peças entre artigos, livros, teses.

Os trabalhos se vinculam, como é natural, a perspectivas literárias, lingüísticas, da gênese do texto publicado/editado, psicanalíticas, filosóficas, histórico-sociológicas e, supomos, até aqui deixaram de lado os livros enquanto produto cultural de massa, a circular no mercado editorial.

Pareceu haver na época do cinqüentenário daquele que é considerado seu maior livro, ao lado das sessões acadêmicas (2005, *III Veredas do Rosa PUC/Minas Gerais*; 2006, *Seminário Cinquenta anos de Grande Sertão: Veredas.*, IEB/USP), uma espécie de superexposição da obra de GR, que inclui caminhadas literárias, filmes, leituras públicas, cd-rom, roteiros culturais, exposições; ela serviu de inspiração para uma coleção de moda (Ronaldo Fraga, SPFW, julho de 2006), para samba-enredo. Parte desses eventos explicam-se por certo traço de algumas criações de Rosa. O amante das estórias contadas, ao escrever as próprias conferiu-lhes flagrante oralidade, razão pela qual certas peças e episódios ganham outra clareza quando lidos em voz alta ou recriados em novos meios. Mas ao se apontar este traço convém lembrar que sua ficção nasceu para o leitor só e silencioso do livro de papel. “Como se recria esse livro?”, “Como uma substância nova, em forma de literatura, é inoculada, pode-se dizer, na corrente da cultura?” são perguntas que merecem ser respondidas, e responder a primeira é acercar-se das respostas da segunda.

Enquanto escritor, Guimarães Rosa participou da inserção de seus livros no sistema literário brasileiro, recolheu artigos de recepção, fez circular a crítica, e atuou com determinação para torná-los conhecidos no exterior. Como autor, esteve sempre a dizer significações, a ampliar possibilidades de leitura de sua ficção. Essa hipótese se apóia no conhecimento existente sobre suas constantes versões, revisões, opiniões sobre capas, número de volumes, formatos gráficos, nos trabalhos já feitos sobre a correspondência com tradutores, e nas próprias cartas do autor para amigos, editores e tradutores, em que trata ativamente do andamento da edição de suas obras e acompanha os ecos da publicação.

A pesquisa afere os modos de entrada da obra de João Guimarães Rosa no mundo literário de dois países, Portugal e França. A via dessa entrada é a interação do autor com editores e tradutor, que se deu através da correspondência.

Nela é possível procurar pistas sobre a direção que o autor queria imprimir à leitura de sua ficção e sobre suas intervenções para torna-la acessível ao leitor português e francês. Contém também informações sobre vida literária do escritor Rosa, freqüência

a lançamentos, relações com a Academia Brasileira de Letras, participação em congressos internacionais de escritores, posição diante da possível veiculação de seus contos em outro meio, através de adaptação radiofônica, efeitos do cinema sobre a linguagem literária. Por fim, traz dados importantes sobre o livro como negócio: edições, tiragens, repartição de direitos autorais em Portugal e na França.

Uma vez definido o eixo a ser privilegiado no estudo da correspondência do escritor, tornou-se necessário: a. estabelecer o texto a ser apresentado; b. elaborar o índice das cartas transcritas; c. descrever material e tecnicamente cada peça do conjunto; d. explicitar as intervenções que se fizeram necessárias, com relação a rasuras, abreviaturas, tipografia e outras; e. definir quando cabem as notas explicativas e redigir as notas. e. fazer a apresentação, isto é, esclarecer como se constituiu o conjunto, do ponto de vista da história da troca e de seu arquivamento.

Escrever tais notas e apresentar o conjunto traduz um esforço em repor patrimônios memoriais, e enfrentar sua instabilidade. Se bem sucedida nesse esforço e enfrentamento, essa escrita será histórica.

## Fontes e Métodos

Entre outros fundos de importância semelhante, o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) mantém sob sua guarda os arquivos que pertenceram ao escritor João Guimarães Rosa, adquiridos através de Processo de Cessão em 1973. Sua biblioteca de cerca de 3500 volumes foi integrada a biblioteca do mesmo Instituto. Seus documentos -- cartas, estudos, originais, fotos, entrevistas, traduções... -- passaram por várias fases de organização, coordenadas por Cecília de Lara e equipe, até o estabelecimento das seis séries atuais: documentação pessoal, recortes, estudos para obras, originais, fotografias, correspondência.

Essa última série, composta de quase mil documentos, apresenta-se atualmente dividida em seis sub-séries. Entre elas, duas contém dados de base para este trabalho.

Em primeiro lugar, a correspondência com editores estrangeiros, subdividida por nacionalidade: dela foram aqui recortados 64 documentos, que se referem a edições na França (1957 a 1962) e em Portugal (1960 a 1964).

Em segundo lugar, a correspondência com tradutores; aqui isolou-se aquela com o tradutor para o idioma francês, Jean-Jacques Villard (1961 a 1967), com 47 documentos. Da perspectiva da entrada e difusão da obra na França, é através dela que a

história das edições continua a ser contada, uma vez que nenhuma correspondência com editores franceses relativa ao período posterior a 1962 foi localizada no Fundo João Guimarães Rosa do Arquivo/ IEB.

O fundo atual manteve para a série Correspondência, nos traços gerais, a organização original estabelecida pelo escritor e sua secretária, isto é, por assunto (pessoal, tradutores, editores, burocrática...); nela não há separação entre correspondência passiva e ativa. Provavelmente o diálogo epistolar está inscrito já no tipo de arquivamento adotado pelo escritor.

O arquivo de origem, privado, expressa uma intenção autobiográfica<sup>3</sup>, um desejo de constituir memória. Suas pastas de correspondência mostram que esta tinha, entre funções diversas, a de alimentar outras pastas do arquivo, fato atestado por inúmeras cartas em que o escritor pede que lhe enviem artigos de jornal sobre a recepção de suas obras. Suas cartas também dão notícias desses artigos, ou fazem circular seu conteúdo. Nesse sentido, a fonte principal, o epistolário, remete a outras, por exemplo seus recortes de jornal.

O levantamento das edições das obras de João Guimarães Rosa existentes na Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa) e na Bibliothèque Nationale de France (Paris), foi feito por consulta eletrônica.

A carta de um escritor dá ensejo a múltiplas aproximações. É suporte de informação, ora histórica, quando revela modos de sociabilidades, ora literária, quando mostra a gênese e maturação de obra, ora biográfica, ao deixar emergir a vida íntima (da alma). É também texto afetado por modelos da literatura, da qual pode ser considerada uma excrescência. É ainda peça de um diálogo escritural, que supõe a presença/ausência do destinatário; é espaço de constituição do sujeito, já que dirigir-se a outro permite a quem a escreve a produção de imagens de si. Por fim é uma maneira de atuar sobre o mundo. Tela de tantas figuras em movimento, é avessa a classificações, escapa das tentativas metódicas de análise e só pode ser abordada historicamente e caso a caso<sup>4</sup>. Inútil querer fazer, desta fugitiva, a prisioneira.

Como acercar-se de objeto memorial mostrou em conferência François Dosse, historiador pertencente àquela tradição historiográfica aberta aos conhecimentos

---

<sup>3</sup> Reinaldo Marques. "O arquivamento do escritor". In SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos Literários*. Cotia: Ateliê Editorial, s/d, p.147.

<sup>4</sup> Brigitte Diaz. *L'epistolaire ou la pensée nomade*. Paris: PUF: 2002. p.64.

acumulados em campos próximos -- filosofia, psicanálise -- , formada durante o século passado<sup>5</sup> . Lá, ele atribuiu a Paul Ricoeur a clarificação da dualidade memória/ história, problema que havia ocupado Pierre Nora, Michel de Certeau, Georges Duby, Lucien Febvre, Maurice Halbwachs.

A partir das primeiras décadas do século XX, sucederam-se no terreno da disciplina histórica o estudo da memória coletiva, a explicitação da construção pelo historiador de seu problema ou objeto, a atenção para o acúmulo/depuração de narrativas, a revisão incessante por que passam os eventos (“um fato é o que ele se torna”), a percepção dos lugares de memória, na dinâmica entre documentos e monumentos.

Com tais avanços e um terceiro termo, o esquecimento, tomado no campo do freudismo, na passagem para o século XXI teria se construído uma história social da memória, na qual a memória é submetida à prova crítica da história, a seu crivo de verdade, sem o que não pode almejar a fidelidade. E a história, por sua intenção de verdade, é recolocada na sucessão de camadas temporais de que se revestem os eventos, no fluxo dialético da retrospectiva e do projeto, referidos a promessas do passado não sustentadas.

Lembra François Dosse os níveis envolvidos na operação: a. objetivar os testemunhos do arquivo, lugar espacial e social; novamente separar, escolher, rejeitar (estágio da desconfiança); b. tentar compreender e explicar diferenças e mutações, o que implica decompor, serializar, modelizar; mobilizar temporalidades e escalas de análise; c. narrar, fazer o relato inteligível e aceitável. A interpretação, a atribuição de sentidos, componente da intenção de verdade da escrita histórica, se estende sobre os níveis documental e explicativo, mas, principalmente, ela “depende, antes, da reflexão segunda sobre o curso total dessa operação”...<sup>6</sup>

Faz parte da interpretação -- entre cujos atos e métodos está o de comparar --, a busca da singularidade dos acontecimentos e dos sujeitos. A singularidade não é aparente no nível inicial, aquele da documentação. E embora a interpretação esteja presente em todos os níveis, ou seja desde a ida ao arquivo e as escolhas documentais, tem muito a percorrer até poder apresentar-se no espaço das conclusões.

Meios de aproximação ao documento memorial já praticados por pesquisadores devem permitir que as cartas ganhem circulação mais ampla sem perder seus sinais

---

<sup>5</sup> François Dosse. “L’histoire et la guerre des mémoires”, 2007. p. 11

<sup>6</sup> Paul Ricoeur. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp. 2007. p. 347.

particulares e ainda se cosam à trama do tempo da sua escrita. Adaptados ao presente caso, os meios são descritos abaixo.

Leitura sistemática e cronológica da correspondência com editores e tradutor citados e estabelecimento de seu texto.

Indexação (já existente nos catálogos do Arquivo, refeita para os fins do trabalho) e preparo de descrição material das cartas, nos moldes elaborados por pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros, que resultaram na edição das correspondências Rosa/Onís <sup>7</sup>, Rosa/ Meyer-Clason <sup>8</sup>, e na organização, introdução e notas da *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira* <sup>9</sup>, contendo: assinatura/ ou não; data; local; autógrafo/ ou datiloscrito; original/ ou cópia; papel, dimensões, número de páginas; com ou sem acréscimos autógrafos/datiloscritos.

Tradução para o português das cartas trocadas em francês entre Rosa e seu editor Pierre Seghers (primeiro lote); tradução das cartas escritas em francês e enviadas a Rosa por seu tradutor Jean-Jacques Villard (terceiro lote).

Redação de notas destinadas a esclarecer sobre pessoas, situações e obras citadas nas cartas. A escolha das notas é motivada pela idéia que o anotador faz do leitor de correspondências, um ser que normalmente *gosta de ver as pessoas viverem*<sup>10</sup>, e da idéia que faz das cartas a anotar. As notas devem ser informativas. Quem são as pessoas? quais são seus laços com o escritor? quais são as referências dos livros, jornais, revistas mencionados? Ao apoiar o texto das cartas na época, as notas deixam o leitor seguir o pensamento do escritor. Elas acompanham o texto e distinguem-se dele por tipografia e localização na página.

A partir do estudo dos três lotes de correspondência se mostrarão os meios da entrada da obra de João Guimarães Rosa na vida literária da França e de Portugal.

Além de contribuir com dados para entendimento da recriação e edição da obra de João Guimarães Rosa nos novos ambientes culturais no final da década de cinquenta e nos primeiros terços da seguinte, o trabalho coloca ao alcance de interessados outras

---

<sup>7</sup> Iná Valéria Rodrigues Verlangieri. *J. Guimarães Rosa -- Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 1993.

<sup>8</sup> Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. *Proposta de Edição da Correspondência Inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967)*. Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1997.

<sup>9</sup> Marcos Antonio de Moraes, org.. *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

<sup>10</sup> Collete Becker. *O discurso de escolta: A anotação e seus problemas*. Comunicação apresentada em Colóquio sobre edições de Correspondências organizado pelo Centro de Correspondências da Universidade de Paris IV. Tradução de Claudio Hiro. p. 3.

faces do autor. Entre elas, a de agente literário de si mesmo, função em que atuou principalmente por meio de correspondência e de contatos pessoais e ou profissionais; e a de missivista, que, ao escrever em língua materna e em língua francesa, leva para as cartas toda a experiência no trato da linguagem adquirida no exercício da literatura de imaginação.

Nas cartas se escrevem desejos, como o de revelar valores estéticos da própria criação literária e de dar impulso à sua circulação, o que é inesperado neste gênero de fonte, a correspondência com editores. Por pertencer o gênero ao mundo material dos negócios, seu teor é associado ao racional, à convenção e à univocidade.

As cartas, apesar do que tem de encenação, constituem uma escrita de si, são abrigo e espaço de construção de personas. Servem à construção biográfica do escritor, pessoa e tipo social.

Especialmente o terceiro lote traz esclarecimentos e direções para a leitura. dados pelo próprio escritor. Fixados os textos dos três lotes num subconjunto, ele pode favorecer o retorno à criação de base, e acrescentar-se a estudos em curso.

Em relação ao texto literário ficcional, objetivado na obra/ livro, a correspondência de escritores foi classificada por Gérard Genette<sup>11</sup> como paratexto editorial, precisamente epitexto (externo ao volume, ao suporte), e, mais precisamente, epitexto privado. Teve suas funções em seu tempo, tem no presente seus efeitos.

Aqui historicizada, a matéria memorial formada pelas cartas trocadas entre o escritor e dois de seus editores mais um tradutor estará pronta a sofrer novas refrações e deslocamentos.

---

<sup>11</sup> Gérard Genette. *Paratextos Editoriais*. Cotia, Ateliê, 2009. p. 12, p. 329.

### 3. Conclusão

Para terminar, voltarei às fontes deste trabalho, que permanecem nucleares.

A vida de escritor de João Guimarães Rosa e os caminhos percorridos pela criação, até que esta se tornasse o objeto que iria circular e ressoar na cultura literária.

É difícil dizer que escolhi este tema. Ele me foi sugerido por uma documentação, a correspondência editorial arquivada de um escritor brasileiro. Sujeito, autor, romancista, e pois inventor de ficção. Tem por profissão a diplomacia, com seus chamados à realidade da vida pública, à sua dimensão política; na carreira, a busca de veracidade, as provas, a argumentação, estão entre os hábitos mentais. Seu sustento vem do Ministério das Relações Exteriores.

Autor, seu primeiro ofício faz com que se dirija a um tipo de negociante de algo incompleto, a obra, pronta a retornar ao sistema literário. Estabelecem uma troca, em que o negociante conta com práticas já estabelecidas há muito, como os modelos de contratos, a divisão dos ganhos, a partilha dos exemplares para autor, crítica, divulgação. Este irá por outro lado dirigir-se direta ou indiretamente aos leitores, que poderão comprar, ler e fazer viver a obra na imaginação coletiva.

A primeira idéia foi partir da relação de Rosa com seu editor José Olympio e seguir a trilha, dos entendimentos, entrega do dito manuscrito, produção do livro, propaganda, até o lançamento e talvez as primeiras críticas. Algumas tentativas nesse sentido não foram bem sucedidas, pois os fundos do editor arquivados no Museu de Literatura da Casa de Rui Barbosa e na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional ainda estavam, ambos, indisponíveis para consulta, em processamento técnico.

Em paralelo a essas tentativas, eu tomava conhecimento das séries documentais que integram os fundos do escritor depositados no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, especialmente a série correspondência: modo de expressão diferente de sua prosa de ficção, por sua finalidade prática -- caso da troca com editores --, devia provavelmente a ela se assemelhar pela dimensão estética, literária.

Como poderia acontecer a muitos, fui atraída por suas cartas inéditas.

Era sabido que a correspondência já publicada do escritor, especialmente a mantida com seus tradutores - e ela entremostra uma outra - , tem recebido atenção de

leitores comuns, que buscam contato novo com sua escrita, e de leitores estudiosos, que nela encontram novas chaves para a compreensão da gênese e a interpretação da obra (além, é claro, de questões ligadas à tradução propriamente).

