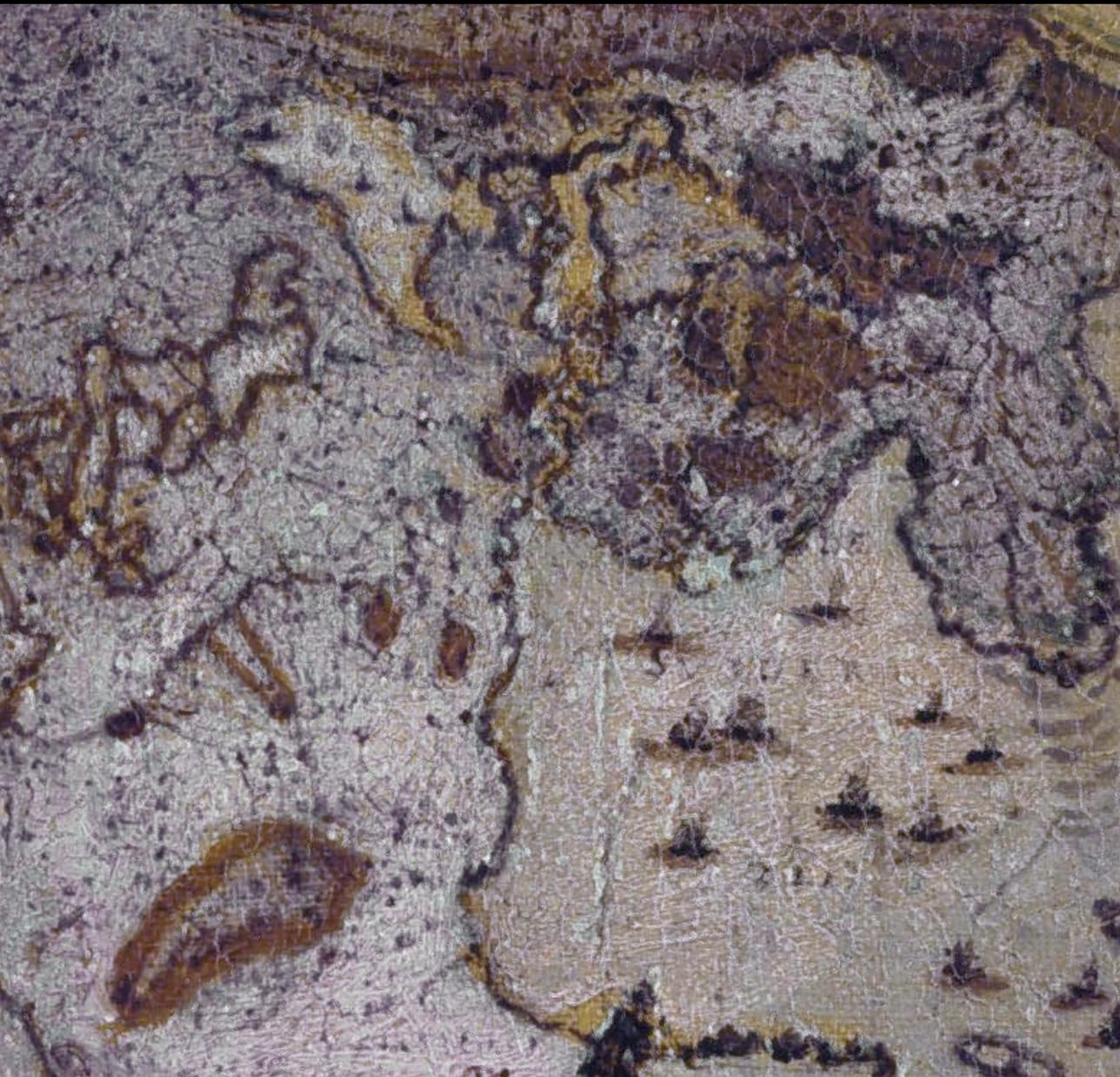


caletroscópio



Volume 2 | Nº 3 | Jul./Dez. 2014 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574





UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITOR

Marcone Jamilson Freitas Souza

VICE-REITORA

Célia Maria Fernandes Nunes

DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Margareth Diniz

VICE-DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Marco Antônio Melo Franco

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Leandra Batista Antunes

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Adail Sebastião Rodrigues-Júnior

<i>Revisão</i>	Grupo REVER - Empresa Júnior de Revisão e Tradução
<i>Projeto Gráfico</i>	Marcos Eduardo de Sousa
<i>Imagem de capa</i>	Oficial e moça sorridente (De Soldaat en het Lachende Meisje) 1655-1660 - Johannes Vermeer
<i>Formato</i>	17 x 24 cm

A partir da corrente edição a *Revista Caletrosκόpio* passará a ser publicada somente em formato digital. Além disso, passará a utilizar a designação volume no lugar de ano na organização da publicação.

Revista Caletrosκόpio / Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto – Volume 2, No 3 (Jul./Dez. 2014) – Mariana: UFOP, 2014.

120 p.

Semestral

ISSN 2318-4574

1. Linguagem. 2. Memória cultural. 3. Tradução. 4. Práticas discursivas. I. Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU: 81:82.09

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

Rua do Seminário, s/n – Mariana/MG

CEP: 35420-000

Tel. (31) 3557 9418

e-mail: caletroscoPIO@ichs.ufop.br

caletroscópio



Volume 2 | Nº 3 | Jul./Dez. 2014 | Semestral
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, MG
ISSN 2318-4574

EDITORES

Daniela Mara Lima Oliveira-Guimarães – UFOP
Emílio Roscoe Maciel – UFOP (editor-chefe)
Soélis Teixeira do Prado Mendes – UFOP

ASSISTENTES DE EDIÇÃO

Marcos Eduardo de Sousa – UFOP

CONSELHO EDITORIAL

Abel Barros Baptista (Universidade Nova de Lisboa – Portugal)
Amanda Eloina Scherer (UFSC)
Ana Zandwais (UFRS)
Andréia Schurt Rauber (UFSC)
Antônio Luiz Assunção (UFSJ)
Beth Brait (PUC SP)
Carlos A. M. Gouveia (Universidade de Lisboa)
Dirce Waldrick do Amarante (UFSC)
Emílio Róscoc Maciel (UFOP)
Eni Puccinelli Orlandi (UNIVAS)
Fábio de Souza Andrade (USP)
Geoff Thompson (University of Liverpool)
Helcira Maria Rodrigues Lima (UFMG)
Ida Lúcia Machado (UFMG)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)
José Carlos de Almeida Filho (UnB)
José Luiz Vila Real (UFOP)
Leandra Batista Antunes (UFOP)
Leila Bárbara (PUC SP)
Lineide Salvador Mosca (USP)
Lorenzo Vitral (UFMG)
Luiz Francisco Dias (UFMG)
Márcia Zimmer (Universidade Católica de Pelotas)
Maria Antonieta Amarante Cohen (UFMG)
Maria Carmen Aires Gomes (UFV)
Maria Célia Pereira Lima Hernandez (USP)
Maria Clara Versiani Galery (UFOP)
Maria Eduarda Giering (UNISINOS)
Melânia Silva de Aguiar (PUC MG)
Mônica Magalhães Cavalcante (UFC)
Patrick Charaudeau (Université Paris XIII)
Paulo Henrique A. Mendes (UFOP)
Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (Universidade Estadual de Feira de Santana)
Roberto Acízelo (UERJ)
Roberto Leiser Baronas (UFSCar)
Ruth Amossy (Tel-Aviv University)
Sebastião Pinho (Universidade de Coimbra)
Sérgio Medeiros (UFMG)
Silvio de Almeida Toledo Neto (USP / Universidade de Lisboa)
Thais Christófaros-Silva (UFMG)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva (UFMG)
Walter Carlos Costa (UFSC)
Wander Emediato de Souza (UFMG)

Sumário

- 7 **Editorial**
- 9 **O livro-poeta e o poeta-livre: jogo de personae nos *Tristia*, de Ovídio**
[The book as a poet and the unconstrained poet: the playfulness of personae in Ovid's Tristia]
 JÚLIA BATISTA CASTILHO DE AVELLAR
- 27 **Literatura brasileira contemporânea e o diálogo com as vanguardas históricas: a experimentação surrealista em “*Gordas levitando*”, de Joca Reiners Terron**
[Brazilian contemporary literature and the dialogue with the historical avant-gardes: the surrealist experimentation in “Gordas levitando”, by Joca Reiners Terron]
 LUCAS TOLEDO DE ANDRADE
- 41 **Perspectivas femininas de um narrador masculino: a questão de gêneros em *O Amanuense* de Belmiro de Cyro dos Anjos**
[Female perspectives of a male narrator: gender question in the Cyro dos Anjos' novel O Amanuense Belmiro]
 ROSILENE SILVA SANTOS
- 61 **A tradição da analogia na poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima**
[The tradition of analogy in the poetry of Murilo Mendes and Jorge de Lima]
 SERGIO ASSUNÇÃO
- 87 **Concepções e formação do profissional de revisão de textos em Minas Gerais**
[Concept making and training of text revision experts in the state of Minas Gerais]
 LOURDES DA SILVA DO NASCIMENTO

EDITORIAL

Em sua terceira edição, a *Revista Caletrosκόpio*, do Programa de Mestrado em Letras: Estudos da Linguagem do ICHS/UFOP, apresenta uma diversificada seleção de textos das mais distintas vertentes teóricas, que proporcionam uma panorâmica das discussões em torno das Humanidades hoje. De um lado, ao colocar em foco a radical historicidade das práticas letradas e culturais - seja quando se trata de revisitar a herança da Antiguidade Clássica, seja quando, ainda, se propõem a narrativa a contrapelo do modernismo brasileiro, elegendo por eixo nomes não tão canônicos como Jorge de Lima ou Cyro dos Anjos -, todos esses trabalhos, cada qual a seu modo, sinalizam para um delicado jogo de proximidade e distância com a herança do passado, destacando também as exclusões e silenciamentos por trás do meta-relato hegemônico.

De outro - e aí está talvez o mais surpreendente -, não há dúvida de que, ao apostar na força e na fecundidade de um olhar imersivo nos textos, os pesquisadores reunidos neste número convergem na busca de uma saudável polinização recíproca entre estudos linguísticos e literários, em sintonia com o que já, aliás, fora proposto por Jakobson num célebre e cada vez mais atual ensaio. Inscrevendo-se, portanto, como um deliberado gesto de resistência face o avanço da compartimentalização acadêmica, trata-se de uma aposta, decerto - por mais heterogêneos e até antagônicos que sejam os resultados -, que passa também pelo empenho de tensionar/exorbitar as respectivas zonas de conforto de cada pesquisador, tendo como linha de força a busca de uma articulação mais consistente entre os vários níveis e escalas do objeto abordado, e como grande premissa e ponto de partida o compromisso de fazer jus ao fenômeno linguístico em toda a sua ambiguidade e polivalência.

Não se trata, com toda certeza, de uma tarefa pequena, e, no entanto, no compromisso em não escamotear tais complexidades - desenhando assim algo como um movimento em paralaxe em torno de um centro evasivo - reside sem dúvida muito da potência contraintuitiva da melhor teorização contemporânea, de Norbert Elias a Jacques Derrida, de Shoshana Felman a Viveiros de Castro; potência capaz de fazer, quando menos se espera, com que sejam as próprias distinções entre perto x longe e dentro x fora que se tornem momentaneamente ociosas, suspensas e/ou indecíveis, e, nas sutilezas e filigranas que a leitura em microscopia revela, torne-se possível, então, entreler as refrações, ecos e reverberações dos movimentos crispados da História.

Os Editores

O LIVRO-POETA E O POETA- LIVRE: JOGO DE *PERSONAE* NOS *TRISTIA*, DE OVÍDIO ¹

*[THE BOOK AS A POET AND THE
UNCONSTRAINED POET: THE
PLAYFULNESS OF PERSONAE IN
OVID'S TRISTIA]*

JÚLIA BATISTA CASTILHO DE AVELLAR

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil;
Orientador: Prof. Dr. Matheus Trevizam. CNPq – Brasil; Processo:132917/2014-9
[juliabcavellar@gmail.com]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Este trabalho aborda o jogo ficcional de *personae* existente nos *Tristia*, de Ovídio, a partir da investigação da imagem que se constrói da personagem livro/carta ao longo da obra, em especial nas elegias III,1 e V,4, nas quais o livro, antropomorfizado, torna-se eu-poético. Com base nisso, será discutida a alternância de voz-poética entre Nasão, o eu-poético exilado, impossibilitado de retornar a Roma, e seu livro, que ele envia à Urbe para que fale em seu nome. Sob uma perspectiva metapoética, serão analisadas as relações entre a personagem livro e a personagem autor/poeta, o processo de antropomorfização do livro e as correspondências entre sua caracterização e a da personagem autor/poeta. Observa-se que esse jogo de *personae* instaura na obra uma verdadeira metamorfose: a personagem autor/poeta, por meio da escrita, transforma-se no próprio texto e, com isso, eterniza-se através da obra literária, bem ao modo do *tópos* da perenidade da literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Elegia romana; Ovídio; *Tristia*; Metapoesia; Jogo ficcional.

ABSTRACT

This paper focuses on the fictional game of personae in Ovid's Tristia from the investigation of the image built of the book/letter character throughout the work, especially in elegies III, 1 and V, 4, in which the book, anthropomorphized, becomes the speaker. Based on this, it was discussed the poetic-voice's alternation between Naso, the exiled speaker who cannot return to Rome, and his book, that he sends to the Vrbs to speak on his behalf. Under a metapoetic perspective, we analyzed the relations between the book character and the author/poet character, the book's anthropomorphizing process and the correspondences between book and author/poet. It was possible to see that this personae game introduces a true metamorphosis in the work: the author/poet character, through writing, becomes the own text and perpetuates himself through the literary work – this is the topos of continuity frequently found in literature.

KEYWORDS

Latin elegy; Ovid; Tristia; Metapoetry; Fictional game.

Introdução

Os *Tristia* (“Tristezas”), de Públio Ovídio Nasão (43 a. C – 16/17 d. C.), compõem-se de cinco livros de elegias, cuja temática fundamental é a *relegatio*² do eu-poético Nasão (homônimo do autor) em Tomos, cidade às margens do Ponto Euxino (atual Mar Negro). Essa homonímia entre autor e eu-poético foi responsável por promover inúmeras leituras biografistas da obra ao longo de sua fortuna crítica, de modo que, do texto, foram frequentemente retiradas informações sobre a vida e o exílio do autor-empírico Públio Ovídio Nasão. Por sua vez, em posicionamento radicalmente oposto, alguns estudiosos recentes, como Fitton Brown (1985), diante da ausência de documentos e registros oficiais sobre o exílio do autor (ou de sua referência por contemporâneos), passaram a duvidar de sua ocorrência. No presente trabalho, não pretendemos aprofundar essa questão e, todas as vezes em que mencionarmos o “exílio ovidiano”, estaremos nos referindo ao exílio que foi construído no âmbito textual e literário. Além disso, o eu-poético será sempre aqui referido como “Nasão”, na medida em que ele é assim nomeado na própria obra em estudo (VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 13).

Nasão, expulso de Roma pelo imperador Augusto, narra em seus *Poemas Tristes* a viagem empreendida até Tomos³, cidade situada nos confins do Império, e as desgraças de viver isolado em meio a povos bárbaros; lamenta repetidamente os males enfrentados no exílio e o abandono dos amigos numa situação de dificuldade; defende a inocência de seus versos (especialmente daqueles da *Ars Amatoria*, que teriam sido um dos motivos para sua rejeição⁴), buscando aplacar o ânimo do imperador e convencê-

² Os romanos diferenciavam a *relegatio* (“rejeição”), pena em que o relegado mantinha seus bens e estatuto de cidadão romano, do *exilium* (“exílio”), punição mais severa, que implicava a perda da cidadania e dos bens. De acordo com as informações presentes nos *Tristia*, o eu-poético Nasão seria um “relegado”. Não obstante, no presente trabalho utilizaremos indistintamente os termos “relegado” e “exilado” para fazer referência ao eu-poético, visto que usamos os termos segundo seu sentido genérico, e não estritamente jurídico.

³ A viagem de Nasão é claramente aproximada aos episódios épicos da tomada de Troia e da fuga e viagem de Eneias até os litorais latinos, narrados na *Eneida*, de Virgílio. Esses eventos épicos, no entanto, adquirem caráter paródico nas elegias de exílio, uma vez que Nasão figura como um “herói às avessas”. Essa questão, bem como o intertexto épico virgiliano presente nos *Tristia*, é desenvolvida em detalhes por Prata (2007).

⁴ Nos *Tristia* (II, 207), a causa do exílio ovidiano é atribuída a um *carmen* (“poema”) e a um *error* (“erro”). Embora o *error* não seja explicitado na obra, o *carmen* é associado à *Ars Amatoria*, poema sobre a arte da conquista e da sedução, com ensinamentos sobre o adultério e composto ironicamente sob a forma de um poema didático. Ora, uma obra com tais ensinamentos se opunha à

lo a mudar o local de exílio⁵; elogia a esposa que lhe permaneceu fiel; e reflete sobre escrita poética.

Nesse contexto, é notável que, ao longo das elegias dos *Tristia*, são empreendidas reflexões de caráter metaliterário, que discorrem sobre o processo de escrita, a natureza do texto poético e sua relação com a figura do autor⁶. E, exatamente em meio a tais discussões literárias, desenvolve-se um sofisticado jogo de *personae*, segundo o qual o eu-poético, voz que assume a primeira pessoa no discurso, metamorfoseia-se ora em exilado, ora em livro, ora em anti-herói épico, sempre vestindo também a máscara de autor/poeta. A esse respeito, Holzberg (2006, p. 52) destaca que Ovídio, no conjunto de sua obra, assume os mais variados papéis/*personae*: o de *poeta/amator* (“poeta/amante”), nos *Amores*; o de escritor de cartas, nas *Heroides*; o de *praeceptor amoris* (“mestre de amor”), na *Ars Amatoria* e nos *Remedia Amoris*; o de *mythologus* (“mitólogo”), nas *Metamorphoses*; o de *antiquarius* (“antiquário”), nos *Fasti*; e o de *relegatus* (“relegado”), na poesia de exílio. Ora, na verdade, parece-nos que essa *persona* atribuída aos *Tristia*, esse *ego relegatus*, é o papel de um eu-poético que, no entanto, se apresenta sob as mais variadas máscaras no interior da obra. Além do papel de *relegatus*, nos *Tristia* evidenciam-se, por exemplo, também o papel de anti-herói épico, ao serem narradas as dificuldades de Nasão em meio à guerra e aos povos bárbaros; o papel de *poeta*, ao serem feitas considerações metaliterárias; e o papel de livro, nas elegias III, 1 e V, 4, nas quais a própria obra figura como eu-poético.

Dessa forma, inserido na pesquisa mais ampla acerca do jogo de *personae* na obra, o presente trabalho objetiva investigar uma dessas facetas assumidas pela voz poética: a de livro/carta. Ela tem a particularidade de ser o ponto culminante da metamorfose do eu-poético, uma vez que envolve não só a adoção de uma máscara (e de todas as características a ela concernentes), mas atinge o extremo da transferência da voz poética de Nasão para o seu livro/carta, nas elegias III, 1 e V, 4. Assim, a partir da análise da imagem construída dessa personagem livro, que é antropomorfizado e figura como

política augustana de estímulo ao casamento e de coibição do adultério por meio de leis, o que justificaria o fato de ela ser considerada um dos motivos de “perda” do eu-poético.

⁵ Uma análise detalhada das figuras retóricas presentes no segundo livro dos *Tristia*, que tem a forma de uma carta a Augusto, foi realizada por Carrara (2005).

⁶ Sempre que utilizarmos o termo “autor”, não estaremos nos referindo ao autor-empírico Ovídio, mas à personagem autor/poeta construída na obra, a qual será designada pelo nome de “Nasão”.

eu-poético, pretende-se analisar as relações entre ele e a personagem autor/poeta, para, com isso, identificar o caráter atribuído ao texto na obra.

1 Ovídio, Nasão e o jogo de personae

A poesia de exílio ovidiana foi com frequência interpretada biograficamente, como se as situações do exílio de Nasão, personagem literária, correspondessem à vida do autor-empírico Públio Ovídio Nasão, pertencente ao âmbito extratextual. Videau-Delibes (1991, p. 11-12), por exemplo, lista uma série de críticos – Teuffel (1880), R. Pichon (1897), J. Bayet (1934), Y. Bouynot (1957) – que julgaram a poesia de exílio ovidiana negativamente e a caracterizaram como imperfeita com base em uma interpretação literal das afirmações feitas pelo eu-poético (personagem Nasão) dos *Tristia*. Além disso, esse tipo de leitura costumava atribuir um valor documental à obra literária, de modo a considerar as palavras poéticas como a expressão de uma verdade (geralmente extraliterária), o que resultou nas mencionadas confusões biográficas.

Diante desse tipo de interpretação, convém lembrar as colocações de Achcar a respeito do sujeito lírico como construto literário. Ele observa que é “muito frequente o entendimento de sinceridade como *correspondência* (alguma forma de correspondência, psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência extrapoética do poeta” (1994, p. 43). Considerando tal orientação inadequada ao estudo da lírica greco-latina, Achcar retoma as reflexões de Archibald W. Allen (1950) quanto à aproximação de sinceridade à *fides* da retórica antiga, isto é, um “pacto de lealdade” entre a obra e o público: “*Fides*, pois, se associa ao ‘efeito de verdade’ (*ueritatem*) que o discurso deve produzir, não à sua verdade relativamente à personalidade do autor” (ACHCAR, 1994, p. 44). Com base, por sua vez, em contribuições da linguística, Achcar define o eu-lírico como um “enunciador fictício, e sua enunciação mimetiza um enunciado de realidade” (1994, p. 48). Diante disso, nossa abordagem dos *Tristia* enfocará exatamente a construção ficcional de um eu-poético Nasão (que assume diversas máscaras, como a de livro) e a imagem de autor presente na obra, sem se

deter em considerações sobre o autor-empírico, que pertence ao âmbito extratextual⁷.

Por sua vez, a respeito da elegia amorosa ovidiana, Conte (1994, p. 47) e Holzberg (2002, p. 46) distinguem a existência de dois níveis textuais, de modo que o narrador em primeira pessoa tem a dupla função de amante elegíaco (*amator*) e de poeta elegíaco (*poeta*). Assim, enquanto o amante tem o mesmo estatuto das outras *personae* elegíacas, a figura do poeta domina o código elegíaco e tira proveito desse privilégio para governar o jogo de *personae* (essa figura do *poeta* consiste em uma espécie de autoimagem do autor, criada no interior da própria obra). Parece-nos, porém, que essa duplicidade mencionada pelos estudiosos recai, na verdade, sobre a instância do *poeta*, que pode ser desdobrada. Sob esse aspecto, pode-se pensar em um nível textual em que é possível identificar tanto uma personagem amante elegíaco, quanto uma personagem poeta elegíaco (aquele amante que escreve versos a sua *puella* amada). Ou seja, há uma personagem-poeta que se manifesta no plano do enunciado e que ocupa o mesmo nível das outras *personae* presentes na obra, como a do amante elegíaco. Por sua vez, em outro nível, o da enunciação, verifica-se outra instância do *poeta*, não mais como personagem, mas como voz que expressa a consciência metaliterária e que possui maior distanciamento em relação ao enunciado – trata-se da figura do *poeta* definida por Conte e por Holzberg. Essa última instância, embora não possa ser identificada isoladamente como personagem no texto, pode ser percebida nas passagens em que se manifestam, por exemplo, as paródias e as reflexões metaliterárias.

Ora, distinção semelhante se aplica aos *Tristia*, em que há um “eu-exilado”, personagem da obra, um “eu-poeta” (o exilado que afirma ter perdido suas habilidades poéticas, mas, ainda assim, escreve) e, por fim, um *poeta*, que se situa num nível enunciativo superior e se expressa frequentemente de forma irônica e paródica. A esses três âmbitos, soma-se ainda o fato de que o eu-exilado, nas elegias, veste a máscara de diversos “eus”. Em razão disso, optamos por distinguir eu-poético (ou voz

⁷ Achcar diferencia o emissor real (ausente, segundo o estudioso, na lírica), o “eu do enunciado” e, finalmente, um “emissor estrutural”, postulado pela ficção “existencial” da lírica, que, na verdade, consiste em uma *persona* do emissor real. Assim, Achcar (1994, p. 50) defende “não que o sujeito lírico seja real, mas sim que o sujeito real se traduz ficticiamente em sujeito lírico. [...] o poeta lírico será sempre um *fingidor*, ainda que o eu-lírico finja a *dor* que ele, poeta (quem saberá?) *deveras sente*”.

poética) de *persona*. A primeira noção designará a figura que assume a primeira pessoa do discurso nas elegias, consistindo, portanto, em Nasão ou na personagem livro. O termo *persona*, por sua vez, será usado para indicar as várias máscaras assumidas pelo eu-poético. Por fim, num plano textual superior, situa-se a figura do *poeta*, dotado de autoconsciência literária e manipulador do texto. Essa diferenciação dos termos esclarece o jogo de alternância de *personae*, que instaura na obra verdadeiras metamorfoses, entre as quais se destaca aquela em que o próprio eu-poético é transformado em livro, aspecto que será aqui aprofundado.

2 O livro-poeta: traços de uma personagem

Na primeira elegia da coletânea⁸, de caráter programático, o eu-poético Nasão dirige-se a seu livro, que parte para Roma, e lhe apresenta uma série de instruções sobre como se comportar durante a viagem e na Urbe. A apóstrofe ao livro – *parue liber* (*Tr.* I, 1, 1, “livrinho”) –, uma vez que o coloca como interlocutor de Nasão, já configura um primeiro elemento de sua antropomorfização, que se desenvolverá ao longo dessa elegia e da obra como um todo. A esse respeito, ainda que a referência ao livro seja um procedimento tradicional, tendo antecedentes em Catulo (*Carm.* 1 e 35) e em Horácio (*Ep.* I, 20), nessa elegia ovidiana, porém, ele adquire um novo significado, pois Nasão está exilado. Diante disso, o livro desempenha a função de intermediário do autor, levando sua mensagem a Roma e aos destinatários distantes, e, sobretudo, assume características do poeta exilado, já que, identificando-se com ele, o substitui e o representa nos locais a ele vedados (BONVICINI, 1999, p. 214). Assim, pode-se pensar, por um lado, em uma metamorfose do poeta em livro: transformado em sua obra, Nasão alcança Roma. Por outro, é o livro que se metamorfoseia em poeta, ao se tornar eu-poético de duas elegias.

Na elegia I, 1, o eu-poético Nasão explicita o aspecto exterior de seu livro e defende que ele deva transparecer a situação de seu autor:

⁸ O texto-base em latim utilizado para todas as citações de trechos dos *Tristia* foi o estabelecido por André (2008), *Les Belles Lettres*. Todas as traduções de passagens em latim presentes neste trabalho são de nossa responsabilidade.

Parte, mas descurado, qual convém ao livro de um exilado.
 Desditoso, assume os ares destes tempos!
 Nem mirtilos te cubram com púrpura tinta –
 à dor do luto não convém essa cor –
 nem o título seja marcado com mínio, ou com cedro o papiro,
 nem tragas beiras brancas na negra face!
 Tais aparatos ornem os livros ditosos:
 convém que te lembres da minha sina.
 Nem lustrem as duplas faces com a frágil pedra-pomes,
 para pareceres hirsuto com pelos aqui e ali.
 Nem te envergonhes dos borrões; quem os vir,
 perceberá que resultam das minhas lágrimas.
 Parte, livro, e saúda em meu nome os locais queridos!
 Decerto irei tocá-los ao menos com o pé permitido.
 (OVÍDIO, *Tr.*, I, 1,3-16, tradução nossa)⁹.

É interessante notar que a aproximação entre livro e autor se manifesta não só na aparência externa do *uolumen*, mas também em seu conteúdo. Assim, enquanto livro de um exilado, deve ser *incultus* (“descurado”, v. 3) e *infelix* (“desditoso”, v. 4). No âmbito físico, ser *incultus* significa que o livro não possuirá um acabamento bem cuidado nem ornatos de luxo: não deve ser coberto pela tinta púrpura (v. 5) ou polido por pedra-pomes (v. 11), seu título não deve ser destacado em vermelho com mínio (v. 7), e o papel não deve ser unguído com óleo de cedro (v. 7). Por sua vez, ainda no âmbito físico, ser *infelix* implica não apresentar cores vivas, inadequadas ao luto e ao sofrimento (v. 6), e conter borrões, evidência das lágrimas do autor (v. 13-14). Já no plano do conteúdo, *infelix* aponta para o fato de os assuntos principais da obra serem os lamentos e sofrimentos de

⁹ *Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse. / Infelix, habitum temporis huius habe! / Nec te purpureo uelent uaccinia fuco – / non est conueniens luctibus ille color – / nec titulus minio nec cedro charta notetur, / candida nec nigra cornua fronte geras! / Felices ornent haec instrumenta libellos: / fortunae memorem te decet esse meae. / Nec fragili geminae poliantur pumice frontes, / hirsutus sparsis ut uideare comis. / Neue liturarum pudeat! Qui uiderit illas, / de lacrimis factas sentiet esse meis. / Vade, liber, uerbisque meis loca grata saluta! / Contingam certe quo licet illa pede.* Uma caracterização semelhante ocorre na elegia III, 1, mas com a diferença de que o livro assume o papel de eu-poético, aspecto que será desenvolvido mais à frente: “Não sou louro pelo cedro, nem suave pela pedra-pomes: / envergonhou-me ser mais cuidado que meu senhor. / A escritura manchada tem borrões espalhados: / o próprio poeta com lágrimas marcou sua obra. / Se acaso algum termo parecer não latino, / foi em terra bárbara que ele escrevia. / Indicai, leitores, se não pesa, por onde devo ir / e que pouso procurar, livro estrangeiro em Roma.” (OVÍDIO, *Tr.*, III, 1,13-20, tradução nossa: *Quod neque sum cedro flauus nec pumice leuis, / erubui domino cultior esse meo. / Littera suffusas quod habet maculosa lituras, / laesit opus lacrimis ipse poeta suum. / Si qua uidebuntur casu non dicta latine, / in qua scribebat barbara terra fuit. / Dicite, lectores, si non graue, qua sit eundum, / quasque petam sedes hospes in urbe liber).*

Nasão no exílio; e *incultus* designa uma obra literária rude e sem sofisticação, marcada, no caso, pelas dificuldades de produção poética nas péssimas condições do exílio. A esse respeito, é notável o fato de que, em inúmeras passagens da coletânea, Nasão assume uma “pose de declínio poético” (WILLIAMS, 2007, p. 50), afirmando ter perdido seu talento (*ingenium*) e sua habilidade poética (*ars*), chegando mesmo ao ponto de, em meio aos bárbaros, ter desaprendido o latim:

Eu mesmo pareço que desaprendi o latim:
falar aprendi já em gético e sarmático.
(OVÍDIO, *Tr.* V, 12, 57-58, tradução nossa).

Amiúde esforçando-me para algo dizer – torpe confissão! –
faltam-me as palavras e a falar desaprendi.
Retumbam-me entorno as línguas trácia e cítica,
e pareço poder compor em metro gético.
Acredita: temo que pônticas palavras misturem-se
às latinas e as leias em meus escritos.
(OVÍDIO, *Tr.* III, 14, 45-50, tradução nossa)¹⁰.

No entanto, embora a personagem assim se expresse no plano do enunciado, no âmbito da enunciação seus poemas se mostram verdadeiramente sofisticados, repletos de alusões literárias e mitológicas e, sobretudo, sem qualquer evidência de deterioração da língua latina¹¹.

Quanto às semelhanças entre livro e autor, elas são intensificadas pela antropomorfização do livro. A caracterização feita no trecho citado remonta, a princípio, a uma obra literária, mas diversos dos termos usados oferecem uma leitura ambígua e podem também se referir a homens. Segundo Videau-Delibes (1991, p. 443), a personificação do livro de Nasão ocorre mediante o emprego de uma série de palavras com duplo sentido para se referir a ele. Assim, “ao descrevê-lo em sua partida para Roma, Ovídio constrói todo um jogo sobre sua aparência exterior de *uolumen* e a aparência exterior de um homem em luto, *incultus*, ‘negligenciado’”

¹⁰ *Ipse mihi uideor iam dididicisse Latine: / iam didici Getice Sarmaticeque loqui e Dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri! – / uerba mihi desunt dididicique loqui. / Threicio Scythicoque fere circumsonor ore / et uideor Geticis scribere posse modis. / Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis / inque meis scriptis Pontica uerba legas.*

¹¹ Uma análise detalhada desse contraste entre as afirmações do eu-poético e aquilo que se observa no próprio poema pode ser encontrada em Williams (2007, p. 50-99).

(VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 442, tradução nossa)¹². Isso é anunciado pelo vocábulo *frons* (“face”, v. 8 e v. 11), que pode designar tanto as margens laterais de um *uolumen*, que eram polidas com pedra-pomes, quanto o rosto de um homem, que usa a pedra-pomes para se barbear. O próprio vocábulo *hirsutus* (“hirsuto”, v. 12) reforça essa ambiguidade, uma vez que é o adjetivo usado para qualificar homens “barbudos”; e a barba por fazer, ademais, era um sinal de luto (bem apropriado ao contexto de exílio de Nasão).

A isso se soma o fato de que, nos conselhos de Nasão, são atribuídas diversas ações e adjetivos tipicamente humanos ao livro, como, na passagem citada, *uade* (“parte”, v. 3 e v. 15), *memorem te* (“lembrado, que te lembres”, v. 10), *neue pudeat* (“nem te envergonhes”, v. 13), *saluta* (“saúda”, v. 15), e, na sequência da elegia, *dices* (“dirás”, v. 19), *negabis* (“negarás”, v. 19), *tu tacitus* (“tu, tácito/te cala”, v. 21), *caue defendas* (“não me defendas”, v. 25). Nesse sentido, estando Nasão impossibilitado de tornar a Roma, é o livro, antropomorfizado, que irá em seu lugar. Isso é jocosamente expresso pelo trocadilho com o termo *pede* (*Tr.* I, 1, 16), que pode designar tanto o pé de uma pessoa quanto o pé métrico de um poema. Assim, se os pés de Nasão são proibidos tocar o solo pátrio, não o são os de seu livro.

Esse processo de personificação do livro parece atingir seu ponto culminante quando ele adquire voz e assume o papel de eu-poético nas elegias III, 1 e V, 4 dos *Tristia*. A esse respeito, Hardie (2006, p. 299) afirma que em III, 1 a personificação vai um passo além, pois o próprio livro detém agora a voz poética do poema. Na primeira dessas elegias, o livro do exilado (*liber exulis*, v. 1), recém-chegado em Roma, pede auxílio e é guiado em um percurso pela cidade: ele ouve explicações a respeito dos monumentos e construções e descreve aquilo que vê, lugares proibidos ao seu autor:

Enviado a Roma, temeroso chego, livro de um exilado:
dá, leitor amigo, mão benévola ao fatigado
e não receies que acaso eu te envergonhe!
[...]
Desventurado de mim! Receio o lugar, receio o poderoso,
e inquieto medo faz tremer minha letra.

¹² *En le décrivant à son départ pour Rome, Ovide construit tout un jeu sur son apparence extérieure de uolumen et l'apparence extérieure d'un homme en deuil, incultus, 'négligé'.*

Vês o papel empalidecer em cor exangue?
Vês pés alternados já estremecidos?
(OVÍDIO, *Tr.* III, 1,1-3 e 53-56, tradução nossa)¹³.

Diante do palácio de Augusto, o livro é tomado de receio e temor, uma vez que fora a ordem do imperador que expulsara Nasão de Roma. Ora, tais sentimentos são típicos de seres vivos e, atribuídos ao livro, dão-lhe o estatuto de um ser animado. O mais admirável, a esse respeito, é que, mesmo experienciando sentimentos humanos, o livro mantém seus atributos materiais, o que lhe confere um caráter ambíguo, expresso por belas imagens. Assim, é sua letra que treme (v. 54) e seu papel que empalidece (v. 55). Os *alternos pedes* (v. 56), por sua vez, podem referir-se aos pés de uma pessoa, mas também aos “pés alternados” do dístico elegíaco, porque composto por um hexâmetro e um pentâmetro.

Similarmente, em V, 4, a voz poética é transferida à carta de Nasão (*Nasonis epistula*, v. 1), que, após longa viagem, chega a Roma. A personificação é reforçada pela repetição de *lassa* (“cansada”, v. 2), que lhe confere um atributo de seres animados:

Carta de Nasão, vim das margens do Euxino,
cansada do mar, cansada do caminho.
Chorando, ele me disse: “Tu, que podes, contempla Roma!
Ai! Quão melhor é tua sorte que a minha!”
(OVÍDIO, *Tr.* V, 4,1-4, tradução nossa)¹⁴.

Esse processo de antropomorfização do livro/carta, que culmina com a transferência da voz poética a ele, pode ser considerado, sob esse aspecto, uma metamorfose do livro em poeta. Nas elegias III, 1 e V, 4, é ele que assume a primeira pessoa e narra os fatos. Ao mesmo tempo, no entanto, as descrições da aparência exterior do livro e a sua assimilação com o autor apontam para uma metamorfose do poeta Nasão em livro. Isso fica sugerido pelo desejo de Nasão, ao dirigir-se ao livro que parte: “Tu, porém, vai em meu lugar, tu, a quem é lícito, contempla Roma. / Permissem os

¹³ *Missus in hanc uenio timide liber exulis urbem: / da placidam fesso, lector amice, manum / neue reformida ne sim tibi forte pudori! e Me miserum! Vereorque locum, uereorque potentem, / et quatitur trepido littera nostra metu. / Aspicias exsanguī chartam pallere colore? / Aspicias alternos intremuisse pedes?*

¹⁴ *Litore ab Euxino Nasonis epistula ueni / lassaque facta mari lassaque facta uia. / Qui mihi flens dixit: “Tu, cui licet, aspice Romam! / Heu! Quanto melior sors tua sorte mea est!”*

deuses que eu pudesse ser agora o meu livro!” (OVÍDIO, *Tr.* I, 1,57-58, tradução nossa)¹⁵. Assim, ao enviar suas obras a Roma, Nasão, de certo modo, por figurar nelas, faz-se também presente na Urbe.