Havia uma sub-série associada à linguagem dos negócios; seus temas se situariam no terreno cujos limites são de um lado as matérias e mistérios que vão da invenção à forma dita “definitiva”, ou seja, o da crítica genética; de outro a análise e interpretação da forma “acabada”, ou seja, o da crítica literária. Foi então que me voltei para o estudo da correspondência com os editores estrangeiros e, entre eles, os de Portugal e da França.

A exploração do campo assim definido trouxe duas revelações principais.

A primeira foi que a correspondência editorial não se completava, e, se era suficiente para a apuração da edição das obras em Portugal, era insuficiente com relação à França. Depois de ter lido as cartas trocadas com o primeiro editor francês, Pierre Seghers, constatei que na sub-série não havia troca de cartas com editores das casas Seuil e Albin Michel. As primeiras negociações devem ter sido feitas por outros caminhos, foi a hipótese levantada. As lacunas indicaram outras buscas; levaram-me à correspondência com Jean-Jacques Villard, o tradutor de português e de espanhol que mantinha contatos e prestava serviços em mais de uma firma editorial de Paris.

O envolvimento dos tradutores Curt Meyer-Clason e Harriet de Onís foi decisivo para os rumos da edição das obras de Guimarães Rosa respectivamente em alemão e inglês; Edoardo Bizzarri também esteve presente desde o início das edições em italiano. Estes leitores-tradutores tinham se entusiasmado com a leitura dos livros em português, quiseram traduzir os livros e interessaram-se pela publicação em seus países. O caso francês parece diferente.

A carta inicial do lote, de Jean-Jacques Villard para Guimarães Rosa, é posterior à edição da primeira parte de *Corpo de Baile* pela Seuil, e só mais tarde, em algumas situações, o tradutor seria o representante do escritor junto às editoras. Provavelmente trabalhou sob encomenda. Quanto aos primeiros contatos entre o autor e segundas casas francesas que o publicaram, eles seguem sem rastros, exceto pelas alusões presentes na correspondência do escritor com o primeiro editor, Pierre Seghers.

A correspondência Rosa/ Villard tem de tudo um pouco. De um lado, um senhor já avô, que se diz um pouco brasileiro pelo lado materno, tem um irmão no Brasil, participou da primeira e segunda guerra, e entre as duas passou pelo Rio de Janeiro, uma vez, comissário num navio mercante. De outro, nosso escritor do século passado,

que desagradava alguns, mas fora prontamente reconhecido por seus pares, como fica patente nos excertos de crítica que transcrevia e na coleção de recortes de colunas literárias, notícias e crônicas que organizava, ou fazia organizar, sobre si e sua obra, onde figuram Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e muitos outros. Era amigo e editado do mais ilustre e amigável editor de sua terra.

O que ela certamente contém de interesse tanto para a crítica genética como para a crítica literária fica a partir de agora à disposição dos respectivos especialistas.

A segunda constatação, de outra ordem, veio da própria prática da pesquisa no Arquivo e diz respeito às condições para consulta das cartas do escritor e daquelas que ele recebeu em resposta, que por sua vez remetem à questão do direito de autor, ou de propriedade intelectual, entre outras. No que se refere à obra editada esse tema será retomado adiante.

Sobre o documento de arquivo em geral escreveu Paul Ricoeur,

“assume o primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros da própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história. Vem em seguida a organização mais ou menos sistemática do fundo assim posto de lado. ... preservação... ..operações lógicas de classificação... . Ambos os procedimentos são postos a serviço do terceiro momento, o da consulta ao fundo dentro dos limites das regras que lhe autorizam o acesso.”<sup>12</sup>

“como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, ... o documento que dorme nos arquivos não é somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que ‘os puseram no mundo’;”<sup>13</sup>

Vale ressaltar aqui: a amplitude do ato de fazer história, do qual participam a pessoa que deseja preservar os rastros, a instituição que tem por fim realizar a preservação, e o historiador que consulta o documento. E também que os três momentos da operação historiadora encontram-se já no primeiro estágio, a fase documental, que se dá sobre a memória arquivada: este primeiro estágio será acompanhado (e não sucedido) pelo estágio da explicação/compreensão; do mesmo modo o terceiro estágio, da narração/representação, também está presente em toda a extensão da operação historiadora, já que ao selecionar suas fontes no arquivo, o historiador o faz por meio de perguntas em forma narrativa. A pergunta que passou a guiar-me no arquivo, “Como um escritor é editado?”, pode servir de exemplo.

---

<sup>12</sup> Paul Ricoeur. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007. p. 178.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.179.

No que tange ao documento que é a correspondência arquivada, deparei-me com “as regras que autorizam o acesso”. Vim a saber que a consulta depende do cumprimento de requisitos, obtenção de permissões. Seja dos detentores de *copyright*, cedido à editora Nova Fronteira pelos titulares finais, os herdeiros, seja da direção do Arquivo, que procura se assegurar das condições morais e científicas dos pesquisadores, isto é, estes devem comprometer-se a não divulgá-la e serem capazes de dar-lhe tratamento adequado.

Atendidas minhas solicitações, durante passos preliminares havia me defrontado com a pergunta “a quem pertencem as cartas, afinal?” Aos herdeiros? À editora, a qual foram cedidos os direitos sobre a obra do escritor? Ao Arquivo, a quem cabe a guarda do documento?

A pergunta já fora respondida, por Philippe Lejeune, na crônica justamente intitulada “A qui appartient une lettre?”<sup>14</sup>. Transcrevo a seguir o resumo da resposta, feito pelo autor ao final da crônica.

- desde que é postada, a carta se torna, fisicamente, propriedade do destinatário, e depois, quando ele morre, de seus herdeiros; mas o exercício do direito de propriedade é limitado pelos dois aspectos seguintes:
- mesmo postada, a carta permanece, intelectual e moralmente, propriedade de seu autor e, após sua morte, de seus herdeiros, os únicos que podem autorizar sua publicação (conforme a lei de 1957 de propriedade intelectual); mas o exercício desse direito pode ser limitado *de facto* por o autor não ter mais a carta (exceto se ele guardou cópia) e *de jure*, pelo terceiro aspecto;
- na medida que a carta revela a vida privada, toda pessoa posta em causa (autor, destinatário, terceiros) pode se opor à sua divulgação e publicação (Código Civil, artigo 9).

No Brasil, a questão da propriedade da cartas não é diferente, mas a norma frequentemente é posta em xeque pela variedade de casos de direitos e tipos de demandas com que têm de se haver os arquivos públicos.

Toda correspondência depositada em uma instituição pública pode ser lida, indiscriminadamente? A carta, documento sigiloso, como se sabe, está protegido pelo direito à intimidade (vide, em primeiro lugar, a Constituição Brasileira), logo a sua consulta estaria condicionada à autorização do remetente e do destinatário, bem como de pessoas citadas no documento, e na ausência deles, de seus herdeiros legais. A partir dessa proposição ideal, surgem casos intrincados a ser resolvidos: pode-se ler cartas cujos envolvidos ou seus familiares não puderam ser localizados? O que fazer diante da recusa de um herdeiro em fornecer autorização para a consulta dos documentos em acervos públicos? Em suma, como conciliar patrimônio do Estado e interesses privados de familiares,

---

<sup>14</sup> Philippe Lejeune. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998. p. 77. (tradução minha).

pesquisadores, jornalistas ou consultentes apenas curiosos dos bastidores de uma vida que se tornou pública?<sup>15</sup>

No trecho citado as perguntas indicam situações inconclusivas.

Existem desdobramentos. O que fazer diante do silêncio de um herdeiro a quem se pede permissão? Pode o silêncio ser entendido como consentimento tácito?<sup>16</sup>

A natureza das cartas, trocadas entre escritor e editor, fornece a moldura na qual o que elas têm de particular, pessoal, único, deve ganhar relevo.

Por meio delas se estabelece um contrato em que de um lado está o sujeito que produziu escritos movido por sua imaginação e gênio, escritos inicialmente materializados num objeto único, “original” em mais de um sentido, e de outro o sujeito que com sua indústria fará esse produto ultrapassar o círculo dos íntimos, tornar-se conhecido do público, como manifestação autoral, “maneira de apreender o real”; o segundo não é desprovido de imaginação, apenas a emprega para outro fim, o de fazer a criação chegar ao leitor, um leitor provável. É a face intelectual da profissão, nascida junto com a imprensa; a outra face é comercial.

... a imprensa apareceu como uma indústria regida pelas mesmas leis que as outras indústrias e o livro como uma mercadoria que os homens fabricavam antes de tudo para ganhar a vida. ... Era-lhes necessário, pois, primeiramente achar capitais para poderem trabalhar e imprimir livros suscetíveis de satisfazer sua clientela, e isso a preços capazes de sustentar a concorrência. Pois o mercado do livro sempre foi semelhante a todos os outros mercados. Problemas de preço e de financiamento colocavam-se aos industriais que fabricavam o livro, isto é, os tipógrafos, e aos comerciantes que o vendiam, ou seja, os livreiros e os editores.<sup>17</sup>

O trecho acima mostra uma espécie de divisão possível entre as funções do antigo impressor/tipógrafo e do livreiro/editor, mas essa divisão nunca foi forte nem definidora. E aponta para a próxima questão: se o mercado do livro sempre foi semelhante aos outros, o que dizer da posição dos agentes e dos fatores da produção nele envolvidos? As posições relativas são sempre recriadas, e quanto ao imaterial contido no livro, aprendo que lentamente, com avanços e recuos, ele se estabiliza como propriedade de alguém (precariamente, hoje é possível dizer).

---

<sup>15</sup> Marcos Antonio de Moraes. “Nove endereços para a mesma carta”, 6, §5. <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/congressos/nove-enderecos-para-a-mesma-carta.html>.

<sup>16</sup> A restrição à reprodução digital de uma carta numa tese e, pois, sua publicação em banco de dados público poderia -- se seguida de eventual duplicação posterior -- afetar direitos legais sobre a obra.

<sup>17</sup> Lucien Febvre e Henri-Jean Martin. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Unesp, 1992. p. 173.

O contrato entre autor e editor, que Wilson Martins chama de irmãos inimigos, firma a propriedade intelectual. Sobre suas condições e legitimidade refletiu e escreveu<sup>18</sup> um praticante dos dois ofícios, Denis Diderot (sem ser um editor, ou livreiro, como se dizia então, encomendou artigos, analisou manuscritos, visitou impressores em seus *ateliers* e revisou provas, tudo para a tumultuada publicação da *Encyclopédie*, empreendida por Le Breton entre 1751 e 1765).

Naquele momento, a meio caminho entre o aparecimento do livro impresso e os dias atuais, a propriedade do autor sobre “uma obra do espírito, fruto único de seus estudos, de suas noites insones, de suas pesquisas, de suas observações” era o fundamento do direito que ele tinha de vendê-la ao livreiro.

O acordo entre o livreiro e o autor daquela época fazia-se como hoje em dia: o autor chamava o livreiro e propunha sua obra; eles entravam em acordo sobre o preço, sobre a forma do livro e sobre outras condições. Estas condições eram estipuladas em contrato privado, no qual o autor cedia perpétua e definitivamente sua obra ao livreiro e a seus sucessores.<sup>19</sup>

Não foi o detentor quem comprou o manuscrito do autor e pagou por ele? Quem é o proprietário? Quem o é com mais legitimidade?. Não é sob a garantia que lhe foi dada, sob a proteção cujo título ele tem assinado pelo soberano, que ele consumiu sua empresa?<sup>20</sup>

O “privilégio” do livreiro deve ser preservado, interessa ao “bem geral”, às letras, ao autor, ao livreiro, ao literato, ao leitor comum, pensa Diderot, que, ao escrever a carta, o faz a partir do lugar de autor em que se vê situado. Deste ponto de vista descreve inclinações e papéis de autor e editor:

nada se concilia tão mal quanto a vida ativa do comerciante e a vida sedentária do homem de letras. Como somos incapazes de fazer uma infinidade de delicadezas, entre cem autores que desejassem escoar eles próprios suas obras, noventa e nove teriam dificuldades e se enfasiariam”...“manter livros de receita e despesa, responder, trocar, enviar, que afazeres para um discípulo de Homero ou de Platão!<sup>21</sup>

Abolir o “privilégio” significaria favorecer os contrafactores inescrupulosos, e a entrada de livros estrangeiros, em prejuízo de todos, inclusive fabricantes de papéis

---

<sup>18</sup> Denis Diderot. *Carta sobre o comércio do livro*. Prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 51. Escrita em 1763, tinha como destinatário o diretor do Ofício dos Livreiros, Le Breton, editor. Seu subtítulo, do ano seguinte, dá a medida de sua extensão: *Carta histórica e política endereçada a um magistrado sobre o comércio do livro, sua condição antiga e presente, seus regimentos, seus privilégios, as permissões tácitas, os censores, os vendedores ambulantes, a travessia das pontes do Sena e outros temas relativos à política literária*. Só foi publicada em 1861.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 72.

especiais, “fundidores de tipos bonitos”, “compositores e impressores hábeis”, “revisores instruídos”. Diderot propõe para o comércio livreiro

Que se dê liberdade ao livreiro, que se dê liberdade ao autor. O tempo conseguirá, sem o senhor, mostrar a este o valor de seu produto; assegure somente ao primeiro sua aquisição e posse, pois sem esta condição a produção do autor perderá necessariamente o preço justo.<sup>22</sup>

Para os autores, o tempo de espera seria longo; o século XIX pertenceu aos livreiros/editores<sup>23</sup>, eles alcançaram posição de força no alto negócio que se tornou a publicação dos livros.

As primeiras décadas foram de incorporação de mudanças a um sistema técnico que havia se mantido praticamente estável desde o surgimento da imprensa, entre elas a introdução no vapor na prensa. Diante das tendências de baixa de preços e alargamento do mercado, aqueles chefes de empresas privadas que souberam inovar no comando da fabricação do livro, em novos formatos, na identificação de nichos e formas de venda (libretos de teatro, livros escolares, jurídicos, coleções, assinaturas, fascículos, venda em quiosques, em estações de trem), puderam acumular capitais consideráveis. Uma vez atingido certo patamar da solidez dos negócios e firmas e da construção de fortuna pessoal, eles estavam prontos para novas aventuras.

Nas últimas décadas seus herdeiros ou sucessores já seriam detentores também de outros tipos de patrimônio ou investimento, fossem imóveis, fundos de ações, partes de companhias de mineração, ferrovias, empresas de colonização, participações em casas bancárias, coleções de arte. Perfeitamente inseridos no mundo da alta finança, partilhavam seu estilo de vida, seus hábitos de luxo, sua posição social.

Diante da magnitude dessa riqueza os autores/escritores queixavam-se da fraca remuneração que lhes proporcionava a venda aos editores do produto de sua criação, na forma da alienação do manuscrito, do assalariamento, ou dos direitos percentuais sobre ganhos obtidos. Com exceções, não os deixava pobres, mas impedia que acumulassem o suficiente para não depender de entradas vindas das firmas a que se vinculavam. Para alguns, este era um mal menor diante da perda do “controle das operações de desvelamento de sua obra”.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>23</sup> Jean-Ives Mollier. *O dinheiro e as letras. História do capitalismo editorial*. São Paulo: Edusp, 2010.

<sup>24</sup> Jean-Ives Mollier. “Les relais de l’écrivain au XIX<sup>e</sup>. siècle”. In: Paul Berthier et Michel Jarrety. *Modernités XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle. Tome 3*. Paris: Quadrige /PUF, 2006. p. 696. ( Michel Prigent. *Histoire de la France littéraire*).

Quanto aos novos talentos, restava-lhes aproveitar as brechas que os editores pequenos recriavam, à sombra dos maiores; esses editores compensavam a fraqueza do capital a investir com maior abertura a novas sensibilidades, afinidades literárias com estreantes, disposição para arriscar. A partir da virada para o século XX, autores novos, inicialmente de poesia, em seguida romancistas e pensadores, tentaram criar estruturas às margens das principais empresas de edição, agrupando-se em revistas, núcleos por sua vez de editoras que viriam a ter importância futura.

Houve reações contra o domínio da cena e das regras pelos negociantes do livro, mas ainda assim os autores teriam que esperar os meados do século XX para recuperar, modificada é claro, a aura que os cercara nos salões da época do iluminismo e ocupar o lugar mais prestigioso do negócio editorial.

Os anos da segunda guerra repercutiram no negócio, com diferenças para cada país. Em comum, os editores (à exceção dos norte-americanos) sofreram os problemas de transporte terrestre e marítimo e de escassez e encarecimento de papel e outras matérias, que afetavam o dispêndio na produção e o lucro.