A ideia do livro como parte ou continuidade de seu autor exilado também se manifesta na elegia enviada ao amigo que será responsável por preparar os originais das obras e empreender sua publicação. Esse amigo é geralmente identificado com Higino, o bibliotecário responsável pela Biblioteca Palatina (BONVICINI, 1999, p. 351; VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 214). Nasão lhe indaga se ele se esforça para que o poeta não pareça de todo ausente da Urbe – “cuidas que agora eu não pareça inteiro ausente?” (OVÍDIO, *Tr.* III, 14, 4, tradução nossa)¹⁶ – e lhe pede para manter seu corpo em Roma:

Faça-o, te peço, admirador dos novos poetas,
como podes, mantém meu corpo em Roma.
O desterro foi a mim, não aos meus livrinhos,
que a pena de seu senhor não mereceram.
Se um pai se expatria exilado ao fim do mundo,
seus filhos, porém, podem viver em Roma.
(OVÍDIO, *Tr.* III, 14,7-12, tradução nossa)¹⁷.

É bastante significativo o emprego do termo *corpus* (v. 8) na passagem, pois, ao permitir uma dupla leitura – o corpo de Nasão e o *corpus* de seus poemas –, é responsável por igualar poeta e obra. Assim, embora exilado, por meio de seus escritos Nasão pode ser lido e lembrado em Roma, tornando-se, dessa forma, presente na Urbe.

A esse respeito, destacam-se as relações estabelecidas entre autor e obra nas elegias dos *Tristia*. No trecho citado, Nasão apresenta-se como *dominus* (“senhor”, v. 10) de seus livrinhos, o que implica uma relação de superioridade e autoridade, bem como a ideia de posse e responsabilidade sobre a obra. Essa denominação, que ocorre em várias elegias¹⁸,

¹⁵ *Tu tamen, i pro me, tu, cui licet, aspice Romam. / Di facerent possem nunc meus esse liber!*

¹⁶ *Nunc quoque ne uidear totus abesse caues?*

¹⁷ *Immo ita fac, quaeso, uatum studiose nouorum, / quaque potes, retine corpus in Vrbe meum. / Est fuga dicta mihi, non est fuga dicta libellis / qui domini poenam non meruere sui. / Saepe per extremas profugus pater exulat oras, / Vrbe tamen natis exulis esse licet.*

¹⁸ A título de exemplo, citamos alguns versos dos *Tristia* em que se verifica a atribuição do termo *dominus* a Nasão (traduções e grifos nossos): “ai de mim!, pois não é lícito ao teu senhor ir” - *ei mihi! quod domino non licet ire tuo* (*Tr.* I, 1, 2); “Sendo o dia favorável e tu próprio mais ditoso

revela ainda uma espécie de dependência da obra em relação ao autor.

Isso parece intensificar-se nos versos seguintes, quando autor e livro são comparados a pai e filho, sendo o fundamento da comparação exatamente a situação de exílio: se ao autor-pai é vedado o acesso a Roma, seus livros-filhos têm liberdade para ir para lá. Essa imagem será retomada ao longo da coletânea dos *Tristia* e, se no exemplo acima a relação é indireta, baseada numa comparação, em outros trechos Nasão será apresentado metaforicamente como pai das obras: “Quem quer que sejas, que tocas volumes órfãos de pai” (OVÍDIO, *Tr.* I, 7, 35, tradução nossa)¹⁹. Nesse caso, como a situação de exílio se afigura como uma morte para Nasão, os livros enviados a Roma são *orba parente* (“órfãos de pai”). Por sua vez, na elegia em que comenta sobre as *Metamorphoses*, grande obra épica ovidiana, em que são narradas as transformações sofridas pelos seres, o eu-poético Nasão compara-se a Alteia, filha de Téstio, que matou seu filho Meleagro ao lançar ao fogo o tição que representava, de acordo com uma profecia das Parcas, a vida do jovem:

Assim como contam que Testíade queimou seu filho
sob um tição e foi melhor irmã que mãe,
eu mesmo à ávida pira entreguei inocentes livrinhos,
rebentos meus, para comigo perecerem.
(OVÍDIO, *Tr.* I, 7,17-20, tradução nossa)²⁰.

Nessa elegia, Nasão, ironicamente, considera suas *Metamorphoses*, obra monumental de quinze livros, como uma obra rude e incompleta e, por isso, afirma tê-las queimado antes de partir para o exílio, numa espécie de paródia irônica da história de que Virgílio, antes de morrer, teria pedido que sua *Eneida* fosse lançada às chamas (BONVICINI, 1999, p. 250). É nesse contexto que o eu-poético atribui ao seu livro o estatuto de *uiscera nostra* (“meus rebentos”, v. 20), igualando sua relação com a obra à

que teu *senhor*” - *Luce bona dominoque tuo felicior ipse* (*Tr.* I, 1, 97); “desditosa obra que o desterro de seu *senhor* interrompeu” - *infelix domini quod fuga rupit opus* (*Tr.* I, 7, 14); “para melhor os acolher, não foram publicados pelo próprio *senhor*, mas como se roubados de seu funeral” - *quoque magis faueas, haec non sunt edita ab ipso / sed quasi de domini funere rapta sui* (*Tr.* I, 7, 37-38); “tal é a fortuna de meu *senhor*” - *haec domini fortuna mei est* (*Tr.* III, 1, 5); “envergonhou-me ser mais cuidado que meu *senhor*” - *erubui domino cultior esse meo* (*Tr.* III, 1, 14); “poemas roubados do funeral de seu *senhor*” - *qui domini poenam non meruere sui* (*Tr.* III, 14, 10).

¹⁹ *Orba parente suo quicumque uolumina tangis.*

²⁰ *Vique cremasse suum fertur sub stipite natum / Thestias, et melior matre fuisse soror, / sic ego non meritos, mecum peritura, libellos / imposui rapidis, uiscera nostra, rogis.*

da figura mitológica Alteia com seu filho²¹.

Essas duas metáforas atribuídas a Nasão – senhor e pai de sua obra – adquirem significativo destaque, na medida em que se relacionam jocosamente com o termo *liber*, que designa o livro. A esse respeito, Hardie (2006, p. 298) empreende uma análise vinculando o emprego ovidiano do termo à epístola I, 20 de Horácio, na qual o livro personificado desempenha o papel de um garoto escravo que ambiciona fugir da casa de seu senhor. Observa-se, assim, um trocadilho em *liber*, que pode significar “livro”, mas também “livre”, que é a condição dos poemas de Nasão em oposição à do autor exilado: “o livro, diferentemente de seu senhor, é ao menos livre para realizar sua viagem, ativando um trocadilho recorrente entre *liber/liber*, ‘livro’/‘livre’ (HARDIE, 2006, p. 298, tradução nossa)²². Sob essa perspectiva, é como se a obra tivesse sido libertada por seu senhor (*dominus*) para ir a Roma.

A esses dois sentidos citados, acrescenta-se ainda um terceiro, o de *liber* com o significado de “filho”, o que se aplica perfeitamente à condição do autor como *pater*. Esse procedimento demonstra que o livro, embora destacado do poeta, é parte e prolongamento dele, é o que lhe permite, mesmo ausente, ser lembrado na Urbe. Sob esse aspecto, Hardie (2006, p. 297, tradução nossa) afirma que “quando o escritor de cartas é também poeta, o *tópos* da presença ausente da epístola coincide com o *tópos* do poema, ou livro de poemas, como um substituto de seu produtor”²³. Assim, o livro é o que garante que o poeta, confundindo-se com sua obra, torne-se perene por meio da literatura.

²¹ Essa imagem do autor como pai e da obra como filho (e, inclusive, das obras como irmãs entre si) ocorre em várias das elegias (traduções e grifos nossos): “ali verás, postos em sequência, teus irmãos” - *aspicies illic positos ex ordine fratres* (Tr. I, 1, 107); “Dos três, se te preocupas um pouco com teu pai, advirto / não ames nenhum, embora os próprios o ensinem” - *Deque tribus moneo, si qua est tibi cura parentis, / ne quemquam, quamvis ipse docebit, ames* (Tr. I, 1, 115-6); “A prole se estende a fortuna do desventurado autor, / e, filhos, sofremos o desterro que ele próprio sofreu” - *In genus auctoris miseri fortuna redundat, / et patimur nati quam tulit ipse fugam* (Tr. III, 1, 73-74); “Buscava meus irmãos, exceto os que o pai / desejaria não ter gerado” - *Quaerebam fratres exceptis scilicet illis / quos suus optaret non genuisse pater* (Tr. III, 1, 65-6); “Um dia, imploro, te reconcilies com meu pai” - *Quandocumque, precor, nostro placere parenti* (Tr. III, 1, 57).

²² *The book, unlike its master, is at least free to make this journey, activating a recurrent pun on liber/ liber, ‘book’/‘free’.*

²³ *When the letter-writer is also a poet, the topos of the absent presence of the epistle coincides with the topos of the poem, or book of poems, as a substitute for their producer.*

Considerações Finais

Neste trabalho, buscou-se evidenciar uma das facetas do jogo de *personae* existente nos *Tristia*, a partir da análise da máscara de “livro” assumida pelo eu-poético em algumas das elegias. Nasão, voz poética da obra, apresenta-se como pai e senhor de seus livros, que, por sua vez, são a imagem e a continuidade de seu autor. Em razão disso, eles são descritos com traços que marcam o luto e o exílio, tristes pela tristeza sofrida pelo poeta. Tal assimilação culmina com a transfiguração do poeta na própria obra, de modo que o livro assume a voz poética em duas elegias. Assim, o livro se torna poeta.

Além disso, ao metamorfosear-se em sua obra, Nasão, proibido de tornar a Roma, faz-se presente na Urbe, podendo ser lembrado e manter-se vivo através da permanência da literatura. Sob esse aspecto, por meio de seus escritos o poeta torna-se livre, uma vez que, diferentemente do homem, os versos podem permanecer em Roma. Assim, entre um livro-poeta e um poeta-livre, ecoam os múltiplos sentidos do *liber* – “livro”, “livre” e “filho” – latino.

Referências

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALLEN, Archibald W. “Sincerity” and the Roman elegists. *Classical Philology*, vol. 45, n. 3. p. 145-160. 1950.

BAYET, Jean. *Littérature latine*. Paris: Armand Colin, 1934.

BONVICINI, Mariella. Note e commenti. In: OVIDIO. *Tristia*. Traduzione di Renato Mazzanti. Milano: Garzanti, 1999. p. 211-457.

BOUYNOT, Yves. *La poésie d’Ovide dans les œuvres de l’exil*. Thèse. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne, 1957.

CARRARA, Daniel Peluci. *In non credendos modos: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos Tristia*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

CONTE, Gian Biagio. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Trans. Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

FITTON BROWN, A. D. The unreality of Ovid's Tomitan exile. *Liverpool Classical Monthly*. vol. 10, n. 2. p. 18-22. 1985.

HARDIE, Philip. *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HOLZBERG, Niklas. Playing with his Life: Ovid's 'Autobiographical' References. In: KNOX. *Oxford Readings in Ovid*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2006. p. 51-68.

HOLZBERG, Niklas. *Ovid: The poet and his work*. Trans. G. M. Goshgarian. Ithaca/London: Cornell University Press, 2002.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par J. André. Paris: Belles Lettres, 2008.

PICHON, René. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Hachette, 1897.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. 421 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

TEUFFEL, Wilhelm Sigismund. *Histoire de la littérature romaine*. Traduit par J. Bonnard et P. Pierson. Paris: Vieweg, 1880.

VIDEAU-DELIBES, Anne. *Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine: une poétique de la rupture*. Paris: Klincksieck, 1991.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

WILLIAMS, Gareth. *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

**LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA E
O DIÁLOGO COM AS
VANGUARDAS HISTÓRICAS: A
EXPERIMENTAÇÃO SURREALISTA
EM “GORDAS LEVITANDO”, DE
JOCA REINERS TERRON ¹**

*[BRAZILIAN CONTEMPORARY
LITERATURE AND THE DIALOGUE
WITH THE HISTORICAL AVANT-
GARDES: THE SURREALIST
EXPERIMENTATION IN “GORDAS
LEVITANDO”, BY JOCA REINERS
TERRON]*

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

Mestrando da Universidade Estadual de Londrina – UEL, Londrina, Paraná, Brasil;
CAPES.

[ltoledodeandrade@gmail.com]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Este artigo buscará tratar do diálogo entre literatura brasileira contemporânea e as vanguardas históricas, neste caso, o surrealismo, a partir da análise do conto *Gordas Levitando*, de Joca Reiners Terron. Essa análise será feita pela discussão de textos teóricos de Walter Benjamin, Peter Bürger, Maurice Nadeau e outros.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura brasileira contemporânea; Surrealismo; Joca Reiners Terron.

ABSTRACT

This paper addresses both the dialogue between Brazilian contemporary literature and the historical avant-garde, that is to say the surrealism, by analyzing the short story "Gordas levitando, by Joca Reiners Terron. The theoretical framework for this analysis includes texts by Walter Benjamin, Peter Bürger, Maurice Nadeau, among others.

KEYWORDS

Brazilian contemporary literature; Surrealism; Joca Reiners Terron.

Introdução

Este trabalho busca identificar um possível diálogo entre a literatura brasileira contemporânea e as vanguardas históricas, especificamente o Surrealismo, por meio de uma leitura do conto *Gordas Levitando*, de Joca Reiners Terron, presente na coletânea *Geração 90: os transgressores*, organizada por Nelson de Oliveira, em 2003.

Para a análise do conto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, que se deu por meio da leitura de autores que tratam das vanguardas históricas, em especial a vanguarda surrealista, como é o caso de Peter Bürger, Walter Benjamin e Maurice Nadeau. Foi dada atenção especial também ao primeiro *Manifesto do Surrealismo*, publicado em 1924 por André Breton. Sabemos que esse *Manifesto* é marco oficial do início do Surrealismo na Europa.

É possível dizer que os referenciais usados para a análise são compostos por textos lidos e discutidos no Grupo de Pesquisa “Ressonâncias do Surrealismo”, coordenado pela Prof. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce, na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

A experimentação surrealista em “Gordas Levitando”, de Joca Reiners Terron

As vanguardas históricas surgiram em um período bastante peculiar. Estão posicionadas entre as duas grandes guerras, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, e buscavam uma transformação radical em relação aos valores impostos pela sociedade burguesa das primeiras décadas do século XX. São diversas as vanguardas e as suas formas de expressão; contudo, neste trabalho, ocuparemos-nos, especificamente, do Surrealismo.

Segundo Gilberto Mendonça Telles (1992), o Surrealismo foi o último movimento europeu de vanguarda e teve seu início em 1924, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo*, por André Breton. Telles revela, ainda, que os fundadores do movimento mostram sua ligação com ideias e experimentações daqueles que os antecederam, como é o caso da escrita e do estilo de Sade, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, além da

referência filosófica de Freud e de Marx. O próprio nome do movimento é uma homenagem a Apollinaire, um artista já falecido, em 1918, anos antes de o *Manifesto* ser lançado.

O *Manifesto* de 1924 mostra que os surrealistas “buscavam a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais” (TELLES, 1992, p. 170). É por isso que suas produções artísticas chocaram a sociedade daquele tempo.

A ideia de choque proporcionada pela arte de vanguarda, nesse caso, a surrealista, liga-se diretamente à mudança do modo como o público recepcionava as obras de arte anteriores às vanguardas, visto que eram entendidas como obras de arte orgânicas. Com isso, criava-se uma impressão de totalidade, que facilitava a apreensão dos sentidos e a interpretação da obra (BÜRGER, 2012).

Peter Bürger nos mostra, em *Teoria da Vanguarda* (2012), que a obra vanguardista quebra essa ideia de organicidade e que por isso é chamada de “obra de arte não orgânica”, já que não cria uma impressão de totalidade e dificulta uma possível interpretação. Bürger afirma que a arte de vanguarda não se constitui de um todo que dá significado à obra, e “o receptor experimenta essa recusa do sentido como choque” (BÜRGER, 2012, p. 142).

Por sua vez, esse choque causado no ato da recepção traz o questionamento ao receptor, o alerta para a necessidade de transformação da sua práxis, e causa nele o que Benjamin chama de “iluminação profana”, aquela capaz de provocar a mudança e instigar a revolução:

Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança da práxis vital do receptor. (BÜRGER, 2012, p. 142).

Walter Benjamin em *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1994) também fala do poder revolucionário presente no choque provocado pela arte de vanguarda, em especial, a surrealista. Para Benjamin (1994), os surrealistas são os primeiros a perceber a relação entre

os “objetos e a revolução”. Eles observaram as forças revolucionárias nos objetos recém-surgidos na modernidade e também notaram o poder da revolução nos destroços deixados pelas experiências modernas em nome do progresso. Basta observar *O Camponês de Paris* (1996), de Aragon, em que é possível ver a experiência melancólica e, ao mesmo tempo, revolucionária do homem diante das transformações e do caos deixado pelo progresso.

Entendemos a forte surpresa e o choque sentidos pelos indivíduos do século XX diante dos primeiros adventos da modernidade quando pensamos no modo como essas invenções modificaram totalmente a percepção desses homens e os colocaram diante de novas experiências, as quais ainda não tinham vivido. Segundo Benjamin, é nessa surpresa, ou – ainda – choque, que está o caráter revolucionário desses primeiros objetos originados do uso da técnica, pois eles colocam em xeque os costumes vigentes, os modos de percepção tidos como comuns, trazendo uma nova apreensão à existência e às experiências vivenciadas pelos sujeitos.

Sabemos que o choque e os efeitos proporcionados pelo Surrealismo e os outros movimentos de vanguarda no período em que surgiram possivelmente não se repetirão, e é por esse motivo que se tornaram históricos. A impossibilidade de repetição da experiência do choque se deve ao fato de ela ser muito intensa e ao mesmo tempo efêmera, devido ao seu caráter de experiência única, que se faz singular, graças à sua intensidade e rapidez: “nada perde seu efeito com mais rapidez que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única” (BÜRGER, 2012, p. 145).

Apesar de a repetição da experiência com a arte de vanguarda ser impossível, já que o choque propiciado por ela encontra-se preso a determinado período histórico, outros momentos da história das artes repetem experimentações vanguardistas, como a literatura brasileira contemporânea, que realiza também esse diálogo. Essa é a premissa da coletânea de contos *Geração 90: os transgressores* (2003), organizada por Nelson de Oliveira.

O livro possui contos de dezesseis autores que produzem narrativas ditas experimentais. Os textos presentes nesse livro foram escritos especialmente para o projeto em questão e possuem um caráter irônico que apela para o *nonsense* e o absurdo e realizam-se formalmente por meio de uma prosa malcomportada, sem linearidade; isso os aproxima dos artistas de vanguarda, segundo Oliveira (2003).

A partir das ideias desenvolvidas acima, considerando a leitura de Peter Bürger e de Walter Benjamin e principalmente a ideia do choque e do poder de revolução propiciado pela arte surrealista, é que analisaremos o conto *Gordas Levitando* (2003), de Joca Reiners Terron, presente na coletânea já citada, buscando alguns aspectos e traços que permitam uma interpretação da narrativa, segundo os pressupostos do Surrealismo.

É possível dizer que o conto analisado possui um enredo simples. Trata-se da história de dois homens: o narrador em 1ª pessoa e Marçal Aquino, que estão em busca do idiossincrático José Agrippino de Paula. O conto se vale o tempo todo do *nonsense*, do surreal, do absurdo e até mesmo do grotesco, ao criar uma cidade e personagens que existem na realidade, mas que são profundamente transformados pela narrativa.