Na França, a ocupação de Paris teve efeitos desastrosos, entre eles dispersão de pessoas, editores impedidos de publicar, neutralidades questionadas, cizânias, mudanças de lado, editores condescendentes com os ocupantes condenados pelos pares<sup>25</sup>. A libertação do jugo nazista encontrou o terreno da edição revoltado; os colaboracionistas foram alvo da retaliação dos antigos confrades; os que queriam se instalar podiam tentar fazê-lo; os que trabalharam de algum modo a favor da resistência podiam aparecer. É dessa época a maior afirmação no ramo das Éditions du Seuil. Alguns pequenos se estabeleceram, como Pierre Seghers.

Em Portugal intensificou-se o mercado interno da edição, mas este ainda tinha feições antigas, comandado por editores fracamente organizados em associações e desorganizados quanto aos projetos e à administração.

A julgar pelo depoimento de Rodrigues Lapa, diretor do recém criado editorial Seara Nova, eles tinham compromissos verbais com os autores; e estes, por sua vez, pareceram um pouco cativos aos olhos de quem empreendeu o inquérito: “... os editores

---

<sup>25</sup> Henri-Jean Martin, org. *Le livre concurrenté*. Paris: Promodis, 1986. p. 236.

oficiais de alguns destes escritores... resistiam a deixá-los transitar para a incipiente empresa... ”<sup>26</sup>

Os maiores queixam-se que as pequenas editoras pulverizam os esforços, não tem capital, não tem planos; para enfrentá-las em seus segmentos, criam secções editoriais.

Todos reclamam que o retorno é lento e incerto, a publicidade nos jornais é cara, a crítica é tardia e insuficiente; mas a maioria reconhece que o negócio se desenvolve (mesmo conduzido de modo pouco racional), e não o abandona. Um deles disse que leitores não faltam, faltam bons romancistas e contistas.

Na ausência destes últimos, resta o domínio público, e os russos, por serem livres de direitos (bastava traduzi-los). Se uma editora se antecipa com uma determinada obra, não tem exclusividade e as demais já podem contar com um exemplar para servir de base à composição tipográfica.

Eles não deixam claro se tem autores da casa e parecem dar mais importância ao livro que ao autor, o que levou a pesquisadora que os entrevistou a escrever em sua conclusões: “É como se os livros nascessem ali na livraria”.<sup>27</sup>

Nessa época voltou para Lisboa o editor António de Souza-Pinto, que anos antes havia se estabelecido no Rio de Janeiro, Rua do Ouvidor; mudou a firma, doravante chamada “Livros do Brasil”, criou sua coleção “de detetive”, e mais tarde passaria a editar autores brasileiros. Havia contornado a contração do mercado externo atravessando o Atlântico e imprimindo aqui a literatura portuguesa; agora iria superar a escassez de ficcionistas de lá enriquecendo seu catálogo de forma duradoura, com romances e contos brasileiros que lhe eram contemporâneos.

Pode-se pensar nos anos cinquenta como um estágio da cultura de massas em que mais rapidamente a instrução se alastra, e a leitura se expande -- de obras literárias inclusive, ao lado da de jornais e de escritos de ficção sem outra qualidade que a de entreter durante o descanso ou a viagem ao trabalho --; o livro tem então poucos competidores como meio de lazer, ócio, ou fruição, e o contrato entre o escritor que o criava e o editor que o produzia como mercadoria tangível passa a ser entre iguais.

Além disso, muitas vezes os outros meios de lazer, ócio ou fruição agiam sinergicamente em favor do livro, seja através de adaptações radiofônicas e

---

<sup>26</sup> Irene Lisboa. *Inquérito ao livro em Portugal*. Lisboa: Seara Nova, 1944. (composto e impresso na Gráfica Lisbonense, Rua da Rosa, 238). p. 216. Com perguntas pré-definidas ou abertas, a pesquisadora entrevistou os livreiros, trancreveu suas respostas orais e ao final fez comentário dos resultados.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 239.

cinematográficas (e, mais tarde, televisuais) de obras literárias, seja através da divulgação por programas de rádio e por anúncios em jornais ou crítica em suas secções, páginas e cadernos especializados.

A adaptação do *GS:V* para o cinema é comentada pelo tradutor Villard, que assistiu o filme em Paris (carta 44) antes de sua exibição comercial no Brasil

O rádio se faz presente nos três blocos de correspondência. No primeiro, como possíveis meio de divulgação do romance e veículo de adaptação do conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”; no segundo, como efetivo meio de divulgação de autores, obras e prêmios, com espaço para crítica e entrevista (carta 33); no terceiro, como possível veículo de adaptação, desta vez da novela “Recado do Morro”(carta 18).

Os meados do século XX foram provavelmente uma época boa para os escritores. Seus direitos de propriedade intelectual haviam sido primeiro reconhecidos em seus países; mais tarde estes direitos foram reafirmados em convenção internacional (Berna, 1951), por delegações de países, assim desdobrados: direitos pessoais plenos à própria criação, e direitos patrimoniais sobre a obra, estes sim transferíveis. As disposições convencionais passaram a ser praticadas pelos países signatários em suas relações mútuas -- Brasil, Portugal e França incluídos.

Poucos anos depois da Convenção de Berna, Wilson Martins via o editor como alguém que ...“tira um benefício legítimo do produto de sua indústria: ele compromete capitais, fornece um trabalho e obtém um lucro...”<sup>28</sup>; ele tem sobre si o “peso da organização comercial e industrial”, impostos, taxas, salários, e custos variados; ele trabalha com “incerteza”. Uma coisa lhe parecia certa: que a prosperidade do editor “é condição de vida intelectual intensa”.

Mas a época foi propícia também porque ainda não havia chegado o tempo dos reagrupamentos e fusões de empresas do ramo de edição, que por sua vez logo seriam absorvidas em grandes conglomerados multimídia, onde quase sempre a publicação de livros tem parte secundária, mesmo diante outros materiais impressos.

As casas editoriais, portanto, ainda guardavam dimensões em que podiam subsistir as marcas da personalidade daqueles que as dirigiam, movidos em grande medida pelo gosto literário; os editores tinham contato pessoal com autores, a quem admiravam.

---

<sup>28</sup> Wilson Martins. *A Palavra Escrita*. São Paulo: Anhembi, 1957. p. 482.

Um editor que entrou para a editora Randon House no final dos anos cinquenta, Jason Epstein, ainda entendia assim a profissão:

O negócio da edição de livros é por natureza pequeno, descentralizado, improvisado, pessoal; mais bem desempenhado por pequenos grupos de pessoas com afinidades, devotada ao seu ofício, zelosas de sua autonomia, sensíveis às necessidades dos escritores...  
... a maioria dos editores que conheci prefere, como eu, considerar-se devoto de um ofício cuja recompensa é o ofício em si e não seu valor em dinheiro<sup>29</sup>

Ao atingir a edição, a concentração de capitais, que já havia se dado em outros setores da indústria cultural, em outros meios de massa, absorve o empreendimento editorial, transformado em departamento de grande corporação; lá os editores descobrem que não podem exercer “a seu modo” sua função, vêm-se afastados dos autores. Ou próximos demais, pois durante uma temporada em Nova York Italo Calvino, colaborador da editora Einaudi, ao descrever o funcionamento da Randon House, observou: “O editor trabalha o livro com o autor; é coisa habitual que faça o autor corrigi-lo enquanto houver alguma coisa de que não gosta”.<sup>30</sup>

A Randon House comprou a Knopf em 1960. Juntas formaram um catálogo tal que seu presidente pode dizer que poderiam fechar pelos próximos vinte anos; afinal, ter Franz Kafka, Marcel Proust, William Faulkner, Thomas Mann... “é como ... encontrar ouro na calçada.”<sup>31</sup>

O grupo foi adquirido pela RCA em 1969. Epstein analisou o período:

“o ramo de edição de livros desviou-se de sua verdadeira natureza, assumindo, coagido pelas desfavoráveis condições de mercado e pelos equívocos de administradores distanciados, a postura de um negócio convencional.”<sup>32</sup>

Pórem, ao fazer um balanço da função que exerceu, aponta nela núcleo infenso aos limites e imposições da produção da mercadoria-fim, não importa em que ambiente tecnológico. Editar é um processo

tão improvisado quanto o é em si o escrever. A decisão de aceitar ou rejeitar um manuscrito, as estratégias de revisão e de divulgação, a escolha da arte gráfica e da tipografia .... o apoio emocional e financeiro aos autores; estes atos podem ser executados tão somente por seres humanos dotados das qualidades peculiares que formam um bem sucedido editor...<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Jason Epstein. *O negócio do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 19.

<sup>30</sup> Italo Calvino. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 46.

<sup>31</sup> Jason Epstein, p. 31.

<sup>32</sup> Idem, p. 21.

<sup>33</sup> Idem, p. 46.

Dos dias em que Diderot escreveu sua *Carta* até os dias atuais, o ouro dos ativos de um editor é seu catálogo, e um bom editor é aquele que sabe montar um catálogo, feito com títulos de venda lenta mas constante e outros de ocasião, títulos de domínio público e outros novos. Entre os títulos novos, alguns -- raros, podem logo entrar na lista da venda constante e um editor mais que bom sabe identificar os autores capazes de produzi-los.

Pouco mais de dois séculos depois da publicação da *Carta*, Pierre Bourdieu usa critério assemelhado para analisar a estrutura do campo da edição: o peso relativo dos empreendimentos a longo prazo, voltado para o público *intelectual*, e a curto prazo. Assim chega à seguinte classificação: *as pequenas editoras de vanguarda*, como Maspero e Minit; as ocupantes de posições intermediárias, ou antigas editoras de *tradição*, que têm em seu patrimônio uma força e um freio; e as *grandes editoras*, como Hachette. Sem desconsiderar a dinâmica vanguarda/ consagração e a composição mista dos investimentos, o sociólogo inclui na posição intermediária Flammarion, Le Seuil, Albin Michel e Gallimard, esta no apogeu da consagração no momento da escrita do ensaio (1972).<sup>34</sup>

Entre nós, José Olympio, exemplo incontestável do tipo editor mais que bom, reconheceu prontamente o valor de Rosa, e sabe-se que o apreço foi recíproco,<sup>35</sup> fez fabricar, com cinco meses de intervalo, dois livros, objetos múltiplos a partir do “manuscrito” (quer dizer, datiloscrito), ou “original”, o que vai para a composição, e passa por provas, correções; revisões, maquinários, corte, encadernação, capa...; chega à propaganda, à venda, à leitura crítica e ampliada.

Mas e as edições estrangeiras, qual foi a estratégia, se é que houve? e a cronologia? e a geografia? Como um escritor brasileiro pode se tornar conhecido fora do Brasil -- isto é, ser traduzido e publicado em poucos mil exemplares, receber resenhas, ficar nas livrarias algumas semanas ?<sup>36</sup> Dadas a formação histórica da nação brasileira e sua inserção no sistema mundial, o reconhecimento de um produto cultural daqui pelo centro não era coisa tão “natural”, como seria o caso inverso, da aceitação de um produto de fora no antigo espaço de colonização que é o nosso.

---

<sup>34</sup> *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008. p. 106. (itálico do autor). Penso que a casa de Pierre Seghers esteve entre as *pequenas de vanguarda*.

<sup>35</sup> Na dedicatória do *Corpo de Baile*, o autor escreveu “A JOSÉ OLYMPIO -- generosa inteligência e formidável valor a serviço da Cultura Brasileira, -- sincera homenagem de admiração, gratidão e amizade do seu Guimarães Rosa. Rio, 27-II-56. Dario Luis Borelli. “José Olympio, editor de Guimarães Rosa”. *Estudos Avançados*, São Paulo: IEA, v. 20, n. 58, p. 65-72, set./dez. 2006.

<sup>36</sup> Italo Calvino, p. 245.

Tentarei responder essas perguntas a partir da correspondência aqui recolhida e de fontes secundárias. Quando isto não for possível, arriscarei algumas suposições, no intuito de testá-las.

Argentina e França foram os primeiros países a publicar o escritor (1958).<sup>37</sup> Em ambos a publicação iniciou-se com o gênero conto, o mesmo “... Matraga”. Na França, o conto figurou numa antologia, organizada por Juan Liscano, o poeta e ensaísta venezuelano então no exílio. O editor, poeta também, se não estava entre os maiores, era reconhecido naquele meio editorial mais voltado para o ciclo longo de produção, do qual era um segmento<sup>38</sup>. A antologia por sua vez fazia parte de uma coleção, aberta a novelistas estrangeiros, agrupados por continente. Foi como autor latino-americano que Rosa entrou no meio literário francês.

E para tal deve ter contribuído o estágio em que se encontrava a novelística dos países subdesenvolvidos, cuja realidade econômica mantinha a dimensão regional como objeto vivo<sup>39</sup>. Superada a primeira fase, do regionalismo pitoresco, as *tendências regionalistas* foram transfiguradas pelo realismo social e deram origem a romances significativos, nos anos trinta e quarenta. Passo seguinte, seus contornos humanos adquirem universalidade, por meio do refinamento técnico atingido, dos elementos não realistas, da magia das situações, do emprego do monólogo interior. A obra de Guimarães Rosa seria tributária deste super-regionalismo. Ou, dito de outra forma, a síntese entre as tendências de vanguarda e a presença da realidade local “(talvez... seja o motivo principal do impacto da nossa narrativa no tempo do famoso boom.)”<sup>40</sup>

O autor achou necessário esclarecer que a autorização inicial valia apenas para a edição da antologia e que futuras adaptações do conto para outros meios exigiriam nova permissão. Pronta a antologia de autores latino-americanos<sup>41</sup> (e aqui começa de fato a troca de cartas), o editor Seghers tenta obter para si -- sem sucesso, como se viu --, o grande romance do autor brasileiro. Para isso dirigiu-se primeiro ao editor José Olympio e logo em seguida ao escritor. Talvez fosse essa a praxe da profissão, mas a resposta, acompanhada da oferta de *Sagarana*, veio de Rosa, saído do silêncio e a quem vemos conduzir a negociação subsequente ao mesmo tempo que se entendia com Seuil e Albin

---

<sup>37</sup> Plínio Doyle. op. cit., p. 217.

<sup>38</sup> Penso que a casa de Pierre Seghers esteve entre as *pequenas editoras de vanguarda*.

<sup>39</sup> Antonio Candido. “Literatura e Subdesenvolvimento”. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987. p. 161.

<sup>40</sup> Antonio Candido. “Uma visão latino-americana”. In: Ligia Chiappini e Flavio Wolf de Aguiar (orgs.) *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 set. 1991. São Paulo, Edusp, 2001, p. 269. Nessa intervenção o crítico brasileiro aborda um estudo de Angel Rama.

<sup>41</sup> A indefinição do título durante sua preparação foi mantida na transcrição das cartas feita acima.

Michel. O caso poderia servir de exemplo do procedimento das grandes casas de, após a recepção favorável por críticos e leitores, absorver autores surgidos às suas margens, graças aos pequenos editores.<sup>42</sup>

Não foi possível até aqui conhecer os termos dos acordos com as duas casas, respectivamente sobre *CB* e *GS:V*. Porém, na comunicação epistolar entre Rosa e Seghers havia transparência, fidelidade aos fatos, compromissos decorridos a serem honrados, em meio a aspirações confessas ou recônditas. A julgar por este pequeno episódio, parece que no negócio da edição literária existiam lealdades a princípios e a pessoas, e as partes se encontravam em condição de confiança na palavra ouvida ou lida.

É possível dizer, no entanto, que no final dos anos cinquenta a sorte do escritor na França estava lançada, e era boa, já que as opções por ele concedidas sobre obras enviadas foram aceitas por ambas as editoras; isto sem contar que a tradução francesa, a edição parisiense era importante “instância de internacionalização”<sup>43</sup> dos escritores latino-americanos.

A correspondência Seghers/ Rosa teria se encerrado aí, não fosse, três anos mais tarde<sup>44</sup>, o retorno da questão da adaptação do “... Matraga” para o rádio e a televisão. A casa Seghers havia passado pela mudança da moeda nacional, dos francos para os NF, e nesse intervalo havia quase dobrado o capital.

A questão, tratada pessoalmente pelo autor nas viagens de 1962 a Berlim, final de setembro, e a Frankfurt, início de outubro, foi também a oportunidade para a regularização do pagamento dos direitos sobre o conto da antologia.