O jogo entre realidade e ficção deve ser observado, pois é importante para uma análise que busca perceber a experimentação surrealista da narrativa. Entendemos que o Surrealismo lançava um outro olhar para a realidade comum e, por meio da imaginação ilimitada, tentava trazer um encantamento para a vida, uma libertação daquela realidade opressiva e cheia de normas que havia causado uma guerra e que em breve promoveria outra:

Em meio a tantas desgraças que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada a maior liberdade de espírito. Cabe a nós não medi-la com muita seriedade. Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo [...] (BRETON, 1992, p. 175).

O conto de Terron certamente vale-se do princípio do uso de uma imaginação ilimitada, pois é ela que vai transformar pessoas e espaços existentes no mundo real – como é o caso de José Agrippino de Paula e de São Paulo – em seres e locais peculiares e, assim, reforçar a experiência do choque naquele que lê a narrativa:

Sobrevoando São Paulo, os estádios do Morumbi e do Pacaembu rodopiavam como discos voadores, despejando um exército de pára-quedistas formado por tatus, quatis, cotias, e capivaras armadas até os dentes. Enquanto um cardume de piranhas voadoras escoltava o Edifício Martinelli, outro de bagres assassinos abria um caminho para o Copan, cujos alicerces pisoteavam as pessoas,

impedindo-as de fugir, os engarrafamentos ocupando todas as saídas, a revolta dos bichos extintos havia séculos. (TERRON, 2003, p. 327).

Percebemos que a cidade é vista de forma surreal. Com isso, os objetos inanimados ganham vida e movimentos e parecem revoltar-se contra as pessoas e a própria cidade, e é a confusão e a revolta que tomam conta desse espaço que contribuem para se pensar nos aspectos surrealistas do conto, afinal: “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade [...] mas somente a revolta desvenda inteiramente seu rosto surrealista” (BENJAMIN, 1994, p. 26).

As práticas surrealistas, por meio do choque, denunciavam o mundo burguês e os símbolos que o representava, como a religião, a família, o dinheiro e as normas sociais, e viam tudo aquilo erigido por aquela sociedade como algo perigoso à vida humana.

Sendo assim, a arte surrealista tinha como intuito causar a revolução, propor a transformação. Apesar disso, seus praticantes não pregavam a destruição total como fizeram os dadaístas, mas acreditavam ter um potencial político e crítico capaz de movimentar as massas em busca de transformação, já que se apoiavam na doutrina marxista e na “expressão de Rimbaud de que era preciso ‘mudar a vida’” (TELLES, 1992, p. 171).

Percebemos essa ideia de transformação total proposta pelo Surrealismo nos dizeres de Maurice Nadeau em *História do surrealismo* (1985, p. 173): “o Surrealismo abria um campo de renovação total para o homem, tanto em relação à sua própria vida como com relação à vida dos homens em grupos e à evolução das formas de pensamento, de moral, de arte e de literatura”.

Benjamin também acredita no potencial transformador do Surrealismo; todavia, acha que essa revolução só será conseguida por meio da dialética, por meio da ligação da arte à práxis vital. A arte, para os surrealistas, não deveria ser entendida como meramente contemplativa, caso isso ocorresse seria perdido o seu poder de “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1994, p. 26).

Para Benjamin, o Surrealismo, sem a dialética, sem abandonar a esfera da arte pura e se aproximar da práxis vital, torna-se apenas um ideal romântico que se vale de imagens passivas, acrílicas que não levam a lugar algum e não possibilita ao receptor o choque e a vontade de se opor contra a moral imposta.

O uso das imagens disparatadas e o apelo ao *nonsense* na narrativa de Terron permitem esse choque que traz a reflexão a quem lê, possibilitando um diálogo entre arte e realidade, ou ainda, entre a arte e a práxis cotidiana. O narrador de *Gordas Levitando* não fornece ao leitor imagens passivas e de simples contemplação; ao contrário, vale-se do absurdo para tirar o homem da lógica de vida comum e revelar a ele um mundo outro, no qual o ideal de civilização e as transformações advindas da busca pelo progresso resultam em consequências.

O conto *Gordas Levitando* mostra o revide de tudo aquilo manipulado pelo homem, construído em nome do progresso e da civilização, até os seres humanos – no caso, as gordas, que foram usadas em nome das invenções que tinham como pretexto o progresso:

Acontecia sempre que o metrô lotava. Um dispositivo encolhia a dona mais gorda de cada vagão e a expelia por uma janelinha. Agora o céu devia estar cheio de gordas:

- Santo prefeito, o que aprovou esse dispositivo.
- Paulo o quê, mesmo?
- Olha só, não lembro. [...] (TERRON, 2003, p. 323).

A experimentação surrealista está presente na construção daquele espaço pelo narrador, espaço que se volta contra o homem, contudo, aquele que narra, e os próprios personagens da história veem aquela cidade caótica e o *nonsense* usado para elaborar os personagens com naturalidade, o que reforça a estratégia de choque; o narrador é capaz de dizer: “isso aí tá ficando cada vez mais frequente” ao ver um dos obeliscos da cidade voando e o céu sendo invadido por gordas.

Podemos observar a figura de Agrippino de Paula, um personagem real da cultura brasileira que é ficcionalizado na narrativa. O Agrippino de *Gordas Levitando* é um personagem procurado por Marçal Aquino, que é um repórter policial no conto e pelo narrador. O repórter e o próprio narrador encontram Agrippino fora da metrópole caótica, convertida em “gigalópole”, nas palavras do narrador. José Agrippino de Paula está no Embu (Embu das artes – região metropolitana de São Paulo), exoticamente rodeado por antas que o sustenta e relacionam-se sexualmente com a fenda presente na testa dele.

O tratamento dado à figura de Agrippino permite-nos uma interpretação surrealista do próprio personagem. Sabemos que Agrippino foi visto pela sociedade, ao longo de sua vida, como um ser fora dos padrões, que não agia de acordo com aquilo que as normas sociais apregoavam.

Esse indivíduo que não se adequa as normas impostas pela sociedade é colocado à margem. O personagem não está no centro de São Paulo, mas nos seus arredores; além disso, é uma figura diferente dos demais humanos protagonistas da história, já que ele possui uma vagina na testa. Esse órgão é fonte de prazer para muitos dos personagens, entre eles, as antas, que procuram Agrippino para penetrarem na sua testa e assim satisfazerem-se: “os dois engalfinharam-se, até o tatu começar a enfiar sua cara pontuda na buceta. Puxei-o pelo braço com toda força, mas não houve jeito – deslizou buraco adentro – *flópe* – sumiu. Olhei para a cara de Agrippino. O bucão fechou-se como zíper” (TERRON, 2003, p. 327).

Percebemos que a cidade e a figura de José Agrippino estão no universo do *nonsense* e são essas figuras que trazem à tona princípios das imagens surrealistas, imagens que chocam e podem então levar à iluminação profana (BENJAMIN, 1994). Breton mostra no *Manifesto do Surrealismo* que Pierre Reverdy revela que a imagem não pode nascer da comparação, mas da aproximação de realidades distintas e que, por meio disso, atingem-se novos e inusitados significados:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (REVERDY, 1918 *apud* BRETON, 1992, p. 187).

As imagens construídas no conto revelam essa aproximação de realidades distintas e criam o absurdo: a vagina na testa, as gordas voando, os animais se rebelando, os prédios andando, um veado invadindo o trânsito de uma grande avenida:

Contornamos o obelisco depois do lago. Na rotatória, os táxis moviam-se devagar, enquanto os motoristas olhavam para cima. O Monumento dos Bandeirantes flutuava, a alguns metros do gramado.

- Isso aí tá ficando cada vez mais frequente – falei -, pelo menos uma vez por

mês – no rádio rolava *Flyin'*.

Pela Brasil, vindo dos lados do Jardim América, surgiu um veado. Reduzi a velocidade até a faixa dos pedestres, onde parei. O veado ficou no meio-fio, metade do corpo oculto pela vegetação. Seu hálito ofegante parecia uma nuvem prestes a congelar. Atravessou a avenida, trotando, vagaroso.

Quando atingiu o outro lado, Marçal comentou: “Belo rabo”. Arrancamos. (TERRON, 2003, p. 321).

É possível dizer que a falta de sentido – o *nonsense* – é uma marca dos textos surrealistas, é algo que os autores buscam por meio do automatismo, do apelo ao sono, ao sonho, à criação de imagens insólitas e de situações estranhas ao senso comum:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. (BENJAMIN, 1994, p. 22).

É por meio dessa falta de sentido que se insere o choque; e a arte de vanguarda busca politizar, adentrar a práxis vital, segundo Bürger (2012), e incitar também a transformação e a revolução, como também nos mostra Benjamin (1994). Em *Gordas Levitando*, a crítica dirige-se às estratégias do progresso desenfreado, ao modo como o homem vem tratando o meio em que vive.

Contudo, a possível reflexão e a possível crítica inscritas no conto, por meio da cidade em rebelião e contra o homem, não vêm de forma fácil de ser apreendida, já que o *nonsense* e o absurdo que dão o tom à narrativa possibilitam-nos falar da ideia de arte não orgânica dirigida às vanguardas, uma arte que não se faz do todo totalidade, pois “na obra vanguardista as partes possuem uma autonomia substancialmente maior perante o todo; elas são destituídas de seu valor como elementos constitutivos de uma totalidade de significado e, ao mesmo tempo, valorizadas como signos relativamente autônomos” (BÜRGER, 2012, p. 150).

Vemos, no conto, a autonomia dos diversos elementos que são retirados do seu lugar comum e ganham os mais diversos significados.

Notamos também que elementos naturais (inerentes à natureza) e elementos artificiais (criados pelo homem) fundam-se em uma coisa só, como observamos no seguinte trecho:

[...] Sobre a pista, uma vegetação espessa deixava entrever uma parada dura diante de nós.

- Sabia que esse duplo par de rodas aqui seria útil dia desses.

- Fomos em frente. Os pés de cachorro dos apoios laterais ganiram. Os cavalos do radiador bioneurál relincharam. As linguetas trífides do retro-motor fremiam. Mas conseguimos. (TERRON, 2003, p. 323).

No trecho acima, a máquina – no caso, o carro – possui características de animais; inclusive, emite sons do mundo animal. Parece-nos que a máquina e a própria cidade estão sendo invadidas pelos elementos da natureza, pelos animais que dão vida aos carros, às rodovias e aos prédios. É a revolta da natureza contra o homem e a grande cidade.

A cidade de São Paulo é a maior metrópole do país, e precisou modificar muito sua paisagem para que o progresso adentrasse aquele espaço. O exagero das gordas que voam como medida para a lotação do transporte público e das antas que eram criadas em apartamentos e depois eliminadas pelas descargas, transformando-se em antas carnívoras, pode ser visto como uma ridicularização daquilo que o homem faz em nome do desenvolvimento a todo custo.

A revolta dos seres inanimados que criam vida, por meio dos seres naturais também afetados pelos homens, pode ser interpretada dentro da ideia do caráter político e crítico da vanguarda surrealista, pois ela “pode impelir o homem a terríveis revoltas” (BRETON, 1992, p. 200).

Por fim, podemos apreender que o texto analisado pertence ao cenário literário contemporâneo e dialoga em grande medida com o Surrealismo, pois trata do absurdo e do *nonsense* das situações, ao revestir a cidade de São Paulo com vida, utilizando-se de elementos presentes nessa própria paisagem urbana, mas transformando-os. O conto ainda permite que pensemos em um diálogo com a própria obra de José Agrippino de Paula, pois ele, em suas produções, inventava uma realidade bem distinta da comum, valendo-se também do *nonsense* e da fusão de imagens de universos distintos.

O uso das técnicas surrealistas pelo narrador possibilita a invenção e a visão de uma realidade outra no espaço da cidade grande e uma reflexão sobre o impacto das invenções modernas e contemporâneas sobre a vida dos indivíduos, pois “paulistano já nasceu neurótico de guerra” (TERRON, 2003, p. 322). Em última instância, o surrealismo em *Gordas Levitando* possibilita-nos ver uma cidade em caos e que se destrói rapidamente por artefatos, construções e ideias tidas pelo ser humano moderno e habitante da metrópole, como é possível ver na citação que fecha esse trabalho:

Retornamos a São Paulo. Da rodovia dava para ver que o Minhocão fugira de novo e destruía os prédios da Zona Leste. [...] Das alturas, uma chuva de gordas começou. Pudemos vê-las, velozes, suas vísceras explodindo nos vidros dos prédios em movimento. Era a volta das gordas exiladas no céu. Uma delas, das bem pretas, arrebentou os intestinos no pára-brisa. E a balofa sorria para nós. (TERRON, 2003, p. 327).

Considerações finais

Por meio da análise e das discussões realizadas acima, é possível pensar que a literatura brasileira contemporânea realiza, além de outras coisas, um diálogo com as vanguardas históricas, no caso, o Surrealismo.

O narrador criado por Terron revela-nos uma cidade de São Paulo surrealista, por meio do *nonsense* e do absurdo, que é reforçada pela ligação entre imagens de universos distintos e também pela naturalidade com que o narrador e os próprios personagens veem o caos que invade a cidade.

A partir da experimentação surrealista usada no texto, foi possível pensar na ideia de choque e na conseqüente transformação da realidade pelos indivíduos, como mostra Bürger e Benjamin em seus textos. Para esses autores, a arte de vanguarda tem a capacidade de despertar consciências, provocar a revolução e a modificação da sociedade e da ordem vigente.

O uso do surrealismo nos possibilita um possível choque em quem lê e leva a uma reflexão sobre transformações tecnológicas, progresso e sociedade. Pensamos nisso a partir da perspectiva benjaminiana de arte como choque capaz de provocar a chamada “iluminação profana”, que faz dos

indivíduos seres ativos, que refletem sobre o momento em que vivem, mesmo estando no turbilhão do tempo presente, questionando a realidade e buscando revoluções que levam a um outro estado de coisas.

Referências

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21 – 35.

BRETÓN, André. Manifesto do surrealismo. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 174 – 208.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

TERRON, Joca Reiners. Gordas levitando. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 321 – 327.

PERSPECTIVAS FEMININAS DE UM NARRADOR MASCULINO:¹ A QUESTÃO DE GÊNEROS EM O AMANUENSE BELMIRO DE CYRO DOS ANJOS

*[FEMALE PERSPECTIVES OF A MALE
NARRATOR:
GENDER QUESTION IN THE CYRO
DOS ANJOS' NOVEL O AMANUENSE
BELMIRO]*

ROSILENE SILVA SANTOS

Mestranda em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil; CAPES.
[rosetafane@gmail.com]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar as diferentes representações femininas no romance *O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. O narrador-personagem, além de focar-se no conflito de gêneros masculino e feminino, constrói quatro conjuntos de perfis femininos num desejo de compreensão das mudanças numa sociedade falocêntrica. Dos quatro conjuntos de representações femininas, um deles compõe-se de uma única figura: Jandira, que inverte o jogo de ventriloquia que se estabelece na literatura de enunciação masculina, cujo principal representante é Machado de Assis, em seu romance *Dom Casmurro*. Conclui-se que, em *O Amanuense Belmiro*, o confronto entre esses conjuntos de representações femininas, que passam do conservador ao mítico e ao desafiador, denuncia, finalmente, as tensões que subjazem a narrativa do romance, cujo estilo até agora era visto como abrandado pela moderação da crônica e mitigado pelo espírito conformado do narrador-personagem.

PALAVRAS-CHAVE

O Amanuense Belmiro; Gênero; Representação feminina.

ABSTRACT

This article aims to analyze the different female representations in the novel O Amanuense Belmiro, by Cyro dos Anjos. The narrator-character, besides focusing on the conflict of male and female genders, formulates four sets of female profiles in order to understand the changes in a phallogentric society. Among the four sets of female representations, one of them is built by a single figure: Jandira, who reverses the ventriloquism game that takes place in the male utterance in the Brazilian literature, whose main representative is Machado de Assis, in his novel Dom Casmurro. It was possible to conclude that in the novel O Amanuense Belmiro the confrontation between these sets of female representations, passing from conservative to mythical and challenging, denounces the tensions that underlie the narrative of the novel, whose style was seen, up to now, as slowed by moderation of literary chronicle and mitigated by the conformed spirit of the narrator-character.

KEYWORDS

O Amanuense Belmiro; Gender; Female representation.

Introdução

Este artigo procura analisar os quatro tipos de representações femininas no romance *O Amanuense Belmiro*, do romancista mineiro Cyro dos Anjos. No primeiro conjunto de mulheres, aparecem as conservadoras, cujo papel é o da reprodução e de fidelidade ao lar; no segundo, surge o contraponto mítico da donzela Arabela, longa pausa de alienação do narrador; no terceiro, as irmãs solteironas Emília e Francisquinha, no interior do qual as relações afirmam seu próprio contraponto no excessivo zelo de Emília para com as tradições e o desequilíbrio mental de Francisquinha; e, por fim, o quarto conjunto, no qual figura solitariamente Jandira, símbolo da mulher desafiadora, livre, que ocupa os novos papéis conquistados duramente numa sociedade de cunho falocêntrico.

A relação desses conjuntos entre si produz uma tensão que a enunciação do narrador-personagem tenta atenuar. O referencial teórico dessa análise baseia-se nos estudos de Mikhail Bakhtin, Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, Karen Turman, Marcos Antonio de Menezes, Nélide Piñon, Ana Maria Clark Peres, Elcio Lucas, Guacira Lopes Louro, Helena Parente Cunha, Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão.

1 Registro narrativo masculino: o ventríloquo e o seu fantoche

Existe, no universo narrativo de *O Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos (2001), uma tensão latente entre dois tipos de representações femininas, que, no fundo, reflete a própria dinâmica do narrador protagonista na sua relação ambivalente diante de um espaço social em transformação. Essas características repercutem em obras e vivências próprias de um espaço urbano em transição, no qual vive o protagonista do romance. De alguma maneira, repercute também a melancolia do próprio autor, dividido entre dois espaços em mutação, o da capital mineira e o do interior de onde viera, cujas lembranças vão se desvanecendo, apesar de reaparecerem vívidas em determinadas ocasiões, pelo mesmo recurso proustiano das sensações despertadas por uma música ou um odor conhecido.

Belmiro atrai ainda a atenção do leitor para uma outra intertextualidade recorrente na modernidade, a das transformações urbanas, como, por exemplo,

a que o autor de *As Flores do Mal* descreve nos poemas *O Cisne* e *A Uma Passante*. No primeiro, Baudelaire, ao andar pelas ruas, surpreende-se com as mudanças que a cidade oferece a seus olhos: “Fecundou-me de súbito a fértil memória, / Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel. / Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel;” (BAUDELAIRE, 2012, p. 445). No segundo poema, o sujeito poético refere-se a um encontro em plena rua fervilhante de Paris, em provocante descrição, sabor narrativo e reflexão, entre um presente que se esvai e um passado em cujo tempo se destaca um antigo amor, uma antiga paixão.

Para Karen Turman (2010), Baudelaire construiu seu poema através dos olhos de um observador das ruas de Paris, buscando uma beleza inerente por entre os espaços urbanos em transição, durante a metade do século XIX. Mudava a cidade, mudava também o poeta. A industrialização, afirma Turman, serviu de teatro aos fascinantes e controvertidos versos de Baudelaire, redefinindo, assim, a poesia em um contexto moderno. Para Marcos Antônio de Menezes (2004), essa mudança, essa transitoriedade das coisas que vê o poeta, está tanto na forma física da cidade quanto no espírito daqueles que a habitam:

O poema *O Cisne* – “mimese da morte” –, então, é a expressão radical do sentimento de transitoriedade. Paris remodelada pelas reformas revela-se em ruínas, símbolo da “caducidade” da grande metrópole. O poeta busca, na angústia de Andrômaca, na Troia destruída, a matéria para revelar a melancolia diante de uma Paris em destroços. Se a cidade de Paris, sob o Segundo Império, muda mais rapidamente “que um coração infiel”, é porque agora ela se encontra sob o domínio de uma classe – a burguesia – que não quer e não pode perder tempo, pois outra – o proletariado – pode se organizar e ameaçar o seu poder. (MENEZES, 2004, p. 44)

Com diferença no tratamento desse espaço em transição nos grandes centros urbanos, Cyro dos Anjos dá um tratamento menos radical; porém, sem perder a melancolia. O narrador de seu romance se atém não somente a fatos e paisagens divididos entre o presente na capital mineira e na paisagem, mas também a fatos de um passado na pequena cidade natal de onde viera, para uma espécie de exílio voluntário e melancólico. Todavia, um dos modos de ele, o narrador, lidar com esse problema é voltar-se para o grupo de amigos que o rodeia, suas relações socioeconômicas, políticas e familiares. Um deles, objeto de estudo

deste artigo, é ocupado pelas representações femininas elaboradas por ele no romance.

Essas representações femininas podem ser reagrupadas em quatro conjuntos, nos quais se encontram quatro tipos que, ao mesmo tempo, relacionam-se de acordo com sua característica, com o narrador, com elas mesmas e com a cidade. Excetua-se aqui a relação entre os conjuntos e aquele que contém a representação de Arabela, visto que ele se afigura como parte do sonho e das recordações da cidade natal. No entanto, de forma subliminar, ele se refrata com aqueles, seja no confronto com o conservadorismo de um, seja na forma antípoda com outro, seja ainda na proximidade familiar com o conjunto a que pertencem os parentes do narrador. Na observação das relações desses conjuntos e de Belmiro com eles, vão se delineando as fraturas das transformações urbanas, o conflito tenso entre os gêneros e a quase destruição do indivíduo *flâneur* em que o narrador insiste se tornar.

Os quatro conjuntos para os quais se direciona essa análise são assim compostos: de mulheres tipicamente conservadoras, cujo papel é o da manutenção do casamento e do lar; o segundo, estabelecendo o outro extremo, de Jandira, que personifica as novas referências destinadas ao papel feminino na sociedade capitalista em transição; o terceiro tipo se abre à alienação do narrador, personificado na imagem etérea de uma donzela de conto de fadas; o quarto conjunto leva a marca da parentela, formado pelas irmãs solteironas de Belmiro, em movimento que se faz em rota de colisão, a defesa de tradições congeladas pelo tempo e a alienação mental.

Nas fronteiras entre esses conjuntos de representações femininas, Belmiro Borba, destituído de qualquer ambição, torna-se o observador *flâneur*, às vezes crítico, às vezes irônico. Ele narra, em uma espécie de diário, sua vida cotidiana. Nesse “diário”, retrata suas relações familiares, seu grupo de amigos e o trabalho como funcionário público. Dividido entre dois mundos, passado e presente, deixa-se levar pela imaginação. De Vila Caraíbas traz a imagem ou o mito da mulher romântica, Arabela; na capital, confunde essa imagem com a mulher real, Carmélia Miranda. A fusão de ambas sempre se dá em momentos de sortilégio, quer pelo artifício dos sentidos *à la* Proust, em que o perfume de uma flor o leva para a Vila Caraíbas e para os seus mitos românticos, como acontece com as

“madalenas”, de *Em Busca do Tempo Perdido* (1979), quer nas festividades do carnaval, quando é arrastado pelos cordões animados.

Mas a voz feminina que aparece nas páginas de *O Amanuense Belmiro* se recorta sob um pano de fundo que é a própria visão de mundo do narrador. Tímido, retraído, ambíguo, dividido, Belmiro tenta construir representações femininas com as quais sua educação o acostumou a conviver, desde quando vivia na pequena Vila, no interior, até sua posterior permanência em Belo Horizonte, que se moderniza. Quando se trata de um olhar masculino na construção dessas representações, o problema que se coloca é o questionamento mesmo de suas referências:

Nesse sentido, a figura feminina é fina voz retirada de um registro masculino e se constrói de forma similar à do ventríloquo e seu boneco: confuso de vozes, perversa construção enganosa, como fantasma consciente ou inconsciente, nos tortuosos caminhos do desejo que se mimetizam ou reduplicam nas linhas do texto. Ora, ficção literária e fantasia psicanalítica são conceitos aparentados que nascem de um mesmo solo natal. Solo matricial em que germinam os devaneios, os sonhos, os mitos, produções do inconsciente que são sempre substitutos de uma falta original que estrutura o ser humano. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 16).

Quando é o homem que escreve, a personagem de ficção torna-se, segundo as autoras, uma espécie de boneco ou de figura pela qual transitam os próprios desejos do narrador masculino. Nesse conflito de gêneros, Belmiro se deixa levar pela construção do que pensa ser a mulher tanto no que lhe requer a sociedade estabelecida quanto a que lhe estruturam o mito e a concepção do feminino, ou seja, solo matricial não somente da queda original, de feitio bíblico, mas do consciente e ao mesmo tempo do inconsciente.

Assim é que as mulheres no romance de Cyro dos Anjos são reunidas e arrumadas em conjuntos com características que lhes são emitidas pelo próprio narrador e seu zelo social. O olhar do narrador masculino leva em consideração o que é ditado pelas convenções sociais. Estamos, na verdade, aqui, numa problemática já levantada por Mikhail Bakhtin (2001), a respeito da polifonia. Na fala de um indivíduo social, haverá sempre a fala de um outro ou de uma instituição. Ao criar sua teoria polifônica da enunciação, Oswald Ducrot (1987, p.161) afirmou:

Para Bakhtine (*sic*), há toda uma categoria de textos, e notadamente de textos literários, nos quais é necessário reconhecer que várias vozes falam simultaneamente, sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras: trata-se do que ele chama – em oposição à literatura clássica ou dogmática – de “literatura popular”, ou ainda, “literatura carnavalesca”, e que, às vezes, ele qualifica de mascarada, entendendo, por isso, que o autor assume uma série de máscaras diferentes.

Nesse contexto, que voz masculina tenta recompor ações provenientes de tradições e de comportamentos femininos? Se acompanharmos as reflexões de Belmiro, diante das relações conservadoras, ele não as julga diretamente, mas coloca em confronto com as de outros conjuntos, mais desafiador, como será o de Jandira. Para Tzvetan Todorov (1981), não somente a literatura, mas qualquer discurso sustenta um coro complexo de inúmeras outras vozes. Portanto, não haverá uma voz individual sem essa intertextualidade ou o coro de vozes que vieram antes dele. A cultura é composta, afirma o crítico francês, de discursos que retêm uma memória coletiva. O romance, conclui, é, por excelência, o gênero que favorece a polifonia.

O conjunto das representações conservadoras elabora o discurso conservador de Belmiro; porém, com a voz do narrador que se ouve aqui e ali, num comentário jocoso-sério, que se balança entre sua própria situação relativa de solteiro e a convenção que situa o destino da mulher no casamento e na reprodução. Assim é que vai acompanhando e enumerando as relações sociais de mulheres casadas ou a se casarem, como Joana, esposa de Silviano; Nonoca, que namora Glicério; Mariana, mulher de Florêncio; Juliana Gouveia, mulher de Prudêncio; D. Hortênsia, em busca de um marido e que se acerta no fim do romance; e até mesmo Carmélia Miranda, o amor platônico de Belmiro. Ela, desconhecendo os sentimentos deste, segue o caminho reservado às mulheres, aceitando as consequências como uma determinação social: o noivado e o casamento.

Esse ponto de vista concentra uma relação de poder baseada na ideologia do patriarcado da sociedade brasileira, ou, como denomina Helena Parente Cunha, uma autoridade falo-etno-eurocêntrica. Segundo ela,

o próprio Machado de Assis, que tão profundamente mergulhou nas sutilezas e complexidades de suas inesquecíveis criações femininas não fugiu do modelo

falocêntrico. A astúcia e a malícia de muitas delas em busca de amores proibidos ou emoções mais fortes, não passavam de recursos tidos como próprios da alma feminina para driblar o autoritarismo do sistema. Embora Machado tenha sido defensor do ponto de vista feminino, ainda não havia, na puritana sociedade da época, espaço para questionamento dos papéis desempenhados pelas mulheres. Quero referir-me à opinião da pesquisadora brasileira Lúcia Helena sobre uma inesquecível criação machadiana, talvez a mais famosa personagem feminina de nossa literatura, Capitu, como metáfora da exclusão da voz e do direito de defesa da mulher, numa sociedade que exige o cumprimento do paradigma de valores fixos atribuídos ao feminino, sob pena de condenar a infratora ao exílio. (CUNHA, 1999, p. 152).

Assim como o narrador de *Dom Casmurro*, Belmiro interpreta o discurso dessas mulheres e mimetiza suas vozes, estabelecendo o cumprimento do paradigma de valores fixos atribuídos ao feminino. Nesse primeiro conjunto de mulheres de *O Amanuense Belmiro*, o narrador sublinha com sua escrita as aptidões e esforços na defesa das instituições. Mesmo em seu deslocamento ou descentramento num universo em mutação, em que a capital do Estado emerge do provincianismo para relações pautadas pela modernidade, Belmiro aponta o esforço dessas mulheres em defender o casamento, como Joana; de instituir o plano da felicidade conjugal, como Mariana; ou de acreditar na estabilidade das relações, como Carmélia Miranda, trazendo para o plano da materialidade o paradigma do esquema falocêntrico da sociedade devidamente organizada, no intuito de criar um mundo onde não se questionam os papéis destinados ao feminino.

Não é a questão de fundamentar o discurso dos personagens, ou, mais especificamente, do narrador-personagem, no dialogismo ou na enunciação polifônica, com os quais vozes institucionais se revelam no relato de Belmiro. Mais do que isso, trata-se de ler com cuidado a fala mimetizada, ou, ainda, o ventriloquismo belmiriano, quando em seu discurso ouvimos o das mulheres em defesa do determinismo social, fixado culturalmente pela sociedade patriarcalista brasileira.

2 Sobras do antigo patriarcado: entre o zelo e a alienação

O segundo conjunto de mulheres traz um contraponto entre o cuidado com a tradição e a sua dissolução, contradição que produz o caráter

tenso da narrativa, que mal se sobressai pelo cuidado com que o narrador *flâneur* trata seu discurso. Composto pelas irmãs solteironas do narrador, esse conjunto chama a atenção para o desequilíbrio provocado, primeiro, pela culpa que Emília desabafa no xingamento a Belmiro, chamando-o de excomungado. Em segundo lugar, a doença mental de Francisquinha, que a afasta desse mundo ao qual, segundo a perspectiva do narrador, elas tentam se agarrar, exercitando, ambas, o papel paradigmático fixado socialmente para o feminino: “Terminado o jantar e arrumada a cozinha, as duas podem fazer sua renda de bilro segundo a tradição da casa, até a hora de se deitar. Francisquinha não faz coisa que aproveite e apenas embaraça os fios, mas Emília dá-lhe essa ocupação para a ter quieta.” (ANJOS, 2001, p. 24-25).

Ao mesmo tempo, com essas indicações, a dissolução espiritual de Belmiro encontra alimento no seio da própria família que lhe restou como sobra do antigo patriarcado, mulheres solteironas, que tentam manter o paradigma fixado socialmente, mas envia, ao narrador, as desconfianças e a amargura exatamente para aquele a quem devem proteção. E, na sua voz enunciativa, Belmiro ameniza, atenua, invisibiliza qualquer ato destoante de um suposto equilíbrio, lendo e vendo tudo pelas lentes do Amanuense atencioso.

Élcio Lucas (2012) atenta para o interesse na relação de gêneros na construção dos textos, que mais, tarde dariam origem ao que ele chama de “fator Belmiro”. Num artigo em que analisa um poema de Cyro dos Anjos, no qual este se autoproclama “Belmiro montesclarino”, Lucas, ao mostrar a mescla autoria e ficção, autor e narrador, acaba deixando entrever a perspectiva falocêntrica, na qual se definem papéis exclusivamente femininos numa sociedade patriarcalista trazida de Vila Caraíbas para a capital:

Para o estudo dessa genealogia, há crônicas curiosíssimas de Cyro dos Anjos publicadas entre 1933 e 1935 nos jornais *A Tribuna* e *O Estado de Minas*, que estão publicadas na íntegra como anexos em Málaque (2008). Uma dessas, sob o pseudônimo Belmiro Borba, é dedicada à descrição de um seu sobrinho, o também Amanuense Glicério Borba, que por sua vez “assina” três outras: “Marcolina redi-viva”, “O concurso da rainha” e “Fuzuê”. Já Inocência Borba, outro sobrinho de Belmiro, faz um bem humorado apelo, em crônica intitulada “Alô, alô Lagoinha”, a quem possa lhe informar o paradeiro de uma moça “miudinha, gorduchinha, redondinha, feito boneca”,

com quem teria tratado casamento. “Ela tem um sinalzinho no queixo e duas covinhas nas faces”, descreve o inconsolado Inocêncio, e dele se despedira a cantar: “Té já, meu amor, te já”, sem voltar a dar-lhe sinal de seu paradeiro (BORBA, 2008, p. 232-233). Esta e as outras crônicas acima citadas estão. (LUCAS, 2012, p. 344).

O apelo à genealogia e, ao mesmo tempo, a voz que duplica a si mesma, sempre através do mesmo enunciador, o *Cyro/Belmiro/Borba*, reforça a ideia de qual papel deve a mulher ocupar. Reforça também aquela afirmação inicial deste artigo a respeito do modelo falocêntrico quando se trata do papel feminino na sociedade. Ao mesmo tempo, a voz feminina é um fino registro, marionete, a história do boneco e seu ventríloquo. Como também o bom humor, a que se refere Lucas, em seu artigo, não afasta a ironia ou a referência subentendida de desvio na mulher que em vez de atender à convocação para o casamento, despede-se para não mais voltar. Seu desaparecimento anuncia uma ausência que é símbolo de desequilíbrio no mundo belmiriano, onde as relações devem seguir um curso preconizado pelo ofício de Amanuense.

Mas esse mundo de relações datadas e com horários e etiquetas precisas não afasta a intuição das mudanças externas que Belmiro não pode controlar. E ele ainda sofre as inquietações espirituais. O remédio é inventar, como bom ventríloquo, uma mulher ideal num momento específico, o carnaval, período em que tudo é aceitável. Nesse evento de inversão do que é considerado normal, pode-se criar o contraponto à realidade pela via da imaginação e da sensibilidade:

Aconteceu-me ontem uma coisa realmente extraordinária. Não tendo conseguido conter-me em casa, desci para a Avenida, segundo hábito antigo. Já ela estava repleta de carnavalescos, que aproveitavam, como podiam, sua terceira noite. [...] O braço que se lembrou do meu braço tinha uma branca e fina mão. Jamais esquecerei: era uma branca e fina mão. Olhei ao lado: a dona da mão era uma branca e doce donzela. Foi uma visão extraordinária. Pareceu-me que descera até a mim a branca Arabela, a donzela do castelo que tem uma torre escura onde as andorinhas vão pousar. (ANJOS, 2001, p. 38).

Esse mito da donzela Arabela, aprisionada numa torre, a entoar tristes melodias, segundo as histórias que Belmiro ouvia nos tempos da

fazenda em Vila Caraíbas, será uma provisória obsessão do narrador até o fim da narrativa. Neste terceiro conjunto de representações femininas no romance de Cyro dos Anjos, a mulher aparece como contraponto à realidade e aos anódinos abalos sísmicos desta, em cuja existência os conflitos terminam em reaproximações, pedidos de desculpas e agressividades dissimuladas, sem qualquer interesse em desvirtuar o sistema. Arabela, branca e terna visão, aliena e aproxima o narrador à linha tênue entre passado e presente, provincianismo e progresso, até esvair-se com o casamento de Carmélia Miranda, em quem ele depositara uma espécie de aventura romântica. O noivado e casamento de Carmélia/Arabela reestrutura a realidade de Belmiro, mas não anula as tensões, sobretudo as intuições de que o movimento para uma nova estrutura social se mantém inexorável.

3 O fator Jandira: quem é quem no jogo das marionetes

Essas tensões e a marcha da mudança que incomoda Belmiro instauram-se no quarto tipo de representação feminina em *O Amanuense Belmiro*. Trata-se de Jandira, que, ao contrário de Francisquinha, enrola conscientemente os fios que controlam as marionetes, invertendo as posições do ventríloquo e de seu fantoche. De todas essas representações, cabe perguntar, como faz Nélide Piñon, onde se encontram a memória e a paixão da mulher e por que se instala como desejo daquele que a escreve, principalmente nessa nova relação entre Belmiro e o feminino. Com Jandira, a voz masculina tenta encontrar a voz das outras mulheres e a desta nova representação, que foge à racionalização do narrador. Como afirma Piñon,

ao longo desse percurso [da memória feminina desde a criação do mundo] não podia escrever, não dispunha da escritura, que lhe era proibida, estava ela, em contrapartida, no cerne dos livros. Aqueles livros que, escritos pelos homens, dependiam da diligência narrativa da mulher, dos subsídios que fornecia aos homens para que eles narrassem. Transmitia ela aos narradores, aos rapsodos, a sabedoria que, sozinhos, não teriam podido acumular. Já que um homem, solitário, não pode conhecer a alma das outras criaturas. Só pode visitar a alma dos seus semelhantes graças à perseverança narrativa da mulher. (PIÑON, 1999, p. 133).

De todas as mulheres representadas no romance, o narrador busca nelas os subsídios para sua enunciação dos fatos, dos acontecimentos e desse modo acumular um suposto conhecimento da realidade que o cerca. Mas Jandira rompe a linhagem que ocupa os três conjuntos até aqui descritos. Quando a personagem aparece no romance ela está entre os homens numa roda de chope. Surge por via do confronto ao perfil feminino talhado pela tradição:

Jandira, que de tudo sabe, contou-me que o filósofo, já à beira dos quarenta, retrocedeu aos cinte: está amando as moças em flor. O pior é que a mulher, em vez de irritar-se, vive a ridicularizá-lo. Às voltas com os filhos, Joana diz não ter tempo para se ocupar dele. É uma sólida filha de fazendeiro, raça teimosa e viril. A princípio, andou tendo ciúmes e fazia cenas. Depois fincou pé e deliberou não tomar conhecimento desses descaminhos que, se arranham a fé conjugal, mais arranham ainda as veleidades do quarentão. Pois Jandira acrescentou que, de suas sortidas, o nosso Dom Juan traz mais baldões do que troféus. (ANJOS, 2001, p. 22-23)².

Numa roda de homens tomando chope num parque, a única mulher é apresentada como aquela que de tudo sabe. No decorrer do romance o leitor ficará sabendo que Belmiro não faz a citação de modo depreciativo. Mas o que mais chama a atenção é a disparidade na descrição nos dois tipos de representação feminina nesse trecho: de um lado, uma mulher cujo tipo difere de todas as que serão referenciadas na narrativa; Jandira, mais livre, terá o perfil da mudança do papel feminino em meados dos anos 1930. Ao apresentá-la ao leitor pela primeira vez, o narrador põe-na lado a lado com Joana, mulher de Silvano. Ela representa a figura da mulher conservadora, sólida, filha de fazendeiro, raça teimosa e viril, cuidadosa com os filhos, defensora da fé conjugal.