Assunto delicado, denegado, foi mencionado numa carta, que o encontro com Piault, secretário das Éditions Seghers, durante a feira internacional do livro, livrou Rosa de enviar. Tudo indica que o secretário transmitiu a conversa a Seghers, que respondeu com o pagamento. Rosa teria cedido o conto de toda maneira, é o que parece. Mas o fato de receber por ele, o que em momento anterior poderia ter sinalizado um

---

<sup>42</sup> Jean-Ives Mollier, 2006, p. 708.

<sup>43</sup> Pierre Rivas. “Paris como a capital literária da América Latina”. In: Lígia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar (orgs.) *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 set. 1991. São Paulo: Edusp, 2001, p. 101. Existiam centros literários como Havana, México, Buenos Aires e São Paulo, mas, em função de seu relativo isolamento, o encontro se dava no campo “neutro” que era Paris.

<sup>44</sup> No mesmo ano, Pierre Seghers foi um dos quatro nomes indicados por Vinícius de Moraes para fazer versões francesas de seus sambas e canções, junto à gravadora Barclay. Carta a Roberto Assumpção, 2 de abril de 1962. Vinícius de Moraes. *Querido poeta: correspondência de Vinícius de Moraes. Seleção, organização e notas Ruy Castro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 264.

compromisso indesejado, agora é um gesto de afirmação do escritor profissional -- além de representar aporte monetário.

Ele recebeu 152 NF pelas 38 páginas; e a carta que escreveu em seguida para tratar dos direitos da adaptação a serem negociados com emissoras foi precedida por dois rascunhos, com rasuras, acréscimos, cortes diversos. Entre agradecimentos, elogios e reconhecimento a quem “*primeiro fez aparecer meu nome e texto meu na Europa*” e defendeu “*na França a literatura da América Latina*”, terminou a troca epistolar, episódio da troca cultural em andamento.

A correspondência com o editor português começou no hiato da anterior.

No timbre do papel de carta de sua firma, onde se lê: Editores, Impressores, Livreiros, leia-se Ant3nio de Souza-Pinto, o negociante dedicado que sabia enxergar valores literários e com eles criar oportunidades de ganho, mesmo quando os efeitos da condiç3o pol3tica de Portugal sobre a vida cultural eram motivo de queixas por parte de seus colegas ou confrades.

Possuía oficinas gráficas modernas e, embora não tivesse naquele momento livrarias, contava com uma extensa rede de distribuiç3o para seu produto pelo país afora<sup>45</sup>. Fazia publicar em jornais de Lisboa, Porto e cidades de província notas, resenhas ou críticas<sup>46</sup>. Mantinha-se em contato com editores europeus. Portanto, é de crer que a fórmula presente na primeira carta (5) a ele enviada pelo autor, “*Feliz de entrar assim a associar-me aos empreendimentos de sua grande Editora, e de poder aproximar-me dos leitores de Portugal, ...*” expresse a satisfaç3o verdadeira com o editor.

O tom de simpatia em que Rosa se dirige a ele brota na construç3o de frase, com seu uso do tempo verbal, mais português... *entrar ... a associar-me aos empreendimentos...* . Ele termina por escrever seu lugar de autor no sistema de ediç3o, em que se sabe detentor de um bem ímpar. O tom de simpatia e o lugar de autor se mantiveram praticamente inalterados na duraç3o da troca.

Sempre em impresso idêntico, os contratos para o *Sagarana* e os três volumes do ciclo novelesco seguiram quase iguais. A tiragem de três mil e duzentos exemplares se

---

<sup>45</sup>Devo as informaç3es a Alberto da Costa e Silva, a quem agradeço a breve entrevista por telefone. Rio de Janeiro, 08/06/2010.

<sup>46</sup>Arquivo IEB, Fundo JGR, Série Recortes, doc: R 14, 3, 4; R 14, 3, 8; R 14, 3, 11; R 14, 3, 14 e outros.

dividia em três mil para venda, cento e oitenta para crítica e divulgação, vinte para o autor. Este recebia um adiantamento de cem dólares, e tinha seus direitos -- de dez por cento sobre o preço de capa dos três mil exemplares -- liquidados por ocasião do lançamento.

A destacar, a licença exclusiva acordada livro a livro e a opção para toda a obra, editada ou a editar no Brasil. A opção neste caso significa que, mesmo sem o editor ter se decidido a publicar outras obras de um autor de seu catálogo, até que ele se manifeste em contrário o autor não pode cedê-la a outro; ou seja, o contrato para o primeiro livro assegura o direito futuro sobre os demais. O contrato ratifica a intenção de Souza-Pinto expressa desde o início (carta 2), de publicar todos os livros de Rosa. Não foi o que aconteceu com a edição deles na França, onde a opção foi concedida e as obras foram negociadas separadamente, e onde, pode-se dizer, os livros de contos despertariam interesse menor.

Rosa recebeu de Souza-Pinto “*o primeiro exemplar saído de nossas oficinas gráficas*”, os cheques, os vinte exemplares e a promessa de editar *GS: V* (carta 9).

“*Vivamente contente*”, o escritor elogiou os aspectos do objeto, a revisão, o prefácio e o glossário<sup>47</sup>, e (de novo o tom de simpatia), ao se apropriar de uma expressão usada pelo editor, “*invulgar interesse*”, retribuiu a homenagem recebida inserindo-a na forma da escrita. Como seria de esperar, os artifícios literários se integram à comunicação epistolar, a ponto de ser possível reconhecer em uma frase, por exemplo “*entusiasma-me-imenso -- em alegria!*”, o estilo encontrado na sua ficção.

Os leitores iam se somando aos milhares em Portugal, localidades de fala portuguesa na África e, a partir do *Buriti* parisiense, nos países ou regiões da francofonia.<sup>48</sup> Antecipação e divisão do *Corpo de Baile* foram sugeridas pelo escritor (carta 10) e aceitas pelo editor (carta 11) em vista do acréscimo que possivelmente trariam a esse universo.

Enquanto lá Souza-Pinto cuidava do *Miguilim e Manuelzão*, aqui Rosa cuidava das suas *Primeiras Estórias* e de seus contratos e publicações estrangeiras. 1962 deve ter sido um ano vertiginoso.<sup>49</sup> Em fins de setembro seguiu do Colóquio de Berlim para a

---

<sup>47</sup> Fora do Brasil é o primeiro sinal da importância que o autor atribuía ao “paratexto” editorial; este lote e o seguinte trazem exemplos mais fortes de suas tentativas de se fazer presente no campo usualmente reservado ao editor.

<sup>48</sup> Pierre Rivas observou que uma tradução para o francês não tem a mesma ressonância se for outro o local de edição. loc.cit.

<sup>49</sup> Sobre a feira, o tradutor alemão escreveu a Rosa: “... lá o Senhor poderá falar num único pedacinho da cidade com todos os editores do mundo”. Bussolotti, 2003, p. 199.

Feira de Frankfurt, em outubro estava de volta. A remessa para Lisboa do “amarelinho”, tido como “*um livro de sorte*”, foi anunciada em carta de 12 de outubro, muito naturalmente, isto é, deslizou para o meio de uma série de notícias e aí ganhou relevo, com a alusão à publicação de “A Terceira Margem do Rio” na revista *Planète*. Antes mesmo de receber a pergunta, respondia ao editor português: “*tudo vai bem em Portugal, França, Estados Unidos, Itália, Alemanha*”.... Isto significava edição em andamento por Livros do Brasil; Seuil e Albin Michel; Knopf/ Random House; Nuova Academia Editrice e Feltrinelli; Kiepenheuer & Witsch.

As cartas 12 (Rosa) e 13 (Souza-Pinto) foram escritas no mesmo dia e se cruzaram, fato que o escritor tomou como o “*mais simpático e auspicioso dos sinais*”. Retomarei adiante uma certa concepção de mundo insinuada em sua interpretação.

Em sua próxima carta (14), o escritor explora e reforça o efeito de sinergia da edição simultânea em vários países, atitude que se torna uma constante. Além das informações solicitadas pelo editor, transcreve trechos de artigos de jornais do Rio de Janeiro sobre *Primeiras Estórias*, um deles muito arguto e simpático de Carlos Drummond de Andrade<sup>50</sup>. E reproduz excertos de críticas publicadas em periódicos de Paris, Bruxelas, Genebra e Lausanne sobre as duas partes do *Corpo de Baile* francês, que mostram a ótima acolhida das novelas. Quem lê a correspondência com o tradutor francês vê transparecer uma pequena intriga nos diferentes comentários à tradução aí contidos: enquanto para um crítico (René Lefèvre) ela tinha preservado todo frescor e espontaneidade da obra, para outro não havia recebido cuidados à altura. Este outro era Pierre Furter, candidato a tradutor que acabaria preterido em favor de Villard. Sob esse distanciamento aparente que consiste em transcrever opiniões opostas, talvez se encontre um retorno da ambivalência do autor em relação ao desempenho linguístico de seus diversos tradutores (à qual voltarei oportunamente).

Três semanas depois manda outra, em que não só retoma como se fosse nova a idéia do ano anterior, da tripartição do *Corpo de Baile* (“*uma pequena idéia, que ontem me acudiu*”), mas também a justifica com raciocínio de editor. Fala em “*apresentação mais leve e mais chamativa*”, diz que “*esse aligeiramento de doses da matéria viria a ajudar o leitor a achar menos difícil ...*”; alude à importância do conhecimento do meio leitor português por Souza-Pinto, a quem finge deixar a decisão. Raciocínios deste tipo

---

<sup>50</sup> Arquivo IEB, Fundo JGR, Série Recortes, doc. R7, 120. 19/09/62. Nos meses seguintes, outubro a dezembro, “Porta de Livraria”, coluna de Eduardo Lys no jornal *O Globo*, publicou a lista dos *best-sellers* da semana, entre os quais *Primeiras Estórias* esteve em terceiro, segundo e quarto lugar.

em nada ferem a integridade do livro, sempre a salvo de considerações semelhantes. Seriam a expressão do desejo incontornável de ser lido, entendido e apreciado, que ressurgem no zelo com títulos, revisões e traduções, apresentação e tudo mais que envolve a passagem da criação à publicação.

Consegue seu intento, recebe, assina e devolve “*na maior alegria*” via do contrato de *Miguilim e Manuelzão*, e repete o procedimento que chamei de simpatia, de se apropriar de expressão usada pelo remetente.

Palavras do editor português, “meter à frente de outros originais já programados, tal é o meu empenho de publicar seu belo livro” reaparecem na resposta do escritor como “... à frente de outros originais brasileiros já programados, tal é o seu empenho ...”, acompanhadas de elogios à terra e à gente lusa, aos sabores, ao mel de abelhas do Algarve, entre “*pólem*”, “*néctar de amendoeiras em flor*”... (carta 18).

As três cartas seguintes têm por fim colaborar com o editor na divulgação do *Miguilim e Manuelzão*: lidos hoje, os trechos de crítica transcritos e enviados para possível reprodução em Portugal dão uma justa noção da calorosa recepção de *Corpo de Baile*, que mobilizou nomes importantes e os principais órgãos da imprensa brasileira (carta 19). Dos vinte exemplares que lhe cabiam, o autor abriu mão de oito, destinando um para a tradutora americana e os demais para casas editoriais estrangeiras (cartas 20 e 21), sempre por intermédio da editora de Souza-Pinto.

Na carta seguinte (22), de março de 1964, o editor trata dos negócios: o envio por via aérea do exemplar de *Miguilim*... (os outros seguiriam via marítima) e do cheque, e a proposição do *Grande Sertão: Veredas* brasileiro para o Prix Formentor, por delegados portugueses. O lançamento do livro é concomitante à liquidação dos direitos para o autor: confiante no sucesso do trabalho empreendido, o editor podia esperar pela realização do capital investido, que viria aos poucos da venda em livraria.

Na história do Brasil, mal saído de anos de confiança no futuro e alguns bons sucessos, sobreveio a queda do presidente João Goulart.

Em 7 do mês de abril, o escritor responde (carta 23): entre boas notícias de seus livros, fala em “*alegria*”, “*agradecimentos*”, “*entusiasmo*”, “*feliz*”, “*satisfação*”. Como já havia ficado patente em sua correspondência com Harriet de Onís<sup>51</sup> (com quem à época colaborava, por meio de extensas sugestões, na tradução dos contos de *Sagarana*), o abalo na vida política nacional não afetou sua disposição.

---

<sup>51</sup> Verlanguiéri, p. 261 - 265.

Não é possível ter deste fato passado a mesma percepção que tiveram seus exatos contemporâneos. Nem projetar sobre ele no momento da eclosão a interpretação que só a posteridade lhe pode conferir. A que ponto a extensão das consequências danosas já era visível àquela altura? Que alternativas estavam em confronto? Que promessas acalentadas tiveram de ser abandonadas?

São perguntas até certo ponto ociosas, que pouco tem a ver com o enraizamento da obra literária em si, aqui ou alhures, é certo. Sua escala temporal não é a do evento, ela está forçosamente entranhada na duração dos fenômenos culturais, deve à tradição, opera ou afirma rupturas. O criador daquelas páginas pungentes e belas que entre tantas coisas retratam a nossa desdita, brasileira, recriada por exemplo no Mutúm, parecia saber que a potência das novelas se manteria inalterável, acima da corrente dos eventos. Pensando no papel da ideologia na construção da obra de arte, Alfredo Bosi escreveu:

Partindo de uma plataforma comum, que é a inter-relação de sujeito e objeto, o discurso político e o discurso ficcional caminhariam em direções diversas, na medida em que a lógica da decisão e da ação tem necessidades que não coincidem com a lógica da imaginação criadora.<sup>52</sup>

Em julho Rosa escreveu a última carta (30) daquele ano ao diligente diretor da Livros do Brasil Ltda., na qual agradece o “*cordial interesse*” e “*afetuoso empenho*” nas gestões para atribuição do Prix Formentor ao *GS:V*; juntou-se a essas gestões; criticou muito favoravelmente a intervenção do crítico português e delegado no júri do prêmio, Óscar Lopes; fez repercutir a apreciação de Roger Caillois sobre a recepção do livro nas discussões lá transcorridas; explicou com cuidado a estrutura da terceira edição brasileira de *Corpo de Baile*, em vésperas de sair, tendo em mente a continuação da edição lusa; e despediu-se *com a amizade*.

O prêmio internacional, hoje percebido como respiro poético em paisagem então inspiradora<sup>53</sup>, alternativa à pesada atmosfera do franquismo, unia critérios estéticos a considerações próprias do negócio editorial. Captava para o centro europeu a melhor produção literária das áreas periféricas daquele e de outros continentes e, por garantir a tradução e assim tornar possível a circulação do livro ganhador em vários países, constituía instância de legitimação cultural na escala do mundo ocidental.

---

<sup>52</sup> Alfredo Bosi. “Passagem para a interpretação literária”. *Ideologia e Contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010. p. 394.

<sup>53</sup> <http://mas.laopinioncoruna.es/suplementos/2009/10/03/el-espíritu-literario-de-formentor-medio-siglo-despues/> Escrito por Matías Vallés. Acesso em 08/05/2011.

Na vida prática, o capital investido num livro qualquer de boa venda irriga as etapas de fabricação, com encomendas, compra de papel, salários, arte gráfica, provas, revisão, novas provas, composição, impressão, corte, encadernação, capa; a cadeia se estende com distribuição, propaganda, livraria, vendas, retornos e lucros.

Obter um livro excepcional vai além, aumenta o catálogo e o patrimônio material e simbólico, projeta ganhos futuros. Os cosmopolitas editores nacionais, europeus principalmente, artífices do prêmio, em consórcio, ao criarem para o mercado livros em que viam valor permanente, otimizavam seus lucros<sup>54</sup> e supriam, ou nutriam, a porção exigente do leitorado.

Nos próximos dois anos, foram somente duas cartas para a casa de Lisboa: maio de 1965 (carta 37), em resposta às três vindas de lá em fevereiro, abril e maio; e maio de 1966 (carta 44), em resposta às três recebidas em fevereiro, março e abril. Mas intensificou-se no mesmo período a correspondência com o tradutor francês, que retomarei adiante.

As cartas de Lisboa, Rua dos Caetanos, 22, desde o início mostram que havia um certo planejamento no negócio: fechar os contratos no começo do ano, lançar a edição em outubro ou novembro. Foi assim em 1961, quando chegou correspondência no começo do ano (inclusos o contrato e o cheque do adiantamento) e no fim do ano, para o anúncio do envio do primeiro exemplar (incluso o cheque para liquidação). Em 1963 o padrão se repetiu, com atraso de alguns meses. Em 1965, o contrato veio junto com o lançamento (e liquidação), por *inédito lapso*.

A firma de “impressores, editores, livreiros lda.” tinha de produzir e (ou) distribuir matéria para divulgação, principalmente em jornais. Possuía seu próprio boletim, pertencia à agremiação nacional, que também possuía o seu, e buscava a publicação de artigos em periódicos de muitas cidades, onde ainda fazia anúncios pagos na época pertinente. No país pequeno não faltava capilaridade ao negócio da livraria, é o que parece.

As demais cartas se destinavam a abastecer ou dar conta do trânsito dessa matéria, sem o qual os trabalhos do diretor não seriam devidamente recompensados. Os leitores, afinal, são encontrados nos jornais.

---

<sup>54</sup> Idem. Do ponto de vista de escritor, Jorge Luis Borges, agraciado em 1961, *...reconheceria que alcançou o limite das grandes vendagens “por ese premio que me dieron en las islas. Yo creo que a partir de entonces escribí mejor, desde luego”*. [http://mas.laopinioncoruna.es/suplementos/2009/10/03/el-espiritu-literario-de-formentor-medio-siglo-despues/Esrito por Matías Vallés](http://mas.laopinioncoruna.es/suplementos/2009/10/03/el-espiritu-literario-de-formentor-medio-siglo-despues/Esrito%20por%20Mat%C3%ADas%20Vall%C3%A9s). Acesso em 08/05/2011.

Mas se o assunto da programação radiofônica for literatura, os leitores também podem ser encontrados entre os ouvintes do rádio, daí a firma patrocinar programa de entrevistas com autores e críticos. Convidado a participar, o editado brasileiro da casa não mostrou interesse nessa modalidade sonora de divulgação, embora prezasse muito os recortes da imprensa que iam para o público em múltiplas direções e vinham para as pastas de seu arquivo.

Por trás desse perfil comercial, as cartas de Souza-Pinto mostram sua atraente persona epistolar. Ao pedir notícias detalhadas das demais editoras de Rosa -- dadas copiosamente por este em seguida --, acrescentou (carta 13):

*evitaria maçá-lo a si, pois sei como é avesso a estes pequenos problemas que, todavia, são de tanta importância para o editor. Porém, decerto compreende que tais notícias, quando publicadas nas páginas literárias aqui existentes, contribuem bastante para despertar interesse à roda de um livro e de um autor.*

Seu tom é de conversa, é o velho modelo do “natural” em ação. “...*deixe-me dizer-lhe que elas [as palavras] bastaram para me encher de regozijo, se a satisfação de ser seu editor em Portugal não fosse já motivo de orgulho.*” Ele é claro, sereno, de uma gentileza que aflora no formalismo, seu humor é sutil. “*A crítica está em atraso relativamente ao movimento editorial, de forma que, em Portugal, quando o público lê as críticas já tem seu juízo feito e lê-as só para saber se gostou certo ou errado.*”, escreve ao Prezado Amigo Dr. João Guimarães Rosa (carta 11).

Ele se expressa como um profissional que trabalha num mercado livreiro de dimensões reduzidas, sujeito a flutuações de conjuntura. Mas localiza acima do mercado o valor de autor e obra, conhece a crítica, os leitores, a relação entre ambos.

Ao receber resposta da Seix-Barral à sua remessa do *Miguilim...*, que prometia decisão da comissão de leitura, o editor procura se esclarecer com o autor: o envio significaria concessão de opção? O esclarecimento não veio. O que sei até aqui é que a casa de Barcelona publicou *Gran Sertón: Veredas* três anos depois, e deve ter negociado os direitos diretamente com o autor.

E parece que não era incomum uma editora dirigir-se à outra para solicitar opção por determinada obra. Seghers escreveu a José Olympio<sup>55</sup>, uma casa de Berlim escreveu à Livros do Brasil, informação repassada a Rosa (carta 31). Pode-se dizer que editores de nações européias intermediavam por confrades seus contratos internacionais.

---

<sup>55</sup> Carta 5, 05/05/58.

Entretanto, havia modos não institucionais de atrair os autores e livros para editoras, e retomo um deles, já referido.

Em Paris, Roger Caillois escreveu a Lourival Gomes Machado comentário sobre a boa acolhida ao nome do romance roseano na reunião do Prix Formentor em Salzburgo (1964); dizia que a Gallimard tinha interesse em obras futuras do escritor brasileiro. De Lourival Gomes Machado a carta chegou às mãos de Rosa, que, no Rio de Janeiro, a copiou em duas das dele, remetidas para Lisboa (carta 30) e Hamburgo<sup>56</sup>. As inconfidências não iriam ao encontro das intenções do primeiro missivista, o articulado amigo de Victoria Ocampo, que havia morado em Buenos Aires, era membro da comissão para leitura da Unesco, e representante da editora francesa? O conteúdo se desprende do original, não pertencendo mais a Roger Caillois. Apesar do que disse, e com razão, Phillipe Lejeune.

Souza-Pinto fez coisa parecida com partes de carta a ele dirigida (carta 31) para efeito da próxima premiação: “*tomo também a liberdade de lhe transcrever ... do Dr. Óscar Lopes...*”; assim retomou o ponto já tratado, da importância de ter a tradução francesa publicada, já que alguns críticos membros do júri tinham dificuldade de ler o escritor brasileiro no original.

A Livros do Brasil. Lda. ia bem, em expansão, seu diretor tinha nos planos uma livraria “na rua mais central do Porto” (carta 33). Para o homem de letras, se um assunto era incômodo -- “gralhas”, ele nem por isso deixa de abordá-lo. Pronto a fazer reparar erros (mencionados por um terceiro, oralmente, como um ruído na troca de cartas), ainda trata de resguardar a competência do profissional de sua firma. E depois de receber resposta, com promessa do escritor de reler *Miguilim...* e *A aventura nos Campos Gerais...*, inicia o contato seguinte por *...muito grato pela sua carta, tão amável e amiga*, reiterando a disposição de emendar o texto.

E renova antigo convite de viagem. Naqueles anos, quando o interesse por um escritor ainda vinha da leitura de seus livros, Souza-Pinto teria gostado de apresentar o autor aos leitores -- de certa forma ele os havia criado<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Bussolotti, 1997. p. 402

<sup>57</sup> Na cultura de massas do século vinte, na literatura consumida por amplas faixas, houve um tempo em que não importava muito de quem era o nome que estava na capa, um hipotético *Noite azul*, de um desconhecido M. podia vender bastante, por um período curto. Não é dessa literatura que se trata aqui, mas de todo modo, nos anos sessenta, o brilho de um escritor não tinha se descolado do que ele escrevia, como parece se dar atualmente. Parece haver uma espécie de inversão, o culto da pessoa do escritor de hoje se substitui aos critérios de valor intelectual ou estético de sua obra.

Se outro assunto é melindroso, por envolver política e diplomacia, o editor o trata com habilidade. ... *estes obstáculos decorrem de um mal-entendido e não de um temor real de que a comparência do Dr. Óscar Lopes nas reuniões do “Prêmio Internacional de Literatura” possa vir a prejudicar a política do regime ... ..dadas as relações que o ilustre Amigo tem na vida diplomática brasileira cuidei eu... que talvez lhe fosse possível realizar uma diligência...* Já mencionei como a “atual situação política portuguesa” entrou na troca de cartas e trouxe o novo missivista, Óscar Lopes. Conhecendo os livros de Rosa, ele teria feito, se tivesse podido comparecer à reunião anterior do Prix Formentor, melhor defesa do GS: V do que fez seu colega espanhol ao ler a intervenção.

Não houve reunião, o prazo do livro decorreu, o Prêmio entrou em declínio (em 2009, passados cinquenta anos, pareceu renascer<sup>58</sup>, na mesma ponta de ilha do agrado de importantes editores, poetas e novelistas que lá estiveram na época de sua criação).

Ao silêncio de seu editado, responde que *não tenho tido a alegria de receber notícias suas, mau grado as minhas cartas de ... e, em outra ocasião semelhante, ... fico-lhe muito grato se me fizer o obséquio de proceder à devolução das provas...*; e ainda *contudo eu remeti-lhe [recorte] por via aérea. Oxalá se não tenha extraviado.*

O editado, atribulado com questões do Itamaraty, dirigindo-se enquanto escritor a outros destinatários e a tradutores, confiante no bom andamento da edição em Portugal, acabou por deixar as correções para a firma lisboeta (“*os autores não são bons revisores de seus próprios textos*”) e restringiu seu contato aos motivos práticos, como o estudo português de Óscar Lopes que quis fazer acompanhar nova aparição de *Sagarana* no Brasil (1967).

Autor, o bem que ele possuía era o mesmo desejado pelo editor. Ele forja sua persona literária. Disto deriva a persona epistolar com que se apresenta: a de um artífice da *escrita*, no lugar de confluência das práticas dela submetidas a modelos -- pois são cartas entre pessoa e pessoa/firma, e das formas dela livremente ficcionais. Sempre se vale dos meios expressivos com largueza e fartura, mesmo quando quase afirma o contrário, como na resposta (carta 43) ao crítico português que lhe havia escrito três meses antes.

*“Tanto, aliás, tinha a dizer-lhe e expressar-lhe, de espírito e coração, que nada fácil me ficava fazer isso em carta. Por mais que a gente dê, em altos casos assim, tudo fica chôcho e pequeno, o que as*

---

<sup>58</sup> José Saramago tinha em mente comparecer, mas só pode enviar seu texto, que foi lido. *José e Pilar*. Dir. Miguel Gonçalves Mendes. Brasil, Espanha, Portugal, 2010.

*palavras apagam, no formal, no convencional. Só posso lembrar-me, e comovido, do que tem tentado e feito, espontânea, incansável, admiravelmente, pelo meu livro, pela minha obra, pelo prestígio das “literaturas de nosso domínio linguístico”.*

As “literaturas de nosso domínio linguístico” encontram-se *ipsis literis* na carta recebida do crítico.

A persona reveste alguém que entrega seus livros, mas não por inteiro; alguém que não se separa das criaturas, que vão se somando e multiplicando, o que faz com que ele tenha de multiplicar as atenções.

Do ponto de vista jurídico, o autor tem direitos pessoais sobre a criação, inalienáveis. Existe um contrato, e os direitos patrimoniais são transferidos. O valor intangível se converte numa quantia, expressa na moeda-padrão, escudos, cruzeiros.

Para cada uma das quatro edições, conforme se depreende dos avisos de lançamento<sup>59</sup> enviados pelo editor ao autor, o preço de capa de exemplar foi de 45 escudos (*Sagarana*) e 40 escudos (volumes do *CB*), o que significa 135.000 para o o livro de contos e 120.000 escudos para cada parte do ciclo de novelas; pela venda dos três mil exemplares. A quantia era assim dividida, por contrato: dez por cento, ou 13.500, 12.000, 12.000, e 12.000 escudos para o autor; os restantes 121.500, 108.000, 108.000 e 108.000 escudos para o editor.

Os valores dos contratos sucessivos de *Sagarana* mais os três livros de “*Corpo de Baile*”, convertidos em dólares, foram respectivamente de 468,10; 364,43; 413,17; 412,82. O valor total obtido pelo autor com a venda de direitos autorais dos quatro livros foi portanto de 1658, 52 dólares. Distribuído por seis anos.

O editor tinha recebido e produzido os livros. Cumpriu sua programação, talvez com orgulho discreto. O término da edição tripartida de *Corpo de Baile* coincidiu com a incorporação “à Casa-Mãe de toda uma organização livreira com estabelecimentos dispersos pelo país”. Em sua última carta ao escritor, Souza-Pinto diz: “Faço votos por que ... novas obras vão surgindo... não as esquecerei nas programações da Coleção “*Livros do Brasil*” logo que surja uma oportunidade na nossa linha editorial.” Ele não

---

<sup>59</sup> Não foi localizado na sub-série o Aviso de Lançamento referente ao *Miguilim e Manuelzão*, mas nada indica variação de seu preço de capa, que é a base para cálculo dos direitos. A Série Recortes do Fundo JGR (R14, 3, 31) contém anúncio em jornal de Lisboa, 1. jan. 1965: “De novo junto do leitor português um dos/escritores brasileiros mais importantes dos nossos dias//João Guimarães Rosa//o autor de *Sagarana* e *Miguilim e Manuelzão* assina o novo volume da Coleção Livros do Brasil// *A Aventura nos Campos Gerais*//preço 40\$00//A venda nas livrarias - pedidos contra reembolso postal aos editores//Livros do Brasil/Rua dos Caetanos, 22 - Lisboa”.

fala de *GS: V*, nem de *Primeiras Estórias*, livros que ficaram sem edições portuguesas. Estaria pronto a continuar? “*Fico aguardando o prazer das suas notícias,*”...

Pela troca epistolar completou-se um episódio de intercâmbio cultural, e o melhor da literatura brasileira de então expandiu-se firmemente pelo campo lusófono, a princípio dentro e mais tarde fora da península. A série de eventos da vida social e intelectual dos dois países revelada nas cartas acabaria por se estender sobre a longa duração das relações triangulares que unem Brasil, Portugal e África, atualizando-as. Alguma deriva, nenhum isolamento. Neste caso a correspondência entre autor e editor foi uma jangada de papel cuja carga simbólica transportada com delicadeza se replicou ao aportar.

No episódio português que acabo de rever, a edição dos livros não se separou da escrita epistolar, desde o início se fez por meio dela. E, como é sabido, as traduções também não se separaram. A tradução é parte da replicação literária feita sob comanda da editora/fábrica pertencente a outra nação/língua.

O lote que trata da tradução francesa poderia estar entre um outro, do qual ele tem rastros diversos. Ler-se numa carta a Villard: *já escrevi ao Chodkiewicz* é coisa diferente de se ler a carta ao Chodkiewicz. A carta enviada deve existir, mas o Arquivo só tem um rascunho, incompleto (será apresentado adiante).

Autor e tradutor escreviam um ao outro; tradutor e editores se encontravam; e o autor se fazia representar pelo tradutor e outros junto aos editores, o que não é novidade.

Mas esta correspondência com tradutor se diferencia das demais, seja daquela em que é a relação é mais professoral (com de Onís e seus questionários), ou daquela em que transparece um tom mais íntimo ou afetoso (com o Bizzarri encantado pelo texto original), ou daquela em que mais se aprofunda a discussão intelectual das obras e da questão tradutória (com Meyer-Clason).

De um lado há a persona que se repete no manejo das formas expressivas e no ensejo de se fazer lido e entendido. Diplomático, cativante, blandicioso, Rosa via também no carteiro com o tradutor francês a possibilidade de intervir na tradução e assim continuar um pouco a escrever suas peças de ficção, através da ênfase, da acumulação ou da iluminação de sentidos<sup>60</sup>. A diferença, portanto, não está aqui.

---

<sup>60</sup> Pierre Bourdieu, quanto ao campo das artes visuais, observa que “o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da

De outro está um tradutor que se singulariza por não pedir o concurso do “traduzido” para a realização do trabalho. de Onís e *Sagarana*, Bizzarri e *Corpo de Baile*, Meyer-Clason e principalmente *Grande Sertão*, cada um a seu modo demandava esclarecimentos, concedidos prodigamente.

A correspondência de Rosa com Bizzarri, o próprio tradutor italiano trouxe a público (1972).

Aquela com outros tradutores veio a ser conhecida após trabalhos iniciados no Instituto de Estudos Brasileiros, Arquivo, em 1979, de inventário, classificação, catalogação, organização de índices descritivos<sup>61</sup>. Os trabalhos decorreram simultaneamente à formação de pesquisadores, e levaram à construção de práticas documentais modelares. Em continuidade foram apresentadas as correspondências com de Onís e Meyer-Clason, respectivamente pela pesquisadoras Verlangieri (1993) e Bussolotti (1997). Interessada no processo tradutório, a primeira localizou na obra as passagens que foram objeto de indagações da tradutora ao autor; já a segunda trouxe a particularidade de ter cotejado e completado suas fontes com os documentos arquivados pelo destinatário Meyer-Clason. Consolidou-se uma proposta de edição. Os trabalhos prosseguiram e multiplicaram-se (a partir dos fundos diversos) e sempre com resultados vultosos.

Hoje há estudos isolados e de conjunto que exploram, por uma gama de abordagens, as vertentes e virtualidades das séries de correspondência já apontadas por Paulo Rónai.<sup>62</sup>

Um desses estudos, de Evangelina Hoisel, é orientado para as relações entre a literatura e a biografia roseanas, e analisa os diálogos epistolares do escritor com os quatro tradutores e mais a dupla espanhola Angel Crespo/Pilar Bedate. Ela ressalta a grande empatia, “simbiose espiritual”, entre Rosa e os três primeiros (de Onís, Bizzarri, Meyer-Clason) e considera “reduzido e comedido”<sup>63</sup> o diálogo com Villard e Crespo/ Bedate.. Mostra como o autor se constrói e se representa ao escrever aos tradutores, aos quais procura comunicar sua “ansia de perfectibilidade” e seduzir em função de seu projeto literário. Esse projeto se delinea não só na criação poética, ou

---

produção da obra, de seu sentido e de seu valor.” p. 96. Homologamente, o carteio é para João Guimarães Rosa também uma via de ação sobre a literatura.