Mas não aparece apenas no confronto com a ala feminina conservadora e com a do mito da donzela majestática fixada em Arabela. Jandira marca também uma função importante no confronto com o próprio narrador, alimentando o conflito de gêneros masculino e feminino. Ela é quem indaga, especula, seduz e joga tanto com o narrador quanto com os demais personagens homens do romance. “Por que um livro?”

² Como as citações são extraídas da mesma edição, doravante será citado apenas o número da página nas referências relativas ao romance *O Amanuense Belmiro*.

foi a pergunta que me fez Jandira, a quem há tempos, comuniquei esse propósito,. ‘Já não há tantos? Por que você quer escrever um livro, *seu* Belmiro?’” (p. 31). Belmiro escapa desse antagonismo que subjaz a suas ações com aquela outra, que o leva para a alienação da realidade, jogado para fora do tempo e do espaço:

O que hoje me sucedeu é bem um sinal dessa luta interior. Eu ia, atento e presente, em busca de um bonde e de Jandira. Foi só ouvir uma sanfona, perdi o bonde, perdi o rumo, e perdi Jandira. Fiquei rente do cego da sanfona, não sei se ouvindo as suas valsas ou se ouvindo outras valsas que elas foram acordar na minha escassa memória musical. (p. 33).

O cego da sanfona, numa transposição metafórica, é o próprio Belmiro em sua cegueira da realidade presente. Sai o cego e ele continua transitando para “tempos mortos” (p. 33), para a sua infância na qual vislumbra outra mulher, porém do porte das outras que vai descrevendo. No passado de Vila Caraíba, ele desce “com a alma e os olhos na Ladeira da Conceição, por onde, num bando alegre, passava Camila, tão leve, tão casta, depois da missa das nove, na Igreja do Rosário.” (p. 33). Jandira não é desse feitio. Os olhos das mulheres castas, conjugais, conservadoras, fiéis ao papel que a sociedade falocêntrica lhes concedeu, miram Jandira com reservas, desconfiança e com um julgamento frio, calculado. Assim é Mariana, a boa esposa de Florêncio:

E Jandira esteve ausente, o que me pareceu de bom tato. Mariana olha-a com reservas, com aquele instinto infalível e feroz da boa matrona que quer conservar o seu homem para si.tem sido inútil meu trabalho em favor da moça. [...] Mariana desconfia das literatas (assim denomina todas as mulheres de ideias³ mais avançadas) e fecha a questão: “Pois sim. Com esse jeitinho mesmo é que elas vão entrando. O senhor, que é solteiro, se envolva com elas. Está certo. Mas... *seu* Florêncio? Já lhe disse que não quero saber dessas intimidades...” (p. 34).

Assim é que, mesmo avaliando pelos olhos de outrem, principalmente das mulheres, Belmiro não alcança, como narrador masculino, compreender inteiramente esse novo papel que Jandira vai preenchendo

³ Fez-se questão neste artigo de manter, mesmo nas citações, a nova ortografia da Língua Portuguesa, como no caso de “ideia”, que não tem mais o acento.

nos anos 1930. Segundo Ana Maria Clark Peres (2002), faz parte dessa musculatura literária masculina a incompreensão do espírito feminino livre. E explica essa impossibilidade citando a obra de Machado de Assis:

Diante da dissolução de seu próprio casamento, em razão da suposta traição de sua mulher, é este “casamento” perfeito das palavras que almeja Dom Casmurro, para apresentar a seu leitor o olhar de Capitu. Mas não apenas suas declarações explícitas, como a anteriormente citada, mas também o jogo dos significantes que constrói sua narrativa, tudo nos remete a uma desarmonia radical, a uma visão incoerente – e sempre insuficiente – dos olhos e do olhar de Capitu. Por exemplo, esses olhos são “grandes”, são “claros”, suas pupilas são “vagas”, “surdas”, como uma vaga “profunda e obscura”. Entretanto, esses olhos podem ser também “ternos”, “súplices”, “direitos”, “lúcidos”, “abertos”, ou “embuçados”, “crescidos”, “sombrios. (PERES, 2002, p. 272).

É o que acontece também ao narrador de *O Amanuense Belmiro*, que, de tanto tentar esclarecer pelos olhos de outrem ou pelos próprios quem é a mulher que desafia a todos e a quem Belmiro jamais consegue manipular, não chega a perceber que é ela quem manipula os fios a ponto de arrastar Belmiro para o mundo real, das disputas políticas, dos extremismos radicais dos partidos de direita e de esquerda. “Afim, Jandira voltou sem dizer o que queria. De acordo com os processos de tática epistolar do sexo, costuma insinuar o que deseja somente no *post-scriptum*, e com ar de indiferença, mas nem isso fez esta noite.” (p. 47). E ainda afirma: “Conheço-a desde dois ou três anos, fizemos boa camaradagem (é minha única amizade feminina) e, entretanto, não tive olhos para lhe ver alguma coisa, além das graças de mulher, nestas compreendidas também as de espírito, de que a amiga é bem dotada.” (p. 50). Num rasgo de desenvoltura, Jandira proclama criticamente, sobre a traição dos homens: “Não acho graça nenhuma nisso. Vocês, casados, deveriam ter mais compostura. E se as mulheres resolvessem adotar sua teoria, para enganar os maridos? Achariam bom?” (p. 52). E mais adiante é próprio Belmiro quem declara: “Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. Só eu e o Florêncio ficamos calados, à margem.” (p. 53).

A respeito de sua luta no novo papel que lhe cabe, molestada pelos homens que lhe fazem propostas pouco decentes, por causa de suas atitu-

des, como é o caso do assédio do patrão, Jandira se divide entre sentimentos de pessimismo e de irritação:

Depois continuou a falar, ora irritada, ora melancólica, e fez-me a confidência que me surpreendeu:

– É claro que recusarei sempre. Mas, tenho pensado, vivo tão sem apoio. Você não calcula o que é a gente ser perseguida pelos homens. Todos me olham como se quisessem devorar-me. As meninas-famílias têm papais e irmãos para imporem respeito a esses sujeitos. Eu tenho de reagir sozinha, todo dia, todo dia. E às vezes sinto-me fraca, tenho medo de ceder. A gente é de carne e osso, e vocês acham que as mulheres também não sentem. Ouça, Belmiro, preciso de um homem, mas o homem não é este. Preciso, com urgência, de um homem. (p. 55).

Belmiro não a compreende, como também os outros homens da roda de amigos. A tendência falocêntrica tende a estabelecer um parâmetro ao qual Jandira não se adequa. E Belmiro também não ficaria muito tempo à margem dos assuntos graves pelos quais passa o Brasil. É pelas mãos de Jandira que ele se envolve com gente da ditadura Vargas, vai parar na cadeia e, graças a seu diário, que é lido e tem seus fatos exibidos com despudor pelas autoridades, livra-se da prisão. Depois disso, começa a afastar-se da amiga “problemática”, “desafiadora”, até desistir definitivamente em mudar-lhe as atitudes, quando, sempre mutável, Jandira deixa a via revolucionária e passa a cuidar de “outras coisas” (p. 214). E afirma, a respeito de uma carta de Redelvim sobre Belmiro:

Achei graça. Jandira me perguntou se acreditava na sinceridade daquelas palavras. Respondi-lhe que sim.

– Pois você se engana. Diz isto apenas para posar. Quer que eu admire seu fervor revolucionário. Eu ainda não lhe falei que agora cuido de outras coisas. Regressei, menos pessimista, da casa de Jandira. Mudou muito, mas continua interessante. E sempre desejável, bem que seria capaz de lhe propor casamento... Ora, que tolice! Alguém me quer? Quem poderia casa-se comigo morreu há anos em Vila Caraíbas. (p. 214).

Nota-se que o menos pessimista, a que se refere o narrador, trata-se da própria guinada de Jandira em desistir da via revolucionária, fato que, de forma subentendida, incomodava o pacífico e anódino Belmiro.

No entanto, não se vê em todas essas hostilidades e oposições entre homens e mulheres ou ainda entre as representações femininas, conservadoras e as desafiantes, uma relação simplista de oposições. O conflito de gêneros e de minorias produz quadro mais denso de comunicações. Para Guacira Lopes Louro (1997) não se deve pensar em conflito de gêneros numa relação simplista, entre homens e mulheres, ou ainda, entre elas mesmas. E afirma:

A lógica dicotômica carrega essa ideia. Em consequência, essa lógica supõe que a relação masculino-feminino constitui uma oposição entre um polo dominante e outro dominado – e essa seria a única e permanente forma de relação entre os dois elementos. O processo desconstrutivo permite perturbar essa ideia de relação de via única e observar que o poder pode, na verdade, fraturar e dividir internamente cada termo da oposição. Os sujeitos que constituem a dicotomia não são, de fato, apenas homens e mulheres, mas homens e mulheres de várias classes, raças, religiões, idades, etc. e suas solidariedades e antagonismos podem provocar os arranjos mais diversos, perturbando a noção simplista e reduzida de “homem dominante versus mulher dominada”. Por outro lado, não custa reafirmar que os grupos dominados são, muitas vezes, capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e de exercício de poder. (LOURO, 1997, p. 33).

Certamente existem os dominados, como reconhece a própria autora nesse trecho, mas não implica necessariamente construir uma visão redutora ou simplista no confronto entre gêneros. Assim é que entre as mulheres, Jandira, que se destaca em sua liberdade, defende as mulheres que a hostilizam, porque sabe das relações de poder num mundo falocêntrico. E ainda é ela que procura, mesmo em vão, comunicar-se com Emília, a irmã rabugenta de Belmiro. E, enfim, é ainda ela que inverte os papéis, nessa desconstrução a que se refere Louro, descrevendo a si mesma e desvelando o controle falocêntrico da realidade social em que vive:

Amores não *hãõ*, falou, sorridente. Resolvi dar um sentido mais esportivo à vida. Descobri uma coisa chamada flerte. É o que faço no momento. Você me andavam envenenando com histórias. Redelvim queria tornar-me revolucionária. Silviano pensava desesperar-me, com suas loucuras (sabe que tentou namorar-me, o patife?) Glicério não passa de um convencido. E você me enchia de literatura, complicando tudo. São uns doidos, e eu era uma idiota. (p. 213).

Assim é que o desejo do narrador masculino se revela de todo. Homens tentando convencer-se de que tinham sob sua mira e sob seu controle as mulheres à sua volta. É o desejo da literatura, da ficção, da voz enunciativa masculina. No final das contas, em Jandira é que se encontra o fator comum (ou, parafraseando Elcio Lucas, o “fator Jandira”) de todos tentarem fazer dela um ser dentro e fora das relações falocêntricas. Porém, seus olhos veem mais adiante e tornam claro o social que se esconde no interminável conflito de gêneros e, conseqüentemente, no resultado das relações que produzem perfis, representações e identidades tão díspares.

Considerações Finais

Baseado na teoria da enunciação polifônica, foi possível averiguar no romance *O Amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos a condição de *flâneur* do narrador em uma capital em mudança para a modernidade e os discursos originados da observação da cidade e das personagens femininas.

Assim como Baudelaire na Paris do século XIX, o narrador de *O Amanuense Belmiro* empreende uma aventura literária como *flâneur* pelas ruas de Belo Horizonte na primeira metade do século XX. A diferença é que falta a este os impactos históricos de uma época em ebulição, em Baudelaire, como as transformações urbanas radicais e as revoluções sociais. No mundo de Belmiro, tudo se passa mais lentamente, mas não o suficiente para que o personagem perceba a transição tensa de um espaço urbano tradicional para o espaço urbano moderno.

Belmiro baseia suas observações nas relações entre quatro conjuntos, nos quais expõe representações femininas e o conflito de gêneros, construindo, uma teia que envolve não apenas um, mas quatro conjuntos de perfis femininos e suas relações numa sociedade de concepção falocêntrica. Dentre esses perfis destaca-se o de Jandira, que subverte a ordem ao recusar submeter-se à perspectiva da enunciação masculina do romance.

Em contraponto aos demais conjuntos de representações femininas – como o das mulheres consolidadas em seus papéis fixados socialmente; os

das irmãs solteironas de Belmiro, deslocadas no tempo e no espaço; e ainda o da donzela mítica Arabela – é a figura de Jandira que destaca o jogo de oposições que enriquece a narrativa com a revelação das tensões que subjazem à enunciação do narrador masculino.

Em Jandira atravessam três discursos importantes: os novos papéis sociais das mulheres nos anos de 1930, a transição da capital para a modernidade e suas contradições e, enfim, o esforço falocêntrico na manutenção do desejo de manipular, mesmo ficticiamente, os fios que controlam as supostas marionetes nas relações de gênero masculino e feminino na obra de Cyro dos Anjos.

Referências

ANJOS, Cyro dos. *O Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Garnier, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Saraiva, 2012.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. O lugar no texto sobre o feminino. In: *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CUNHA, Helena Parente. O desafio da fala feminina ao falo falocêntrico: aspectos da literatura de autoria feminina na ficção e na poesia dos anos 70 e 80 no Brasil. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p. 151-171.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. São Paulo: Pontes, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LUCAS, Elcio. Jogo de cena: a alegoria em *Poemas Coronários*, de Cyro dos Anjos. *Revista Cerrados* (Brasília. Online), v. 34, p. 337-358, 2012. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/cerrados/article/view-File/8222/6220>>. Acesso em: 7 ago. 2014.

MENEZES, Marcos Antonio de. *Um flâneur perdido na Metrópole do Século XIX: História e Literatura em Baudelaire*. 2004. 184 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2004.

PERES, Ana Maria Clark. O feminino na escrita de Machado de Assis: uma interlocução com a psicanálise. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia Costa (Orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 267-273.

PIÑON, Nélide. A memória e a paixão da mulher. In: NISKIER, Ruth (Coord.). *A mulher na sociedade contemporânea: Ciclo de palestras do Comitê Cultural Feminino da ABL*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999. p. 131-149.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. No caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

TURMAN, Karen. Modern transitions in 19th Century Paris: Baudelaire and Renoir. *Paroles Gelées*, Santa Barbara, California, EUA, n. 26, v. 1, p. 3-12, 2010. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/96b0x-72c#page-1>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

A TRADIÇÃO DA ANALOGIA NA POESIA DE MURILO MENDES E JORGE DE LIMA ¹

*[THE TRADITION OF ANALOGY IN
THE POETRY OF MURILO MENDES
AND JORGE DE LIMA]*

SERGIO ASSUNÇÃO

Pós doutorando da Universidade Federal Fluminense – UFF (Niterói – RJ), professor da Universidade Estácio de Sá - UNESA (Rio de Janeiro – RJ), e do Centro Universitário Serra dos Órgãos – UNIFESO (Teresópolis – RJ), Rio de Janeiro, Brasil.
[scassuncao@uol.com.br]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Este artigo discute a relevância da poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima sob a perspectiva da tradição da analogia, além da intervenção surrealista na construção de suas poéticas, dentro do contexto da moderna poesia brasileira do século XX.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia; Tradição da analogia; Surrealismo; Jorge de Lima; Murilo Mendes

ABSTRACT

This article aims at discussing the relevance of the poetry of Murilo Mendes and Jorge de Lima, from the tradition of analogy, beyond the surrealistic interference on the building of his poetics, within the context of modern Brazilian poetry in the twentieth century.

KEYWORDS

Poetry; Analogy tradition; Surrealism; Jorge de Lima; Murilo Mendes

Introdução

Desde a Antiguidade, há uma linhagem que se constituiu no Ocidente pelo cultivo da experiência poética em correspondência com o sagrado, sob a crença de que a poesia é, em sua origem, uma forma de linguagem que visa à comunicação do homem com Deus, ou, nas palavras do poeta William Blake (2007, P.39), “*as religiões de todas as Nações derivam dos diferentes modos de cada Nação receber o Gênio Poético, que é chamado em toda a parte de o Espírito da Profecia*”, tal como se a poesia fosse a religião original da humanidade.

Em seu livro *Os Filhos do Barro*, o poeta mexicano Octavio Paz (2013) rastreou essa linhagem desde a origem até sua consolidação como uma tradição, a qual denominou, a partir da eclosão da estética romântica, como “tradição da analogia”. Segundo ele, o Romantismo rompeu historicamente com o racionalismo e a representação clássica do Iluminismo ao afirmar a poesia como um ato de criação, de autoconhecimento, de profissão de fé e de intervenção na realidade, uma vez que a concepção da poesia romântica está atrelada a uma postura, a uma ética existencial e social e a um ato crítico e, muitas vezes, político, ao eliminar as fronteiras entre a arte e a vida.

Segundo Octavio Paz, o princípio da analogia na poesia romântica se constitui como elemento de consonância harmoniosa entre o homem e o cosmos, de modo que a poesia se torna uma prosódia do Universo. Assim sendo, o Romantismo inaugura uma nova consciência sobre o fazer poético, renovada por uma nova sensibilidade.

A visão romântica do universo e do homem, a analogia, se apóia numa prosódia. Uma visão mais sentida que pensada e mais *ouvida* que sentida. A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotação desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal. (PAZ, 2013, p. 71).

Através dessa prosódia, a poesia desloca o centro de gravidade da razão para os afetos, para os sonhos e para as sensações. Desse modo,

a realidade e o conhecimento deixam de ser organizados e regulados pela razão, conforme os princípios iluministas, e passam a ser filtrados pela percepção sensorial e espiritualizada, introduzindo uma nova postura, uma nova perspectiva e um novo saber universal.

Paz (2013) destaca ainda que a tradição da analogia foi confrontada pela ironia e que esse confronto evidenciou de forma definitiva o contexto da poesia moderna sob o signo da contradição e de uma consciência crítica que se volta contra o racionalismo e o progressismo industrial da era moderna, culminando, mais tarde, com a vanguarda surrealista no século XX.

Ao considerarmos que a poesia moderna no Ocidente resulta dessa tensão entre o princípio da analogia e a ironia, importa-nos discutir de que maneira, talvez, esse acirramento se fez presente em nossa poesia brasileira, tomando por objeto as poéticas de Jorge de Lima e Murilo Mendes dentro do contexto da poesia modernista e da vanguarda surrealista.

1 Um paradoxo arbitrário na moderna poesia brasileira

*São os que gritam quando tudo se cala,
São os que vibram de si estranhos coros
Para a fala de Deus que é sua fala*
Jorge de Lima (Soneto)

Seja qual for a abordagem sobre a moderna poesia brasileira do início do século XX, ela deve partir, essencialmente, do caráter múltiplo e polivalente de nossas produções. Desde sua primeira fase, em 1922, marcada pela revolução da linguagem, pelo primitivismo associado às técnicas vanguardistas e pela afirmação da identidade cultural nacional, a poesia brasileira passou por transformações significativas.

A partir de 1930, nossa produção assumiu uma tonalidade crítica e social, em meio à diversidade de estilos e produções que se sucederam, até chegar à fase derradeira do período modernista, em 1945, marcada pela produção experimental e pelo retorno à tradição. Nesses termos, podemos afirmar que nossa poesia se caracterizou pela tensão permanente entre o antigo e o novo e entre “o local e o universal”, como salienta Antônio Candido (2011).

Embora possuíssemos uma diversidade de promissoras vozes poéticas que comprovam a polivalência de nossa poesia modernista, ao avaliar a produção intelectual literária brasileira após esse período que compreende o processo de industrialização do país, a Revolução de 30 e as suas consequências ideológicas e sociais, boa parte da nossa crítica destacou a evidência de certa polarização ideológica como cenário fundante de nossa poesia modernista.