<sup>61</sup>Parte dos índices está hoje disponível em catálogo eletrônico. <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>. acesso em 8 junho 2011.

<sup>62</sup> Rónai, loc. cit.

<sup>63</sup> Evangelina Hoisel. *A escritura biográfica*. São Paulo, 1996. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. p. 68.

ficcional, mas se espalha por toda a produção e confere unidade aos conjuntos de cartas, “apesar de todo o processo de encenação e jogo de máscaras que nele se imprime.”<sup>64</sup> As cartas não só participam de um mesmo projeto estético, mas servem à sua propagação.

Piers Armstrong ocupa-se das filosofias e práticas de tradução abordadas por Rosa e de Onis, Bizzarri, Meyer-Clason<sup>65</sup>; ele vê nas cartas um certo pragmatismo do escritor, que, por querer assegurar a disseminação de sua obra, procurava o equilíbrio entre a qualidade possível e a quantidade de seus livros em outras línguas/culturas.

Já o artigo de F. B. Viotti tende à exegese da obra e nota que naquela colaboração com os tradutores, por carta, o autor Rosa acabou por atribuir sentidos, inconclusivos -- dada a complexidade das indagações em que ele acredita moverem-se os sujeitos --, a conteúdos da sua novelística<sup>66</sup>. As personagens espelham a natureza humana tal como ele a entende, um princípio de indeterminação rege as subjetividades, e por isso as formas estéticas são impregnadas de fluidez e incerteza. Exatidão e minúcia documental estariam reservadas *aos planos concretos de seu universo narrativo*.

Atribuição de sentidos a passagens de obras, em sua relação com a cosmovisão ou o sentimento do mundo do escritor, assim como indicações, pressupostos e métodos tradutórios, isto está entre os elementos presentes na correspondência com Jean-Jacques Villard. Sempre se trata de traduzir a ficção plena de ousadia formal, criação léxica, inquietação metafísica, mas os aspectos privilegiados nas próximas linhas serão outros, não somente porque as hipóteses situam-se em outro campo, mas também por um princípio, o de buscar no caráter peculiar dos documentos o norte para o tratamento a ser dado.

Na primeira carta, em que conta dos avanços de suas traduções de Rosa, Villard já expõe seus conhecimentos, teorias, métodos e instrumentos, e avisa *que preferiria fazer sozinho um trabalho desse tipo*, a fazê-lo com o parceiro proposto por Seuil.

Uns quinze meses depois, na volta de Frankfurt, o autor se declara satisfeito com seus dois volumes em francês e envia o *Primeiras Estórias*. Villard respondeu como havia feito Souza-Pinto em outra ocasião, isto é, com alegria pelos cumprimentos e pesar por não ter conhecido o autor em sua passagem pela Europa. Estimulado, revela seu empenho, ao contar que ao fim da tradução se sente desorientado, como se a pele

---

<sup>64</sup> Idem, p.78.

<sup>65</sup> Piers Armstrong. “Filosofias e práticas de Guimarães Rosa e seus tradutores”. *Veredas do Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas, 2000. p. 582.

<sup>66</sup> Fernando Baião Viotti. “Em busca do indeterminado: Guimarães Rosa e seus tradutores”. *Teresa*. revista de Literatura Brasileira [8/9]; São Paulo: Ed. 34, 2008. p. 332.

das personagens demorasse a soltar. E também mostra empenho ao narrar a experiência que tivera com “La Troisième Rive...”, quando alguns de seus achados para a transcrição foram considerados erros de francês; penso que compreensão e empatia com o original o levaram a transgredir regras da própria língua, numa tentativa de emulação, para melhor recriar.

Rosa quis conhecer a tradução villardiana de “ A terceira margem...” porque havia outros candidatos a verter os demais contos, quis discuti-la e, embora tenha dito<sup>67</sup> que a decisão seria do editor francês, manifestou a este sua preferência. Maria Frias, brasileira residente em Paris, conhecia em algum grau o idioma de chegada e Pierre Furter, suíço, conhecia em algum grau o idioma de partida, mas do ponto de vista do escritor não eram os mais indicados para a trabalho.

A preferência seria por Villard, francês de mãe brasileira, que viveu a infância no meio rural, a quem as coisas do Brasil eram familiares, poliglota. Era bom narrador. Fragmentos autobiográficos, memorialismo, estórias reais e inventadas, vividas ou ouvidas, em cenários tais o arco do triunfo da estrela, uma estrada rural, o front em Verdum, uma velha fazenda jesuítica num sertão próximo ao Rio de Janeiro. Em primeira pessoa escreveu o episódio ouvido do irmão, que, naquele pedaço de mata, tinha feito uma espécie de contra-macumba, recitando versos em latim.

Nas conversas do autor sobre *GS:V*, um ponto foi inegociável, a voz da narração tinha que ser de Riobaldo. *D'accord*, disse o tradutor, e para efeito do trabalho passou a se identificar com a personagem que ouve em silêncio as venturas do protagonista. Teve o *Nuits du Sertão* indicado para o Prêmio dos Tradutores. Lia estudos de crítica; sabia que o encontro pessoal<sup>68</sup> de autor e crítico era importante para o destino de um livro, interessava-se por esse destino.

O outro lado do empenho de Villard em sua tarefa ( desafiadora e extenuante, difícil mas apaixonante, como ele reconhece, nas Cartas 13 e 15) é a liberdade que procurava preservar. “*O objetivo de minha carta de hoje é submeter-lhe diversos apelidos que pretendo usar na minha tradução atual:[...] Ficaria feliz se me desse sua opinião sobre este ponto.*” (carta 10).

---

<sup>67</sup> Carta a Maria Frias. A carta encontra-se na Série Recortes, entre os documentos R 7, não possui código.

<sup>68</sup> Embora tenha aceito convites de seus editores de Colônia (viagem ao congresso de escritores de Berlim, 1964) e Milão (viagem ao Columbianum de Gênova, 1965), na França repetiu-se o caso português do não comparecimento.

Concordava, discordava, reconhecia faltas, argumentava. Na carta (19) em que respondeu a algumas correções ao “Fatalité” sugeridas pelo autor, fez a crítica da tradução de Furter do mesmo conto e mostrou como entendia sua atividade. Para a adaptação radiofônica de “Message du Morne” deu suas idéias e pediu indicações musicais, ou seja, imaginou como ela seria. E depois da pequena autobiografia, onde disse “[traduzir] me apaixonou, mas nunca experimentei alegria tão grande como ao traduzir suas obras, que me permitem viver sob outro clima, num país que aprendi a amar como se fosse o meu...”, terminou cordial, com “o desejo de conhecê-lo um dia”.

Rosa retomou o assunto correções ao “Fatalité”, mas não encontrou eco. Villard só reapareceu alguns meses depois (carta 25), como redator de um possível artigo sobre tradução, compositor de quadras e canções para o “Recado...” radiofônico, e narrador de histórias de aldeia.<sup>69</sup> Preferiu que a dedicatória a Aracy fosse do próprio Rosa (carta 29). E, no final daquele ano de 1964 (carta 35), veio com notícias sobre o *Diadorim* terminado e o trabalho exaustivo com as *Primeiras Estórias*, do qual descansava traduzindo outras línguas e autores.

Do lado francês a correspondência escasseou. Houve uma carta (44) no ano seguinte, sobre o lançamento próximo do *Diadorim*, e é de notar que só quando o livro já estava na gráfica Villard quis conhecer demais traduções, não antes. Houve outra em 1966, sobre “uma questão de poesia”, as estrofes compostas para o “Face-de-Bronze”.

As duas últimas cartas (47 e 48) de Villard (e também do lote) mencionam seus embates de tradutor com as “*Primeiras Estórias*” e confirmam o tom de independência que marca sua posição no diálogo. Sem prejuízo da empatia e da admiração que sentia e manifestava pelo escritor brasileiro.

Mais que um tradutor que tinha satisfação em transpor dificuldades e encontrar soluções, ele foi um aliado. Atendeu de bom grado os pedidos do escritor quando se tratava de contatos com as casas Seuil (Chodkiewicz e Claude Durand) e Albin Michel (Pasquier) para assuntos como a ordem e o momento em que saíam os volumes, o futuro de *Sagarana* na França, o lemniscato final de *GS: V*. Tinha bom trânsito nas editoras, entendia seus acordos e a política, por elas praticada, de não lançar simultaneamente dois livros de um mesmo autor.

A repetição de alguns conteúdos das cartas deveu-se à tentativa de compreender e explicar esse tradutor ativo e sua relação epistolar com o autor exigente e minucioso

---

<sup>69</sup> Carta 25.

na transposição nada fácil de seus livros. Posso arriscar uma interpretação. Não é improvável que, por sua história de vida -- a mãe brasileira, o idioma e os costumes da casa da avó, os momentos da infância no campo, o irmão mais novo distante em algum lugar do Brasil rural --, ele fizesse da tradução uma aventura pessoal, uma busca de atar não as duas, mas as muitas pontas da vida, e restaurar na velhice o ouvido, o vivido, o almejado.

O ato de traduzir texto literário dá nova dimensão ao ato de ler, obriga seu praticante a uma sondagem do escrito, o que significa mobilizar saberes, preparar ferramentas, demarcar planos, observar sinais, recolher pistas, relacionar partes e todo, referências internas e externas. Em grau superior (se comparado ao leitor comum), Villard talvez fosse levado por esse ato a mergulhar numa criação cujo alcance nos permite atribuir sentidos à própria existência e nos faz querer lembrar, como se fosse nosso, aquilo que não experimentamos diretamente. Ele escreve (carta 13):

Sou um pouco como Riobaldo, minha memória é boa e minhas lembranças retornam. Eu VEJO as cenas de outrora. É isso que me permite ver as cenas que você descreve. Tenho uma imaginação visual e tenho a impressão que você é não somente poeta, mas também pintor, para descrever assim.

Haveria então uma espécie de paradoxo, entre o uso metódico da razão e a ressonância anímica desse uso. E tais suposições explicariam a fotografia, a autobiografia, a suave vingança que era contar estórias à moda da fala dos normandos, a boa vontade nas andanças que incluíam editoras da margem esquerda do rio, embaixada na margem direita, os ritmos buscados em surdina durante o percurso no metrô...

Do porto do Rio de Janeiro, ou melhor, do Ministério das Relações Exteriores, o “traduzido” acompanhava os movimentos.

Desde a primeira carta endereçada a Villard (carta 2), sempre manifestou a ele sua satisfação, admiração e gratidão com o que chamava de “nosso trabalho”. Eis sua avaliação: “*achei a tradução tão boa, cuidada, competente, conseguida, fiel e viva, saborosa -- a melhor possível.*” Sete adjetivos, resumidos no final da frase. Diz ainda que *pedia a Deus que o recompensasse* [o tradutor]. Era a primeira publicação do *Corpo de Baile* em língua estrangeira e o autor considerava uma *sorte* encontrar alguém capaz de traduzir “*com alma*”. Estão aí todos os motivos que se repetirão nas demais cartas, em combinações e intensidades diversas: elogios abundantes e protestos de sinceridade, ao lado de agradecimentos sempre renovados ao tradutor; referências à

sorte/destino/acaso; alusões à alma, ao espírito e à comunhão de sentimentos ou idéias; expressões de religiosidade.

Sobre a última constante, note-se que Alfredo Bosi incluiu Guimarães Rosa entre os homens orientados para a forma moral, desalienada, da religião (a outra seria a eclesial, alienada); não fosse essa a orientação e seria incompreensível a “força intelectual ou artisticamente criativa” de alguns homens de mentalidade religiosa.<sup>70</sup>

Guimarães Rosa diz (carta 4) ter tido a sorte de ter encontrado um tradutor que, graças ao parentesco de espírito, podia dar satisfação a “um autor que se quer ver transportado bem para outro idioma”. Não se opõe a alguns cortes. É um preâmbulo para as recomendações que viriam, sob o emprego da primeira pessoa do plural (“*Nisto, temos que estar atentos.*”), acompanhadas de explicações sobre o *leit-motiv* e o caráter (“*épico, religioso, existencial, confessional*”) do *GS: V*. O demônio por perto, um rio subterrâneo pronto a aflorar. Ele agrega à autoexegese valores revelados pela crítica, por exemplo ao enviar o trabalho de Cavalcanti Proença e (carta 7) de Antonio Candido; deste modo participa da formação do tradutor para a tarefa. Por fim pede a tradução villardiana de “A terceira margem...”, àquela altura já descartada na revista *Planète*.

Depois de receber “La troisième rive du rio” ele comentou que teria preferido *f.l.e.u.v.e.* (sic) no título do conto já publicado (carta 7) e assim retomou a versão do *GS: V*, agora questão rios, na intenção de guardar aspectos realistas, geográficos (documento) e ao mesmo tempo reafirmar o princípio de indeterminação ou “diversidade ambígua” (invenção): é o “*ardente espírito barroco*” habitando persona e personagem.

Outro traço da persona epistolar que se mostra ao interlocutor e o aproxima é o do espontâneo e natural, do surgido na hora da escrita e por causa dela, como em “*estava agora pensando na solução...*”, e também em “*Mas veja: à medida que escrevo evolui meu pensamento...*”.

Talvez alguma carta Rosa>Villard tenha escapado ao arquivamento. Diria que sim, pois o segundo inicia o tema das alcunhas e apelidos (carta 8) referindo-se a uma sugestão anterior do primeiro, não localizada. Mas não afirmo, é melhor admitir que

---

<sup>70</sup> Alfredo Bosi. “Parêntese temerário: a religião como alienação ou como desalienação”. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 151. Ver também Fernão Baião Viotti . *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*. Minas Gerais, 2007. Dissertação (Mestrado - Estudos Literários). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais.

esse tipo de documentação oferece uma resistência, e portanto sempre um “resto” considerável permanece desconhecido.

Na carta 10, o “*Hoje, porém, venho vê-lo, com prazer e muito cordialmente.*” tem algo de fórmula epistolar, semelhante ao “volto à sua presença”, mas sugere aproximação física ao tradutor. O tema é a discussão dos apelidos, e serve de álibi para mais explicação do livro; a recomendação é para o tradutor considerar, novamente, a “*sensibilidade geral dos leitores franceses*”. Rosa comenta a tradução americana recém lançada do livro: ele teria perdido força, mas ganhou fluência. A sugestão para que Villard a leia<sup>71</sup> pode ser vista, mais do que como ânsia de perfectibilidade, como resultante da vontade de formar o tradutor, subordinada por sua vez ao anseio de ter seu livro entendido entre os leitores franceses.

Na carta seguinte (12), em que retornam a discussão das alcunhas mesclada à explicação do livro e a menção ao “*sentir dos leitores franceses*”, a estória de Dannunzio e das traduções francesas que faziam “*seu nome brilhar*” fecha com elemento novo uma sequência de louvores às narrativas do tradutor, ao sabor de suas cartas, à importância de a tarefa ter sido confiada a ele. A propósito da relação autor/tradutor, o ciúme de Dannunzio transforma-se na alegria de Rosa com o reconhecimento do mérito de Villard pela crítica.

A carta 12 é longa, fragmentada em seis partes pelo uso de espaço entre linhas com asteriscos. Uma das partes, a quarta, tem doze sugestões de título para o *GS*: *V*, como o sonoro *Les hors-la-foi*. A nós brasileiros faz lembrar da primeira carta, fundadora da terra achada, sem fé, sem lei, sem rei, há mais de cinco séculos. Nenhuma sugestão foi aceita. Mas confirmam que releitura e reescritura, do livro e de si, eram intermináveis. A motivação prática está na quinta e sexta parte, dois pedidos relativos à Albin Michel (propaganda) e Seuil (terceiro volume do *Corpo de Baile*).

A próxima carta (14) trata do manuelzinho-da-crôa, que frequentou, indefectível, as correspondências com de Onis e Meyer-Clason, nos mesmos termos. Ele reaparece mais timidamente na carta 17, e ainda na carta 18. Anexo está o rascunho manuscrito com as versões possíveis do nome do pássaro, anotação que deve ter servido de base para as cartas aos três tradutores. “... *um dos “motivos, tomado como símbolo...”*”. Este vínculo de Rosa com o “pequenino pernalta elegante” que cem anos antes tinha atraído

---

<sup>71</sup> No ano seguinte sugere a Bizzarri que leia carta de Meyer Clason sobre as “coordenadas” da tradução alemã. ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 144.

Richard Frances Burton repõe, concentrado, o problema da assimilação das leituras anteriores, atualizadas na escrita ficcional como se saídas da memória individual. Não posso resolvê-lo aqui.<sup>72</sup>

Dois dias apenas separam as cartas 17 e 18. Trazem mais de explicação de livro e suporte para tradução, agora de *Primeiras Estórias*. “*seria interessante ler*” os relatórios da comissão de leitura da Seuil, escreveu Rosa. Pela segunda vez o autor recorreu a Villard para saber do andamento da publicação do último volume de *Corpo de Baile* pela casa. A intermediação do tradutor em assuntos editoriais supria parcialmente a troca de cartas entre autor e editor, mas não a substituiu. Nessa época, fins de 1963, aumentaram as referências a uma troca com o editor da casa, Chodkiewicz, à qual pertence o rascunho<sup>73</sup> que passo a descrever.

Ele foi escrito em três estiradas (quatro, se se considera a de apagamento). Usados em sequência, os instrumentos foram máquina/fita preta, caneta azul, lápis de cor vermelho e lápis grafite. Reproduzi-lo em todos os seus lances seria quase impossível<sup>74</sup>, e apesar de conhecer os riscos tento restitui-lo.

A primeira forma é datiloscrita, parágrafos 1, 2 e 4.

Sobre essa base, a tinta azul foram aumentados os parágrafos 2, a partir de “naturalité” e 4, a partir de “modifications”; também e a tinta azul foram acrescentados os parágrafos 3, 5.

A lápis vermelho foi feito somente o apagamento de erros nos cinco parágrafos.

A lápis preto se deu o último gesto de escrita sobre a folha, revisão, pequenos cortes e acréscimos, os acertos finais.

Este rascunho, provisório, instável, está em algum ponto entre o começo do escrever e a carta boa, enviada. Dela não ficou cópia, traço material, e pois sua reconstrução é incerta: o autor pode ter feito novas alterações no ato de passar a limpo

---

<sup>72</sup> “Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da história; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.” Alfredo Bosi. “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 467.

<sup>73</sup> Ver acima, à p. 148, lote Rosa > Villard, carta 16, à Chodkiewicz, s/d.

O Arquivo IEB autorizou a reprodução parcial do documento citado. Agradeço à sua Diretora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Angela Faggin Pereira Leite, e à Elizabete Marin Ribas, que gentilmente fez scanner e remessa do mesmo.

<sup>74</sup> O lote JGR > Seghers contém carta (17) escrita em três estágios, formas que se sucedem em folhas diferentes. Já este rascunho exhibe as camadas sobre folha única e nem mesmo sua descrição completa restituiria o sistema semiológico que é o original.

...pres franchement,  
le texte de Mr. J.J. Villard m'a plu beaucoup et  
m'a satisfait entièrement. Je partage, donc, votre opinion  
sincère point de vue et de la Maison, sur ~~leur~~ <sup>celle</sup> son  
auteur. Et à mon avis, le morceau est honnête, fidèle,  
~~original~~, solide et organique, et, de plus, plein  
de fraîche naturalité, ~~et~~ <sup>sympathique et</sup> sympathique. ~~Il donne~~ <sup>Ce qui prouve</sup>  
~~encore une fois~~ <sup>une fois de plus</sup> que "notre" traducteur ~~est~~ <sup>est</sup> ~~justifié~~  
~~par votre rigoureux choix initial~~ et mérite de garder  
notre ~~sa~~ confiance. Je tiens ainsi à renouveler,  
avec un réel plaisir, mon appui à Mr. J.J. Villard.  
D'ailleurs, je dois vous dire que, ~~quelque~~  
~~temps~~, j'ai déjà pu faire une pareille constatation.  
Vous vous rappelez que la revue PLANÈTES a publié un ~~des~~ <sup>a traduit et</sup> mes  
contes ~~de~~ <sup>La Troisième Rive du Fleuve</sup>. Or Mr. J.J.  
Villard <sup>en</sup> avait lui aussi fait la traduction  
~~et~~ <sup>à ma demande, me</sup> ~~la~~ <sup>l'a renvoyée.</sup> ~~et~~ <sup>et</sup> ~~est~~ <sup>comparés</sup> les deux  
textes, c'est celui de Mr. J.J. Villard

Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP-- Fundo João Guimarães Rosa, cod.: JGR-CE-Cx.01,15.

Já que se trata de uma reconstituição, escolho fazê-la em nossa língua. Refazer o que a rigor não conheço, seguir a semiologia -- diferentes cores e instrumentos de escrita, disposição no branco da página, cortes, adendos, marcas --, em busca de uma carta que ele desejou enviar.

Os múltiplos sinais que a princípio desorientam o leitor, ao serem "lidos" tanto quanto o texto garantem a fidelidade possível.

Caro Senhor e Amigo

Foi bem recebida sua carta de 25 de setembro, que chegou ontem, assim como as duas traduções de “Fatalidade”: do Sr. J.-J. Villard e do Sr. Pierre Furter. Sou muito grato ao senhor por ter querido conhecer minha opinião sobre o assunto.

Muito francamente, o texto J.-J. Villard agradou-me e satisfez-me plenamente. Partilho, portanto, de sua opinião e da opinião da Casa. A meu ver, a tradução é honesta, fiel, sólida e orgânica, e além disso simpática, de fresca naturalidade. O que prova, mais uma vez, que “nosso” tradutor continua a merecer nossa confiança.

Aliás -- devo dizer-lhe -- eu já tinha feito constatação semelhante. O senhor se lembra que a revista *Planète* traduziu e publicou um dos meus contos, “La troisième rive du fleuve”. Pois o Sr. Villard fez a tradução dele e, a meu pedido, enviou-ma. Comparados os dois textos, foi o do Sr. Villard que, bem de longe, teve minha preferência.

Quanto a tradução do Sr. Pierre Furter -- devo dizer-lhe -- eu já a conhecia, tendo mesmo tido a ocasião de sugerir algumas pequenas modificações. Depois disso, o Sr. Haroldo de Campos -- um dos poetas de vanguarda, “concretista”, e aliás intelectual honesto e de real valor, contribuiu também com alguns pequenos conselhos, que, vejo, o Sr. Furter aceitou.

Sou muito grato a ele, por esse esforço, e por seu simpático interesse.

Construída a versão mais legível, despido o rascunho dos impulsos aparentes (com o que se vão os subjacentes), fica clara, na única carta ao editor Chodkiewicz, a importância atribuída à tradução para a troca cultural em andamento, materializada na publicação da literatura estrangeira. O tradutor do *Primeiras Estórias* só foi escolhido depois de testes e sondagens, e depois de consulta feita pelo editor ao autor. Este mantivera contatos anteriores com o tradutor por fim descartado e com o também tradutor Haroldo de Campos, que deu sua contribuição.

“Le Message du Morne” radiofônico também foi tratado na troca autor/ Seuil. Ao contrário da entrevista solicitada por Souza-Pinto para a Rádio e Televisão Portuguesa, a adaptação da novela interessou Rosa, a ponto de inspirá-lo a criar, em carta a Villard, quadras em português (“*estou ‘compondo-as’ agora mesmo, aqui, enquanto lhe escrevo.*”) e em francês. Assim, realizou-se nas cartas 20 e 21 outra virtualidade da correspondência de escritores, a de ser espaço de criação; mas apenas em parte, pois a inspiração momentânea não deu origem a texto a ser publicado. E interessou-o a ponto de, em meio a esclarecimentos do “Recado...”, mobilizar, por meio do tradutor, seus amigos diplomatas e musicólogos (cartas 20, 21, 22 e 23), com sucesso. A carta 21 corrige e completa a carta 20, do dia anterior.

Já a carta 23, de 15/03/64, repete e resume, dois meses depois, a extensa, laboriosa, variada carta 22, até então sem resposta. Quase todos os livros de Rosa e várias traduções estão presentes, de uma forma ou de outra. Atribuídos à história de vida, ganham destaque os talentos do tradutor, como a “*sutil certeza de tom, seguro e rico*”. Comum às trocas epistolares, o dilema entre *não recebido* ou *recebido e não*

*respondido* colocado pela falta de resposta foi resolvido com o apelo ao portador, secretário de embaixada e com rearranjo e condensação dos motivos. Um deles, *Corpo de Baile* terceira parte, desaparece momentaneamente, já que tratado diretamente com Seuil.

Mas o nó teria se desfeito por si, com aquele retorno de Villard em grande estilo, a que me referi acima. O escritor iniciou o próximo lance (carta 27) assim: *Nossas cartas se cruzaram. A sua de 20 de março, e a minha, de 15 de março. ...acertaram-se por sua vez nossos pensamentos...* Parece que se divertiu muito com as histórias camponesas e, desta vez com brevidade, foi logo aos seus livros por sair.

Com o *Diadorim* no prelo, os atrasos do lançamento e a indicação do livro brasileiro para o Prêmio Formentor, o recurso do escritor a seus amigos diplomatas servindo em Paris se repetiu, e eles atuaram como intermediários de cartas ao tradutor, ou junto às editoras. Durante o ano anterior ao lançamento o escritor escreveu sobre assuntos afins a Mauro Mendes de Azeredo, Franck Henri Teixeira de Mesquita, Antonio Mendes Viana, Guilherme de Figueiredo, seis cartas no total, todas em tom bastante pessoal, gentil. Antes disso Roberto Botelho de Oliveira, Azeredo da Silveira, Paulo Carneiro e Lavinia Augusta Machado também foram citados, em situação semelhante. Questões urgentes, necessidade de enviar material impresso e desconfiança da eficiência dos correios levavam o escritor e embaixador a recorrer aos colegas e à mala diplomática.

Aparentemente, o escritor sentia pressa. Ao voltar da segunda reunião de escritores alemães e latino-americanos de Berlim, em outubro de 1964, isto é, antes da publicação do *Diadorim*, escreveu a Villard (carta 34) e pediu notícias da tradução do *Corpo de Baile* terceira parte e do *Primeiras Estórias*. De Guilherme de Figueiredo, desejou saber (carta 37) “o que é que o pessoal de dentro da Albin Michel acha do livro,...” prestes a sair.

Ainda que tratem de questões práticas, as cartas a Guilherme de Figueiredo são “puro Guimarães Rosa” do ponto de vista do estilo, cheio de invenção, apenas modificado pelo espontâneo epistolar e por algum exagero sentimental. Talvez ele se expressasse com as maneiras que empregava na ficção para homenagear o amigo. Escolho duas passagens, não só pela forma (seria a carta inteira), mas também porque informam sobre o julgamento do *Corpo di Ballo*

“Tradução fabulosamente boa. Melhor que o original, bastante: filtrado, gostoso, borgonhoso...”

e mostram o sentimento diante da *não-ida ou ida* para o lançamento, e da vida em geral, ou seja, o “*mood*” daqueles dias

“Gui, Guilherme! Eu estou muito desorganizado, esbandalhado e farofoso, sem ânimo. Vocês são uns amores, uns amigos, uns magos. Grande é o Antonio, o Mendes Viana, fabuloso sempre, meu muito, Embaixador possante, o nosso mais inteligente e mais vivo ou vidoso. E eu, aqui, frouxo, flácido, não abúlico mas besta, *plein-de-doigts*, todo raposo-e-uvas. Gostar de ir, sim. Mas, não acho jeito. Só pelo fato de ser publicado o livro, não se justifica. O Itamaraty não poderia me ajudar (eu, sozinho, ainda menos!) -- pois não saem traduzidos e publicados livros de outros patricios, que não comparecem *in loco*, só por não serem da Casa? Ficava feio.”

Na carta 37, plena de criação léxica e sintática, de tom coloquial acentuado, o sentimento é condensado em *raposo-e-uvas*, termo que ganha variações imprevistas, no *CB* borgonhoso e no Antonio vidoso; as aliterações estão em amores/ amigos/ magos, em frouxo/flácido, em abúlico/ besta. Ela denota maior proximidade, mais intimidade, mais liberdade. Os pedidos são mais difíceis de atender. Ela tem palavras em inglês, italiano, latim, francês. A escrita de si, algo intrínseco ao epistolar, aqui é evidente, confessional.

As cartas 40 e 42 ao *Querido Guilherme* são semelhantes, embora mais brandas. Na segunda, lançado o *Diadorim*, o escritor contou sua fantasia: “*Eu queria que a vida de Paris parasse, para todo mundo ler, apreciar, só falar no livro, pendant pelo menos seis semanas.*”

Volto às cartas a Villard, a uma delas (38), muito extensa e importante, por avaliar as traduções americana (*razoavelmente boa*) e alemã (*magnífica*) do *GS: V*, bem como a italiana (*estupenda, formidável*) do *Corpo de Baile*. “Cara-de-Bronze” é discutido e explicado ao tradutor, inclinado a destitui-la das referências à linguagem cinematográfica, que o autor prefere manter. No entanto, sua maior riqueza vem da análise das *Primeiras Estórias*, feita para orientar a tradução francesa: agrupamento por afinidade temática, ordenação determinada na leitura de cada grupo de contos (para testar o resultado pretendo um dia seguir a orientação dada pelo autor, mas ainda não foi possível). A análise se segue à prescrição de um verdadeiro método de traduzir, encoberto pela menção a procedimentos empregados por Meyer-Clason no “Sorôco”

alemão. O viés didático assumido é mitigado por meio de acréscimos esparsos e, no final, com palavras de afeto, amizade, ciúme de outros traduzidos.

Menos de dois meses depois os mesmos assuntos reapareceram na carta 41, que seguiu acompanhada da tradução alemã de “Sorôco”. Em defesa do modo “roteiro cinematográfico” presente no “Cara-de-Bronze”, Rosa havia enviado comentário sobre a novela publicado na Itália; o portador, escolhido possivelmente num dos encontros e conversas do *Columbianum* genovês, foi Ernesto Sábato, também traduzido por Villard. Deu resultado, pois o modo roteiro encontra-se na versão francesa. O fato novo relatado foi a assinatura de contratos com as editoras de Estocolmo -- o Prêmio Nobel já havia sido mencionado a Guilherme de Figueiredo -- e Zagreb.

No início de 1965 foi lançado o *Diadorim*. Na carta (43) ao tradutor, muita gratidão, alegria e uma avaliação: “A tradução está esplêndida, soberba.”, “... é muito melhor que a norte-americana e de maneira alguma menos excelente que a alemã.”<sup>75</sup> As observações para mudanças numa eventual segunda edição foram anexas, contudo o “manuelzinho-da-coroa” ganhou novamente um parágrafo, na própria folha. Está lá e alhures, *aldaz*, à espera de interpretação<sup>76</sup>.

Depois disso, vinte e três meses se passaram antes de Rosa escrever, em 23 de fevereiro de 1967, sua última carta (46) ao tradutor francês, então com setenta anos incompletos. Em resposta à “questão de poesia” enviada por Villard, o escritor deu a este seu aval para as quadras de “Cara-de-Bronze”, e indicou as traduções alemãs e italiana para cotejo. Incerto da conclusão do *Corpo de Baile*, perguntou das duas novelas faltantes.<sup>77</sup> Com enfáticas demonstrações de entusiasmo diante das traduções francesas, cuidou de desfazer um mal-entendido sobre seu julgamento das traduções diversas, publicado no *Gran Sertón: Veredas*, orelha.<sup>78</sup>

Na penúltima carta recebida do tradutor (47) o escritor foi chamado de *Caro grande amigo distante*, tratamento nunca empregado antes. Os seis anos de amizade epistolar chegavam ao fim. Exceto pela primeira carta, dirigida ao *Caro Mestre*, Villard sempre usava a expressão *caro amigo*; combinada a *muito*, *meu*, ou *grande*, e a *mestre* nas cartas finais (44, 45 e 48). Mais que formalidade, a oscilação de tratamento

---

<sup>75</sup> Compare-se com o que Rosa escreveu a Meyer-Clason: *O livro ficou bonito, e a tradução não está má; mesmo, fiquei grato, a leitura agradou-me bastante. Naturalmente, como sempre fazem os franceses, houve cortes, às vezes infelizes. A coisa engrossou, perdendo muito da sutileza. ... Acho bem melhor que a norte-americana.* Bussolotti, 2003. p. 259.