Antonio Candido (2011) foi quem primeiro chamou a atenção para essa suposta divisão estética e ideológica, sendo, depois, bastante acentuada por outros expoentes da crítica, como veremos mais adiante. Nas palavras de Candido, tal polarização se desenhava do seguinte modo:

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade.

Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o primeiro Vinícius de Moraes, na poesia. Na crítica e no ensaio isto se traduziu num gosto paralelo pela pesquisa da “essência”, o “sentido”, a “vocação”, a “mensagem”, a “transcendência”, o “drama” — numa espécie de visão amplificadora e ardente. (CANDIDO, 2011, p. 226).

Mais tarde, o crítico João Luiz Lafeté (1974), em seu livro *1930: a crítica e o modernismo*, exacerbou a visão dialética de Candido (2011), ao afirmar que havíamos passado do “projeto estético” (1922) – quando a produção literária era movida pela “revolução na linguagem” –, para o projeto “ideológico” (1930), visto que a temática social se tornou predomi-

nante em nossa literatura, tanto na prosa quanto na poesia.

Diferentemente de Lafetá (1974), a visão de Candido (2011) não pode ser compreendida como uma tentativa de reduzir a produção poética modernista a apenas duas correntes estético-ideológicas. Pois, segundo aquele, o processo de desenvolvimento de nossa moderna consciência literária se iniciava justamente a partir da tensão entre o “projeto estético e o ideológico”, apesar da diluição sofrida em função da poesia de cunho espiritual, que, segundo ele, desviava o curso experimental de nossa produção literária vanguardista.

A nossa hipótese é esta: na fase de conscientização política, de literatura participante e de combate, o projeto ideológico colore o projeto estético imprimindo-lhe novos matizes que, se por um lado possibilitam realizações felizes como as já citadas, por outro lado desviam o conjunto da produção literária da linha de intensa experimentação que vinha seguindo e acabam por destruir-lhe o sentido mais íntimo de modernidade. Na poesia tal modificação se dá principalmente por causa de uma reação de fundo “direitista”, que vem do grupo espiritualista encabeçado por Tasso da Silveira, corre paralelamente ao Modernismo com as revistas Terra de Sol e Festa, e vai encontrar sua realização maior nos poemas prolixos e retóricos de Schmidt. Esse poeta, tanto como os seus seguidores de menos talento e menos técnica (e que proliferaram no decênio de 30), parece-nos um bom exemplo de diluição: desejando combater as “exterioridades” do Modernismo, o que fez na realidade foi incorporar o que havia de mais propriamente exterior no movimento (verso livre, inspiração solta, neo-romantismo), esquecendo-se do que este possuía de mais contundente (coloquialismo, condensação, surpresa verbal, humor). (LAFETÁ, 1974, p. 19-20).

Em seguida, no mesmo texto, Lafetá (1974) sobe mais o tom e afirma que o Modernismo precisava eliminar certos “cacoetes” literários que impediam a expressão de uma “obra equilibrada e bem realizada”, referindo-se à corrente espiritual na poesia e ao Neonaturalismo em nossa prosa como elementos diluidores e desviantes de nossa evolução moderna.

A tensão que se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto

em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época. Desse conflito é que nascerá uma opinião bastante comum nos anos 30: a suspeita de que o Modernismo trazia consigo uma carga muito grande de cacóetias, de “atitudes” literárias que era preciso alijar para se obter a obra equilibrada e bem realizada. Na verdade esse questionamento tinha um ponto de razão; mas, na medida em que foi exagerado (e nisso a consciência política, tanto de direita quanto de esquerda, exerceu forte influência), afastou das obras então produzidas grande parte da radicalidade da nova estética. No (bom) exemplo que é a reação espiritualista em poesia, parece-nos que o peso da ideologia é claramente o fator responsável pela diluição, pois insistindo em que a literatura devia tratar temas essenciais e elevados caminhou para a eloquência inflada e superficial; no (bom) exemplo que é o romance neo-naturalista, foi também a consciência da função social da literatura que, tomada de forma errada, conforme os parâmetros de um desguarnecido realismo, provocou o desvio e a dissolução. (LAFETÁ, 1974, p. 21-2).

Mais tarde, Silviano Santiago (2002), em seu artigo *A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo Brasileiro*, veio reafirmar essa interpretação maniqueísta do período, ao dividir a poesia modernista em dois polos, a analogia e a ironia, conforme sua interpretação da obra *Os Filhos do Barro*, de Octavio Paz. Nesse texto, ao legitimar a poesia modernista sob o paradigma da ironia, privilegiando Oswald de Andrade e sua linhagem, Silviano atribuiu à analogia um caráter conservador, citando, inclusive, como exemplo, o poeta Murilo Mendes.

Para Octavio Paz (2013), o projeto moderno funda outra ideia de tradição, quando o moderno se caracteriza não pela mera novidade, mas por sua heterogeneidade e contradição, ao reconfigurar as formas do passado pela diferença crítica, criando uma estranheza radical com o passado e uma crise de temporalidade, sob a aceleração do tempo histórico e como modo de ‘colonizar o futuro’, convergindo-os no agora.

Segundo Paz, na supracitada obra *Os Filhos do Barro*,

Pode-se concluir que a tradição moderna e as ideias e imagens contraditórias que essa expressão suscita, não passam de consequências de um fenômeno ainda mais perturbador: a época moderna é a época da aceleração do tempo histórico. Não digo, é claro, que hoje os anos e os dias transcorram mais depressa, e sim que transcorram mais coisas neles. Transcorrem mais coisas e todas elas transcorrem quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, e

sim simultaneamente. Aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e agora. (PAZ, 2013, p. 19).

Seguindo a chave de Paz, Santiago (2002) defendeu, em seu ensaio, que a moderna poesia brasileira deveria ser analisada sob quatro noções fundamentais e controversas, que são as noções de *tempo*, *história*, *ética* e *poética*, vistas sob o confronto entre a tradição da analogia e a ironia. Além desse ponto, ele enfatiza que o poeta moderno seria marcado por uma relação sempre contraditória com a história, já que deveria manter uma relação de adesão com o solo histórico e com a revolução, para depois romper com esse mesmo elemento revolucionário, já incorporado pela tradição.

Ainda no mesmo texto, ele afirma que, embora o projeto modernista pretendesse romper com o passadismo, sua realização se deu a partir do diálogo permanente com a tradição, no que diz respeito a dois pontos: “a noção de tempo e a questão da utopia, em Oswald de Andrade e Murilo Mendes”. Enquanto em Oswald essa utopia estaria associada ao matriarcado de Pindorama, que significa a libertação do sujeito, em oposição ao poder patriarcal das instituições sociais dominantes, em Murilo estaria voltada para o Apocalipse, sob o plano libertador da revelação cristã na eternidade da Nova Jerusalém.

Como evidência de seu ponto de vista controverso, destacamos o comentário de Silviano sobre a noção de tempo, quando ele alega que:

O poeta faz poemas com a presença forte do discurso da história política e social, por assim dizer reduplicando-o em versos. Murilo, ao estabelecer uma dicotomia entre tempo e eternidade, complica o esquema temporal da história moderna. O tempo histórico caminha em linha reta, mas o tempo cristão, redenção do tempo histórico, converte a linha reta num círculo, que reduz o paradoxo do fim no princípio e do princípio no fim. (SANTIAGO, 2002, p. 128).

Mais adiante no mesmo texto, que se divide entre a comunicação de Silviano e o subsequente debate, ele afirma que “o que existe num momento em que a gente faz uma reflexão mais ampla sobre a história da literatura é que, se você faz um recorte histórico preciso, o que existe é uma coexistência de muitas coisas” (SANTIAGO, 2002, p. 143), o que nos parece

um ponto de vista muito mais coerente com a lógica moderna, marcada pela simultaneidade e pela confluência, do que a visão maniqueísta defendida anteriormente por ele.

O problema é que, ao ler a moderna poesia brasileira sob as lentes de Octavio Paz (2013), Silviano desarticula o acirramento e a tensão aventados pelo poeta mexicano, ao considerar que a tradição da analogia se volta “contra os princípios revolucionários motores da modernidade” (SANTIAGO, 2002, p. 120), tornando-se, segundo ele, reacionária e conservadora.

Lembremos que, embora Paz (2013) reconheça o confronto entre analogia e ironia, ele jamais estabelece entre elas uma separação, reafirmando que a poesia moderna deve ser vista pelo signo de uma tensão permanente entre analogia e ironia, ou seja, como um confronto, e não como uma oposição.

Para Santiago (2002), o caráter moderno da poesia brasileira consolidou-se pela expressão da ironia, que teria seu marco zero com a poesia de Oswald de Andrade e, conseqüentemente, corroborada por seus epígonos – como se uma linha evolutiva de nossa moderna consciência literária tão defendida por Lafetá (1974) pudesse ser delineada ao longo do século XX –, ao citar os concretos e a geração “mimeógrafo”, que romperam definitivamente com a poesia de “analogia” com o Sagrado.

Enquanto os concretos punham todo o peso numa certa máquina do poema em Oswald de Andrade, num poema que deixava de ser mais e mais um produto fabricado pelo homem para ser quase que um produto cibernético, os poetas da geração mimeógrafo, creio, em lugar de ver Oswald de Andrade como aquele autor que faz versos quase que com a perfeição de uma máquina, o acabamento de *carrosserie*, como o próprio Oswald de Andrade fala, estariam interessados na maneira extremamente original como ele consegue tratar a linguagem coloquial. Os marginais retomam de Oswald de Andrade o coloquialismo, a grande liberdade na construção do verso, do poema, e retomam dele, também, a idéia de que você não precisa necessariamente, para fazer um grande poema, fazer um poema longo. Isto significa que você pode fazer uma coisa rápida, incisiva, bem humorada, cotidiana, que não tenha aquele ranço de ‘poesia’. (SANTIAGO, 2002, p. 139-140).

Em síntese, se de um lado ele atribui ao poeta cristão Murilo Mendes

tal caráter neoconservador e reacionário, devido à religiosidade declarada de Murilo, é a Oswald e à sua linhagem que ele delegou o caráter moderno e revolucionário, agregando sua crítica sob a mesma perspectiva arbitrária e maniqueísta dos outros já citados.

Segundo Silviano Santiago:

À medida que Murilo vai assumindo o discurso religioso, a sua poesia vai-se desvinculando mais e mais do contato com o tempo histórico, com o presente imediato do poeta. [...] talvez seja irremediável o fato de que, dentro da estética da ruptura característica da modernidade e do modernismo, nas vezes em que fomos buscar o traço forte da tradição, ou até mesmo o traço pouco vincado, nos aproximamos mais e mais de uma poesia, de uma produção poética que se desliga do social enquanto dimensão do histórico vivenciado pelo poeta (Murilo Mendes). Isso às vezes pode beirar – e muitas vezes beira – o neoconservadorismo. (SANTIAGO, 2002, p. 130).

Entretanto, a partir do momento em que essa perspectiva maniqueísta foi sendo aceita e oficializada por parte da crítica – desde a polarização apontada por Candido (2011), que foi extremada por Lafeté (1974) e endossada por Silviano (2002) –, criou-se um paradigma formal da nossa poesia moderna que se tornou predominante em relação às novas produções poéticas ao longo do século XX e que podemos caracterizar por três aspectos determinantes:

1. a supervalorização da ironia pelo ‘poema piada’, pela paródia des-sacralizadora;
2. a fragmentação, a objetividade e a compactação da linguagem poética pelo ‘poema minuto’ e a prosa telegráfica voltadas para uma concretude expressional;
3. a imposição da poesia de engajamento social.

Diante desse molde, questionamos, em primeiro lugar, a pertinência da abordagem paradoxal e inflexível da poesia modernista, a qual dividiu as produções que estariam ideologicamente à direita e as que estariam à esquerda, como se nossa literatura estivesse submetida à separação ideológica

e fosse dirigida por ela entre integralistas e progressistas daquele período histórico.

Em segundo lugar, questionamos a perspectiva extremada de Lafetá (1974), ao diminuir as expressões espirituais e “neo naturalistas” como “cacoetes” literários que obstruiriam a evolução da moderna literatura brasileira – como se nossas produções literárias daquele período pudessem ser emolduradas e compreendidas como uma unidade homogênea, e não como um feixe de contradições que apontam para aquela que talvez seja a expressão mais legítima de nossa identidade cultural: a diversidade.

Em terceiro, questionamos ainda a consolidação desse paradigma que privilegia apenas a poesia de estrutura compactada e irônica, engajada e dessacralizada como sendo a expressão legítima de nossa moderna poesia brasileira. Pois, tal interpretação, além de impertinente, desqualifica automaticamente toda e qualquer produção que seja diferente desse modelo arbitrário, sobretudo aquelas de tonalidade espiritual, como se elas fossem conservadoras, anacrônicas e desprovidas de senso crítico ou ironia, o que não se comprovou.

Definitivamente, interrogar esse ponto de vista maniqueísta defendido por parte da crítica, significa rechaçar a arbitrariedade dessa abordagem que privilegiou a poesia irônica e fragmentária e relegou à analogia um papel menor e sempre à margem de nossa poesia moderna, contrariando o caráter múltiplo que tanto marcou nossa produção modernista, quanto projetou, adiante, nossa poesia ao longo do século XX. Deste modo, essa leitura impositiva e superficial revela-nos a necessidade de uma observação mais atilada e consistente sobre a intervenção da analogia na moderna poesia brasileira.

O professor José Nivaldo de Farias, ao tratar da poesia de Jorge de Lima, por exemplo, acredita que a poesia de caráter religioso foi marginalizada pela crítica.

Acreditamos na pertinência de tal afirmação, dado que a vocação de uma grande parte da crítica contemporânea brasileira parece inclinar-se para textos que possibilitem uma leitura mais ágil e apressada. Uma obra como a de Jorge de Lima traz exigências que muitos críticos e leitores não estão dispostos a

cumprir. Uma grande parte das leituras apreciativas da obra do poeta simplesmente ignora a questão religiosa, considerando-a como tecido necrosado, elemento dispensável à compreensão da mesma. Esse preconceito parece estar vinculado ao fato de seu catolicismo ser sempre associado à noção de conservadorismo, de tradição. Tal ligação é sempre feita por um tipo de crítica que prefere estereotipar, ao invés de aprofundar a análise que necessita ‘modernamente’ manter-se em dia com os parâmetros teóricos mais momentosos. (FARIAS, 2003, p. 128).

Niraldo (2003) acusa o preconceito de parte da crítica literária e acadêmica que tentou estereotipar a linhagem espiritual da moderna poesia brasileira sob o rótulo de “poesia católica” – de que seriam exemplos as poesias de Murilo Mendes e Jorge de Lima –, limitando-se a reduzi-las, superficialmente, a um lugar comum, como uma poesia conservadora, ou transformando o fato, sobretudo, cultural da religiosidade em uma metáfora do imaginário brasileiro, o que ocasionou uma recepção periférica de suas obras.

Pelo viés histórico, verificamos que a analogia não pode simplesmente ser compreendida como uma ação isolada, reacionária e conservadora, inserida dentro de um contexto industrial progressista que serviu de suporte para a eclosão do Modernismo. Pois negar o enraizamento da herança religiosa de predominância católica em nossa esfera cultural é ignorar a influência da tradição contrarreformista portuguesa, que se constituiu desde o primeiro momento de nossa colonização e se estendeu ao longo de alguns séculos, além, é claro, de outras formas religiosas oriundas do xamanismo indígena e africano.

Outro dado a ser considerado é a indiscutível tonalidade espiritual e metafísica deixada pelas poesias simbolistas de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães – e mais tarde renegada pelos modernistas –, como fica evidente entre os primeiros livros de poetas como Vinicius de Moraes, Cecília Meireles e Manuel Bandeira, por exemplo.

Além desses dados, é importante ressaltar o surgimento da Ação Católica Nacional em 1935, que foi um movimento de reforma e de renovação do catolicismo brasileiro, composto por Alceu Amoroso Lima, Octavio de Faria, Augusto Frederico Schmidt entre outros, que tinha como finalidade deter a expansão missionária protestante em território brasileiro.

2 Da suprarrealidade do sagrado

*Os outros que lutem para possuir o mundo
Quanto a mim, quero ver-te face a face.
Aguardo tua última vinda,
Minha forma definitiva e perfeita,
Minha justificação na tua unidade
Murilo Mendes (Antecipação)*

Alinhados ao momento de renovação do catolicismo nacional na primeira metade do século XX, os poetas Jorge de Lima e Murilo Mendes lançam juntos o emblemático livro *Tempo e Eternidade*, em 1935², com o propósito de “restaurar a poesia em Cristo”. Dentro da proposta de “modernização” de nossa poesia brasileira, esse livro assinala uma transformação radical na poesia de ambos, elevando as respectivas produções para além da visão dialética que separa, de um lado, a poesia ideológica e engajada e, de outro, a poesia espiritual e iluminada, embora a espiritualização já se manifestasse nas respectivas produções antes mesmo dessa obra.

No entanto, a partir desse momento, podemos perceber que, embora a religiosidade tenha sido determinante para a concepção plástica de Jorge e Murilo, isso não significa que suas poesias se voltassem apenas para uma expressão ascética. Ao contrário, ambas as poéticas, guardadas as devidas diferenças que veremos adiante, valem-se da poesia de expressão espiritual, em permanente tensão com a desordem material da vida cotidiana e com a sensualidade, como no poema *O Visionário*, do primeiro livro de *As Metamorfoses* (1938), de Murilo Mendes.

Eu vi os anjos nas cidades claras,
Nas brancas praças do país do sol.
Eu vi os anjos no meio dia intenso,
Na nuvem indecisa e na onda sensual.
(MENDES, 1994, p. 326)

Sobre a poética de Murilo, Davi Arrigucci (2000) aponta que é um equivoco reduzi-la ao aspecto religioso ou tentar compreendê-la ignorando

² Daqui em diante todas as obras de ambos os poetas que forem citadas no corpo do texto serão indicadas entre parênteses, respeitando o ano de seus respectivos lançamentos, embora os fragmentos dos poemas citados sejam extraídos das “obras completas” de cada um deles, citadas ao final do texto. A saber: LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997; MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

suas múltiplas dimensões e metamorfoses. Para ele, a busca da unidade essencial da poesia de Murilo só pode ser feita através da analogia que, na medida harmoniosa de seu ritmo universal, torna possível a fusão dos contrários e dos elementos díspares que assinalam o mundo focalizado pela lente do caos e da glória, seja pela dimensão da dicção, que funde a coloquialidade à erudição, do tom filosófico ao jocoso, seja pela dimensão da materialidade da vida e sua elevação espiritual.

Segundo ele, foi somente pelo viés da analogia que Murilo pôde dar unidade formal ao desequilíbrio paradoxal da modernidade, marcada pela experiência vivencial do sujeito em permanente desconcerto com o mundo. Sob a perspectiva harmoniosa da analogia, o terrível conjuga-se com o fantástico, o mundano com o celestial, e a instantaneidade do tempo histórico desemboca na plenitude da eternidade.

A analogia parece uma solução instantânea para o problema formal, pois permite descobrir, num átimo, uma imprevista harmonia em meio ao desconcerto geral das coisas. A idéia de uma harmonia feita de tensões é cara à sensibilidade moderna, e Murilo explorou-a ao máximo. Desse modo, por via analógica, a sua sensibilidade, identificada com essa percepção da harmonia tensa dos contrários, retoma uma das mais velhas idéias da tradição ocidental, desde os gregos: a da harmonia do mundo, correlata do sentimento de fragmentação e dispersão do sentido que abandona o universo desencantado e em si mesmo contraditório da modernidade. [...] A modernidade torna-se constitutiva da perplexidade do poeta e também de sua busca de solução formal. (ARRIGUCCI, 2000, p. 98).