<sup>76</sup> João Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 3ª ed. p. 137, 194, 553.

<sup>77</sup> Sim, já estavam prontas, mas o *Hautes Plaines* só sairia em 1968.

<sup>78</sup> Barcelona: Seix Barral, 1967. 470 p. Trad. nota e glossário de Angel Crespo.

representa o percurso de um diálogo animado pelo viver da obra criada e traduzida, rico de encontros, descobertas, anseios, esforços e alegrias para ambos missivistas.

Antes de voltar ao diálogo epistolar e concluir, cabem umas palavras sobre a circulação das narrativas, tornada possível pela tradução e edição.

Nos anos sessenta outras artes e meios ainda atuavam a favor da literatura, ela não havia sido banida para o universo de leitores letrados. Houve na Inglaterra e na Alemanha peças radiofônicas de nível literário, bons autores franceses escreveram para o rádio. Rosa, instado por Meyer-Clason a fazer o mesmo<sup>79</sup>, ou seja, adaptar a novela “Cara-de-Bronze”, respondeu ao tradutor que não podia colaborar; a transcrição, se houvesse, não teria sua participação<sup>80</sup>. Ele escrevia para muitos leitores únicos, às centenas, em sua (deles) solitude. Pensar no ouvinte que se sabe múltiplo, aos milhares, milhões, era diferente.

Quanto à recepção<sup>81</sup>, *Hautes Plaines* esteve na lista dos melhores romances no ano do lançamento, e, se na época as vendas não foram expressivas, traduções posteriores não devem ter alterado o quadro. Hibernação nos anos setenta, e nos oitenta, a tradução de *Primeiras Estórias*<sup>82</sup>; seguida da reimpressão das três partes do ...*Baile*. Nos anos noventa um *Diadorim* novo, pela tradução, editora e formato livro de bolso, mais *Tutaméia* e *Sagarana*. No final do século XX todos os livros estavam traduzidos e publicados em francês. Na década seguinte, os progressos se deram na área da crítica e dos estudos acadêmicos, o que poderá, com algumas mediações, vir a alargar o universo de leitores.

Estes avanços parecem ser seguros, sugerem que a implantação dos livros do escritor brasileiro na cultura literária francesa foi bem feita, e bem sucedida. O papel de Rosa foi determinante, escolheu editoras<sup>83</sup> e tradutores, tentou intervir na sequência das publicações, *editou-se* o quanto pode. Sua morte suspendeu a aclimatação, mas não a

---

<sup>79</sup> Carta de 26/12/66. Bussolotti, 1997, p. 346.

<sup>80</sup> Carta de 23/01/67. O escritor dá sua justificativa: *teatro, rádio televisão [...] tudo isso me espanta e estupidifica*. Ele autoriza Meyer-Clason a prosseguir na empreitada e procura assegurar seus direitos autorais. Bussolotti, 1997, p. 349. Meses antes, já havia se negado a gravar em fita leitura de trechos de livro seu para programa idealizado pelo mesmo tradutor (*Der Autor Liest*), e a convidar outros escritores brasileiros para fazer o mesmo; a justificativa foi outra: “*Perdoe-me falhar totalmente neste ponto. Sem tempo, sem jeito, arredio, e fora da ‘vidinha literária’, voluntariamente solitário...*”. Idem, p. 325.

<sup>81</sup> Jaqueline Penjon. “A recepção de João Guimarães Rosa na França.” In CHIAPPINI, Ligia e VEJMEKKA, Marcel, org. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 88.

<sup>82</sup> Conforme escreveu em sua última carta, Villard traduziu seis das *Primeiras Estórias*; àquela altura ele trabalhava em “Pirlimpisquice”.

<sup>83</sup> “*A escolha de um local de publicação, editor, (...), só é tão importante porque, a cada autor (...) corresponde um lugar natural no campo da produção; ...todas as homologias [que] garantem um público ajustado, críticos compreensivos, etc., àquele que encontrou seu lugar na estrutura...* Bourdieu, p. 57

interrompeu. E desde o início foi percebida a faculdade, que narrativas como “...Matraga”, “Recado do Morro” têm, de recriar-se e “polenizar<sup>84</sup>” outras artes e meios.

A fortuna do autor indica que o tempo da literatura difere dos ritmos curtos do mercado editorial, sedento de novidades, premido de um lado por prazos de lançamento, publicidade, vendas, lucros, e de outro por leitores apressados ou impacientes. O tempo necessário à afirmação das obras literárias assemelha-se aos ritmos da história da cultura; história esta em que a literatura continuará a ter papel basilar.

Volto ao diálogo epistolar Rosa > Villard. Diálogo segundo, suscita o primeiro diálogo, interno ao sujeito, de cada um com seu outro, este sim fundante; pois dar uma imagem de si, com qualquer grau de encenação, pressupõe a construção dessa mesma imagem, em mutação constante. Ou, em outros termos, o diálogo segundo suscita o primeiro, mas também o realimenta.

sublinhei que a epistolografia escondia, contudo, armadilhas, [...], é preciso considerar preliminarmente que a carta propicia a formulação de *personae*, pois o sujeito molda-se como personagem em face do interlocutor. Essa invenção de si (*mise-en-scène*), da qual o remetente pode ter maior ou menor grau de consciência, forja sempre estratégias de sedução. [...] a carta encontra-se encorada em um ponto da trajetória de vida do sujeito.<sup>85</sup>

Um autor, leitor vigilante das traduções de seus contos e novelas, que quer assegurar a preservação do teor poético e metafísico deles em ambiente novo e para isso depende da relação epistolar com o tradutor.

Um tradutor, narrador de estórias imaginadas, vividas ou escritas, que no ato de traduzir se reconhece subitamente, entre o leite transportado pela carroça numa estrada rural e o radical grego esquecido no banco da escola, retornado, e por isso se compraz na relação epistolar com o autor.

O diálogo terceiro é o que nós, pósteros, somos tentados a estabelecer com os anteriores, na qualidade de um dia insuspeitados destinatários de missivas datadas, endereçadas, subscritas, enviadas, recebidas, respondidas; por vontade do escritor elas

---

<sup>84</sup> No Brasil essa “polenização” é notável pela extensão; as diversas recriações parecem superar em termos de público a própria leitura, talvez em razão das características de nosso universo de leitores. A recriação das narrativas em outras linguagens foi mapeada por Walnice Nogueira Galvão. “Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço”. In CHIAPPINI, Ligia e VEJMEKKA, Marcel, org. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 15.

<sup>85</sup> Marcos Antonio de Moraes. “Nove endereços para a mesma carta”, 11 §8. <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/congressos/nove-enderecos-para-a-mesma-carta.html>

foram arquivadas, entre demais séries documentais, todas instituídas por ele e preservadas no Arquivo depositário.

Estabelecido o terceiro diálogo, a partir dele, chego a afirmar que João Guimarães Rosa, enquanto vai se inventando em segredo, cria personas. A de escritor, mais exterior, pública, da vida de relação, que se revela em encontros literários ou não, em presenças e conversas, e prescinde do escrito; a literária, ou de autor, voltada para os leitores de sua ficção, e que se confunde com o “estilo” a ele atribuído; a epistolar, dirigida aos destinatários nomeados, formada num âmago do sujeito, a partir do qual também desencadeiam-se práticas de arquivamento pessoal outras, e pois dirigida não só aos coêtaneos, mas aos pósteros.

É pela persona epistolar -- pelo que ela mostra de “fiz tal coisa”, “isso aconteceu assim”, “quero que o que eu quis dizer em tal passagem da ficção fique claro” -- que se atesta a biografia.

A epistolografia que resulta da persona epistolar em ação tem portanto caráter de prova, é peça para a compreensão histórica do escritor e de sua inserção no sistema literário; para o entendimento literário do autor; e por fim para a aproximação ao sujeito.

Na escolha da epistolografia do escritor como fonte para trabalho de natureza historiográfica esteve presente o desejo de aproximação ao sujeito, desejo por sua vez nascido na leitura da obra ficcional, não há porque negar.

Também esteve presente na escolha a consciência que existia uma justificativa prévia, advinda do material *cartas de escritor*. Melhor dizendo, apresentar as cartas de tal escritor é ato que se justifica por elas mesmas.

Mas houve diante da epistolografia a construção de um subconjunto, e este arranjo vem de um problema histórico, situado no campo da história da cultura. O problema poderia ser assim resumido: como autores e obras entram e permanecem numa espécie de cânone, como trama, enredos e personagens entram no imaginário de uma comunidade, primeiro nacional e mais tarde supranacional, antes através da leitura e mais tarde também por outros meios e linguagens.

Embora inseparáveis, o “por que” seria um problema estético e o “como” é um problema histórico.

O segundo teria de considerar sociabilidades literárias, edição e tradução; procurei configurar as vias da passagem da imaginação ao objeto livro a circular

amplamente. Vias e *estações*, de pensar, escrever, *escolher*, *contratar*, *fabricar*, *vender*, comprar e ler, para imaginar.

## BIBLIOGRAFIA

ALVIM, Gilda Cesário. “Guimarães Rosa em Francês”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1961.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *Guimarães Rosa diplomata*. Brasil: Ministério de Relações Exteriores, Fundação Alexandre de Gusmão, 1987.

ARMSTRONG, Piers. “Filosofias e práticas de Guimarães Rosa e seus tradutores”. *Veredas do Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas, p. 577 - 582, 2000.

BALTAR, Alda. “Grande Sertão: Veredas em francês. Discussões entre autor e tradutor”. In *Estudos de Tradutologia I* (Delton de Mattos, ed.). Brasília: Kontakt, 1981, p. 124-135.

BARROSO, Ivo. “*O corvo*” e suas traduções. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

BECKER, Collete. *O discurso de escolta: A anotação e seus problemas*. Comunicação apresentada em Colóquio sobre edições de Correspondências organizado pelo Centro de Correspondências da Universidade de Paris IV. Tradução de Claudio Hiro. 10 p.

BERTHIER, Paul et JARRETY, Dir. *Modernités XIXè - XXè siècle. Tome 3*. Paris: Quadrige /PUF, 2006. p. 696. (Michel Prigent. *Histoire de la France littéraire*).

BLOCH, Marc. *Correspondance/ Marc Bloch, Lucien Febvre et les Annales d’Histoire Économique et Sociale. Tome Premier/ 1928 – 1933*. Édition établie, présentée, anotée par Bertrand Müller. Paris: Fayard, 1994.

BORELLI, Dario Luis. “José Olympio, editor de Guimarães Rosa”. *Estudos Avançados*, São Paulo: IEA, v. 20, n. 58, p. 65-72, set./dez. 2006.

BORGES, Jorge Luis. *O livro*. São Paulo: EDUSP, 2008.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades/34, 2003.

BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRANCO, Lucia Castello, org. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BROCA, Brito. *O repórter impenitente*. Coord.: Alexandre Eulálio. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

BUSSOLOTI, Maria Aparecida Faria Marcondes. *Proposta de Edição da Correspondência Inédita entre João Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt*

Meyer-Clason (23 de janeiro de 1958 a 27 de agosto de 1967). Dissertação de Mestrado. FFLCH/USP, 1997.

CAILLOIS, Roger/ OCAMPO, Victoria. *Correspondence (1939-1978)*. Lettres rassemblées et présentées par Odile Felgine. Paris: Stock, 1997.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris: páginas autobiográficas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. Uma visão latino-americana. In: Ligia Chiappini e Flavio Wolf de Aguiar (orgs.). *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 set. 1991. São Paulo, Edusp, 2001. p. 263 - 270.

*Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade/ Carlos e Mário*. Prefácio de Silviano Santiago, apresentação e notas de Carlos Drummond de Andrade, organização de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2003.

*Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira/ organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes*. São Paulo: Edusp, 2001.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo: Imprensa Oficial, Unesp, 1999.

CHARTIER, Roger e ROCHE, Daniel. "O Livro. Uma mudança de perspectiva." In LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 99 - 115.

CHIAPPINI, Ligia e VEJMEKKA, Marcel, org. *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

COUTINHO, Eduardo de Faria, org. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983.

DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva: cartas de João Guimarães Rosa a Paulo Dantas*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras,

DIDEROT, Denis. *Carta sobre o comércio do livro*. Prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DIAZ, Brigitte. *L'epistolaire ou la pensée nomade*. Paris: PUF, 2002.

- DIAZ, José-Luís. “Quelle génétique pour les correspondences?”. *Genesis*, Paris, nº 13, p. 11-31, 1999.
- DOSSE, François. *L'histoire et la guerre des mémoires*, [2007?].
- DOSSE, François. *Paul Ricoeur: le sens d'une vie*. Paris: La Découverte, 1997.
- DOYLE, Plínio. Bibliografia de e sobre João Guimarães Rosa. Separata de: *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- EPSTEIN, Jason. *O negócio do livro. Passado, presente e futuro do mercado editorial*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ESCARPIT, Robert. *Le Littéraire et le social*. Paris: Flammarion, 1970.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa. Fronteiras, Margens, Passagens*. Cotia: Ateliê; São Paulo, SENAC, 2003.
- FEBVRE, Lucien e MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Unesp, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileira de Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *As Excelências ou Como entrar para a Academia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2009.
- GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella. org. *Prezado Senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.
- HOISEL, Evelina. *A escritura biográfica*. São Paulo, 1996. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998.

- LISBOA, Irene. *Inquérito ao livro em Portugal*. Lisboa: Seara Nova, 1944.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LOPES, Óscar. “Guimarães Rosa. Intenções de um estilo”. In Adónias Filho et alii. *Guimarães Rosa. Estudos*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969.
- MARQUES, Reinaldo. “O arquivamento do escritor”. In SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos Literários*. Cotia: Ateliê Editorial, s/d.
- MARTIN, Henri-Jean, CHARTIER, Roger et VIVET, Jean Pierre. *Le livre concurrenté (1900- 1950)*. Paris: Promodis, 1986. (Histoire de l’édition française, tome IV).
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Anhembi, 1957.
- MELLO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Org., Apresentação e notas Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MOLLIER, Jean-Ives. *O dinheiro e as letras: Historia do Capitalismo Editorial*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MORAES, Marcos Antonio de. “Epistolografia e crítica genética”. *Crítica Genética*, nº , p. 30-32,
- MORAES, Vinícius de. *Querido poeta: correspondência de Vinícius de Moraes*. Seleção, organização e notas Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NUNES, Benedito. “Guimarães Rosa e a Tradução”. in *O dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. “A tradução francesa das *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa”. *Colóquio/ Letras*. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, n. 87, setembro de 1985, p. 43-49.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- REVISTA de HISTÓRIA. n. 2, Campinas, Unicamp, 1991.
- REVISTA do INSTITUTO de ESTUDOS BRASILEIROS. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, n. 41, 1996.
- REY, Alain. *Le Robert Micro. dictionnaire d’apprentissage de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1978.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

- RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Trad., notas e comentários Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- ROBERT, Paul. *Dictionnaire Alfabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1992.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Cartas a William Agel de Mello*. Cotia: Ateliê: 2003.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Ed., org. e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Hautes Plaines*. Roman traduit du brésilien par Jean-Jacques Villard. Paris. Seuil, 1968.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALLES, Heráclio. “Guimarães Rosa, um dos 13 de acesso mais difícil na França”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1961.
- SILVA, Alberto da Costa e. *Invenção do desenho: ficções da memória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- SPIRY, Zsuzsanna Filomena. *Paulo Rónai, um brasileiro made in Hungary*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP, 2009.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa -- correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onis*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 1993.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. “Guimarães Rosa e a tradução literária”, in *Manuscrita*. São Paulo, 1991.
- VIOTTI, Fernando Baião. “Em busca do indeterminado: Guimarães Rosa e seus tradutores”. *Teresa*. revista de Literatura Brasileira. FFLCH/ USP. São Paulo: Ed. 34, [8/9], p. 322-337, 2008.
- VIOTTI, Fernando Baião. *Encenação do sujeito e indeterminação do mundo: um estudo das cartas de Guimarães Rosa e seus tradutores*. Minas Gerais, 2007. Dissertação

(Mestrado - Estudos Literários). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais.

Banco de dados

ABL - Academia Brasileira de Letras. [www.academia.org.br](http://www.academia.org.br)

BnF - Bibliothèque Nationale de France. [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal. [www.bnportugal.pt](http://www.bnportugal.pt)

IEB - Instituto de Estudos Brasileiros. <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>.

MRE - Ministério das Relações Exteriores. [www.mre.gov.br](http://www.mre.gov.br)

Rede de serviços do SIBI/USP. [www.usp.br/sibi](http://www.usp.br/sibi)