Entre as múltiplas dimensões que compõem a complexa unidade da poética de Murilo, uma das marcas mais constantes em sua poesia é a expressão da inquietude provocada pela sensualidade em contraposição à religiosidade. Novamente a dissonância e o desconcerto do homem moderno em relação ao mundo são trazidos à tona, expressos pela tensão entre a volúpia ardorosa dos impulsos carnavais, vistos como tentações eróticas que desafiam o sujeito e a sua busca de elevação espiritual, ao serem filtrados pela religiosidade e pela renúncia.

Na poesia de Murilo, é recorrente esse estado agônico das sensações despertadas pelo desejo, mas que, ao mesmo tempo, são elevadas à suavidade transcendente de uma consciência que reconhece ser essa a condição

humana, ou seja, a de buscar o equilíbrio sob a tensão entre o corpo e a alma.

Segundo observou Davi Arrigucci (2000), a analogia serviu tanto como uma perspectiva espiritual quanto como solução estética na poesia de Murilo Mendes, em sua artesanaria de registrar o caos e as contradições da experiência humana na modernidade industrial do século XX. Sua linguagem poética se amolda na soldagem das imagens desconexas, suscitando um ritmo próprio, marcado pela intermitência do contratempo entre o efêmero e o eterno, proporcionando, assim, a harmoniosa unidade dos contrários. Como podemos perceber neste trecho de *A Vocação do Poeta*, de *Tempo e Eternidade* (1935):

[...]
Vim para sofrer as influências do tempo
E para afirmar o princípio eterno de onde vim.
Vim para distribuir inspiração às musas.
Vim para anunciar que a voz dos homens
Abafará a voz da sirene e da máquina,
E que a palavra essencial de Jesus Cristo
Dominará as palavras do patrão e do operário.
Vim para conhecer Deus meu criador, pouco a pouco,
Pois se O visse de repente, sem preparo, morreria.
(MENDES, 1994, p. 248-9)

Diante da evidência de uma existência em crise, da desumanização provocada pelo progresso industrial e pela beligerância das guerras, Murilo Mendes coloca o insólito e o absurdo no nível cotidiano da vida moderna, revelando o limite, a impotência e a miséria humana e contrapondo a eles o sonho, a esperança e o anseio do homem pela promessa da vida eterna, sob a égide da natureza infinita de Deus, como no poema *A Testemunha*, do mesmo *Tempo e Eternidade* (1935):

[...]
Crianças nascem nos tanks ao som de um clarim.
As cidades transbordam de famintos,
Famintos de comida ou da palavra de consolo.

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,

Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,
Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,
Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
Onde se transforma pão e vinho,
Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,
Revela aos presos olhando através das grades
Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
Descerra os véus da criação, mostra a face do Cristo.
(MENDES, 1994, p. 262)

Assim como em Murilo Mendes, na poesia de Jorge de Lima, a analogia se revela desde antes da conversão do poeta, ou seja, antes de *Tempo e Eternidade* (1935). Mas é a partir desse livro que sua poética se espiritualiza, articulada em torno da teologia bíblica e construída a partir de uma linguagem barroca e alucinatória, que passa por outros livros, como *A Túnica Inconsútil* (1938), *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1942), *O Livro dos Sonetos* (1949), até atingir o seu ápice em *A Invenção de Orfeu* (1952).

Ao abordar a poética de Jorge de Lima, Murilo Mendes destaca, sobretudo, a importância determinante da incorporação da técnica de fotomontagem dadaísta e surrealista para a construção da linguagem poética de Lima. Ao ampliar a condição humana corpórea e existencial à esfera histórica e social, universal e metafísica, Lima utiliza esse recurso como solução formal para lidar com a simultaneidade de planos convergentes em sua criação. Assim, sua linguagem assume um caráter delirante e profético, produzindo uma realidade onírica, alucinatória que se funde à sobrenaturalidade do sagrado, constituindo a unidade em Cristo.

Sinto-me salivado pelo Verbo,
rodeado de presenças e mensagens,
de santuários falhados e de quedas,
de obstáculos, de limbos e de muros.

Furo as noites e vejo-te, Solstício,
ou recolho-me ao âmago das coisas,
renovo um sacrifício expiatório,
lavo as palavras como lavo as mãos.

Esta é a zona sem mar e sem distância,

Solidão, sumidouro, barro-vivo,
barro em que reconstruo sangues e vozes.

Não quero interromper-me nem findar-me.
Desejo respirar-me no Teu sopro,
aparecer-me em Ti, continuado.
(LIMA, 1997, p. 572)

Está claro que, tanto para Murilo Mendes quanto para Jorge de Lima, a poesia passa, essencialmente, pela expressão de uma tensão. Seja ela entre o homem moderno e a opressão social, entre o homem equilibrando-se entre a queda pelo pecado e a fraqueza da carne e a redenção do espírito pela promessa divina, ou seja, a tensão vista sob o prisma do tempo, ou seja, entre o tempo finito e secular e o tempo que se deseja reconciliar pela transcendência da eternidade, através da relação com o sagrado. A diferença entre as duas linguagens poéticas é que enquanto a poesia de Murilo mira, predominantemente, a harmoniosa fusão dos contrários, a expressão da poesia de Lima é marcada pelo acirramento e pela dramaticidade da experiência humana.

Além deste efeito proporcionado pelo recurso das fotomontagens em sua linguagem poética, o poeta afixa o caráter transitório da existência, ao recortar o insólito e soldá-lo na esfera do cotidiano, elevando-o a uma nova dimensão, mítica e maravilhosa, que converge com o sagrado e o sobrenatural, ao retirar o tempo da moldura cronológica e secular e abolir as fronteiras da espacialidade objetiva, estendendo-as ao infinito e à eternidade.

Para dominar a desordem que se opõe à construção do insólito monumento, arma-se o poeta de uma tesoura de condão, e fazendo cortes implacáveis no tempo, obtém uma dimensão nova. [...] E o tempo se faz reconstruído não apenas pela fotomontagem da infância, como também pela contínua referência da Queda do homem, cujo processo se desenrola no transcurso da história. O espírito luciferino acena-lhe com o domínio das coisas nascidas da carne e do sangue, mas o espírito que santifica as raízes do mundo propõe-lhe a escolha, a opção, a renúncia dos elementos efêmeros. Entretanto, não adianta renunciar o efêmero sem saber os valores que ele traz consigo. A solução do problema, segundo me parece, é esta: fixar o efêmero, suas formas mutáveis, suas categorias estéticas e sociais, e transcendê-lo. (LIMA, 2013, p. 516-7).

Mesmo que a expressão da poesia de Jorge de Lima passe formalmente pela tensão irreconciliável do homem e da sua existência, só é possível compreender sua analogia ao situá-la a partir do eixo cristocêntrico do Evangelho. Afinal, é dessa forma que o poeta expressa a condição humana daquele que reconhece o sagrado. Ou seja, ele fala do homem que é capaz de reconhecer sua precariedade e suas limitações, ao mesmo tempo em que está seguro do seu poder de transformá-los, movido pelo poder da fé e fortalecido pela abnegação, ao renunciar os pecados do mundo e superar as tribulações do corpo, como modo de elevação do espírito.

No mundo civilizado, quanto mais o homem é esmagado pelas estruturas sociais, reduzido ao individualismo e à competitividade, mais ele passa a ser preenchido pelo vazio, que é causado pela ansiedade, pela angústia e frustração. Esse vazio potencializa, cada vez mais, sua solidão estéril e materialista. Segundo o poeta cristão, o indivíduo só alcançará a paz e a liberdade pela graça divina.

Certamente, essa condição se acentua na modernidade industrial do século XX, de modo que o homem civilizado é marcado pelo signo da opressão, pela moratória ilimitada e pela desumanização, ao ser robotizado e reduzido a um objeto, a uma estatística ou a uma função produtiva.

Em face desse processo maquínico, o poeta expõe sua consciência, acirrada pela moral social que regula e oprime o indivíduo, mas que opta pela libertação espiritual da teologia cristã. Logo, a poesia de Jorge de Lima revela não apenas um mundo ilusório, mas também uma consciência em crise, dimensionada em seus poemas por um profundo sentimento de fraternidade universal e cultivo espiritual.

Segundo Murilo³, sobre a poesia de Lima:

O que se acha em jogo [...] é a própria condição do homem, sua subsistência no presente e no futuro. A questão social transformou-se na questão mesma da humanidade. [...] Há em primeiro lugar a divisão do homem dentro de si próprio: a consciência desta divisão estende-se a todos. [...] Opera-se uma revisão total das possibilidades do homem em face da natureza e do desconhecido. O poder político – penso particularmente no poder totalitário – é um dos personagens principais do drama: agravamento do terror, tentativa de exone-

³ Publicado no suplemento “Letras e Artes”, de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 de junho de 1952. Transcrito no apêndice da primeira edição de *Invenção de Orfeu*, e reproduzido na novíssima edição de 2013. In.: LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ração do humanismo, eliminação das nossas tendências místicas e contemplativas, apelo à única força telúrica, e supressão da nossa intimidade fecunda para se criar, através de monstruosos métodos científicos, uma solidão estéril e desumana – o que determina o aparecimento de uma nova espécie de homem, o homem mecânico, o homem *robot*, o homem sozinho em face de um Estado e de um universo hostis, fautores de um permanente estado de sítio. (LIMA, 2013, p. 527-8).

Entretanto, na tentativa de reconhecer os procedimentos pelos quais se transubstanciaram a analogia e a moderna poesia brasileira do século XX a partir da relação entre o cristianismo e a cultura na poesia de Jorge de Lima e Murilo Mendes, torna-se imprescindível abordar a experimentação poética criada por eles, cada qual à sua maneira, entre o surrealismo e o sagrado.

Ao inserir as poéticas de Jorge de Lima e de Murilo Mendes no contexto da poesia modernista, a partir da relação com a vanguarda surrealista, partimos da seguinte questão: a qual surrealismo estamos nos referindo?

Ao surrealismo da escrita automática e da exaltação do sonho, do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*⁴, de André Bréton? Ao surrealismo anárquico e iconoclasta, mas que se tornou dogmático e ideológico, quando Bréton se aproximou do comunismo e contrariou o espírito libertário inicial? Ou seria o surrealismo dissidente de Antonin Artaud, que se aproxima da analogia com o sagrado, pela sua experiência com o xamanismo?

Sobre a poética de Jorge de Lima, José Nivaldo de Farias afirma:

Enquanto o surrealismo francês, seguindo a crença heraclitiana de que o mundo não foi criado por nenhum deus, insiste no comportamento insultuoso em relação a qualquer possibilidade de um ser divino superior, Jorge de Lima acolhe o catolicismo, incorporando-o à sua poesia e transformando-o num trampolim para a conquista da surrealidade. Aqui, o sobrenatural confunde-se com o surreal. Toda a riqueza litúrgica e ritualística é posta a serviço da procura pela transcendência. (FARIAS, 2003, p. 123-4).

Consideramos que, em ambos os poetas, cada qual ao seu modo, a experimentação plástica da palavra que nos conduz ao surreal vislumbra, ao mesmo tempo, aproximar-nos da transcendência sobrenatural do sagrado pela voz profética, constituindo, assim, uma dimensão poética e

⁴ In.: TELES, Gilberto M. *Vanguardas européias e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.

beatífica que nos revela a supra realidade metafísica do que chamamos de “poética do sagrado”.

A observação de Niraldo pode ser corroborada pelas palavras de Murilo Mendes:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. (MENDES, 1994, p. 1238-9).

Nesses termos, podemos dizer que, tanto em Jorge de Lima quanto em Murilo Mendes, a transcendência resulta de uma concepção poética que se origina na pintura surrealista, ao abranger elementos dissonantes que são justapostos no texto, pela apropriação dos recursos das colagens ou fotomontagens. A fusão desses contrários potencializa uma concepção inteiramente nova, que visa a acolher o espírito pela evasão metafísica, através da realidade analógica do sagrado, que se eleva pela percepção surpreendente e visionária do infinito, dimensionando uma suprarrealidade.

Sob outro aspecto, essa dramaticidade revela, em ambos, o caráter conflituoso do homem moderno, considerando que as respectivas poéticas transitam do cotidiano social, elevado à perspectiva imaginária, mítica e onírica, pela dimensão metafísica, espiritual e inefável da analogia em correspondência com o sagrado, eterno e sobrenatural, de modo que só a poesia proporciona tal experiência de unidade suprarreal.

Mais uma vez, enquanto em Murilo Mendes a linguagem atinge um equilíbrio mais conciso na justaposição das imagens dissonantes, em Jorge de Lima a linguagem se acirra sob um tom mais ondulante, febril, suscitando um estado delirante e permeado por um barroquismo que incorpora os elementos fragmentários e heteróclitos, mesmo quando se encontra sob a cadência do verso metrificado.

Em Jorge de Lima, o efeito das técnicas experimentais de fotomontagem e o caráter pictórico da linguagem poética talvez possam ser atribuídos ao fato de o poeta ter sido também pintor e profundo conhecedor das artes modernas, lançando, inclusive, um livro de fotomontagens, chamado

A Pintura em Pânico (1943). Tanto que, em entrevista a Homero Sena, em 1945, ao ser questionado sobre as linguagens da arte a que se dedica, o próprio poeta alagoano declara sua predileção: “ – Prefiro a poesia. Tudo o mais que tenho tentado, inclusive a pintura, está subordinado ao sol da poesia, são caminhos para ela, às vezes simples exercícios para conferir-lhe novas dimensões, outras profundezas.” (LIMA, 1997, p. 91).

Já em Murilo Mendes, a aproximação com o surrealismo ocorreu a partir do contato com seu amigo Ismael Nery e com artistas como Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte e o próprio André Breton, entre outros. Por meio da amizade e do contato com Ismael Nery, Murilo tomou conhecimento da teoria essencialista de Ismael, que, certamente, influenciou a concepção poética do poeta mineiro, ao fundir a arte e o evangelho. Em suas palavras, Murilo afirma que o “essencialismo” foi uma teoria filosófica criada por Ismael Nery, baseada na abstração do tempo e do espaço, na seleção e no cultivo dos elementos essenciais à existência, visando ao absoluto, ao essencial e à unidade entre o homem e Deus, por meio do evangelho e da arte.

Ismael tinha apenas 25 ou 26 anos de idade, e já os seus próximos sabiam que havia construído um sistema filosófico muito original, apesar de o não escrever. Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para a descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade. (MENDES, 1996, p. 65).

Talvez seja possível consideramos, portanto, a hipótese de que as poéticas espirituais e surrealistas de Murilo Mendes e Jorge de Lima aproximam-se do “essencialismo” de Nery, visto que suas poéticas cultivam a unidade absoluta entre poesia e sagrado, repudiando a lógica objetiva e materialista da modernidade industrial que se consolidou como cultura dominante em nossas produções. Antes de se tornar um conceito, um discurso ou instituição, o sagrado é uma experiência vivencial que, para o cristão, deve ser experimentado na vida diária, de modo que o corpo se transforme em um templo vivo, como um instrumento do Espírito Divino.

Além de uma experimentação da própria materialidade verbal, da

criação de uma linguagem e de uma tessitura estética, reconhecemos as poesias de Jorge de Lima e de Murilo Mendes como uma experiência ética, vivencial, que potencializa a consciência e a sensibilidade ao dilatar o tempo e o espaço, ao transcender o ato cotidiano sob a perspectiva do sonho, do imaginário e do sagrado primordial.

Considerações Finais

Ainda que o processo de industrialização tenha provocado efeitos irreversíveis na concepção do homem moderno do século XX, ao acelerar o tempo e desdobrar os espaços, mantendo-os imanentes e interconectados, é preciso superar a concepção que reduz a poesia moderna brasileira a um paradigma, colocando-a a serviço da forma, apenas como ‘produto para consumo’, segundo a visão centralizadora de Oswald de Andrade e seus epígonos, haja vista, por exemplo, a herança da analogia que está presente nas poesias de Roberto Piva e de Waly Salomão, por exemplo.

Portanto, tentamos aqui demonstrar o estrabismo crítico que sempre privilegiou o objetivismo, o engajamento social e a expressão irônica, elegendo esse molde como um paradigma da poesia moderna brasileira e relegando à margem toda e qualquer poesia de tonalidade espiritual e metafísica, rotulando-as, preconceituosamente, de reacionária e de conservadora.

Muito embora Murilo e Jorge assumissem claramente a conversão religiosa – o que implica, sobretudo, uma postura ética em suas respectivas poéticas –, em nenhum momento esse fato comprometeu o caráter moderno, crítico e experimental de suas produções. Ao contrário, foi a fusão do tom profético e apocalíptico com a plasticidade surrealista que deu às respectivas poéticas a radicalidade expressional, abrangendo a crítica ao esfacelamento, à degradação e à desumanidade da era industrial e de suas guerras. Pois, ao mesmo tempo em que ambas as linguagens revelam a dimensão mítica, onírica e metafísica, ao fundirem a sobrenaturalidade do sagrado e a suprarrealidade humana no plano cotidiano, elas almejam proporcionar uma relação de intimidade com o sagrado que habita na interioridade da nossa escuridão, enfim, como a “noite escura” de São João da Cruz, recorrentemente citado por Murilo Mendes, até nos reencontrarmos

a sós com Deus. Como no poema *Terceira Meditação*, do livro *O Infinito Íntimo* (1948-1953), de Murilo:

Suave é o silêncio noturno
Receber o infinito íntimo
Quando a alma do homem
Despida provisoriamente da contingência
- Ocultos na penumbra o jornal e o relógio -
Se debruça sobre si mesma,
Procede à prospecção do seu pecado
E adivinha seu abismo.

[...]

Nobre é no silêncio noturno
Quando o espírito pálido percebe
As tesouras da morte se movendo
Palpar o que Deus desdobra na penumbra
Ao homem que de joelhos aceita.
[...]

Suave é no silêncio noturno
Voar sem mecânica de asas,
Voar sem remover a vidraça do quarto,
Voar sem observação e pela fé.
Pois na fé que destruiremos nosso corpo,
Que romperemos a miragem de Babilônia
E queimaremos o traje pestífero
Herdado um dia do primeiro pai.
Pela fé vivemos: substância e criação,
Oh visibilidade do invisível,
Pórtico e prelúdio de futuros mundos...
Investimentos assim a novidade
E a totalidade do Senhor.

Nobre é no silêncio noturno
Esquadrinhar os espelhos da fé.
Pela fé viveremos em temor e tremor,
Cobertos de andrajos e de angústias,
Tidos como mortos, ainda vivos.

Pela fé enfrentaremos o terror atômico
E ousaremos interpelar o próprio crucífixo.
Pela fé esvaziaremos nossa habitação terrestre,
Pela fé o infinito íntimo
Se tornará nossa razão cotidiana.
(MENDES, 1994, p. 773-4)

Pois, ao compreendermos que o lugar da poesia é um espaço essencialmente utópico, consideramos que há um redimensionamento das noções de história, de tempo, da ética e da poética em ambas as poéticas retratadas aqui. Assim, visto sob a perspectiva histórica, há um evidente confronto entre a aceleração do tempo secular na modernidade industrial e a perspectiva cristã, que é fundada na promessa da eternidade, enquanto que, sob a perspectiva cristã, este impasse deixa de ser um confronto quando o tempo é libertado pelo eterno.

Portanto, a perspectiva cristã da eternidade implica na transcendência do presente pela crença na totalidade metafísica, infinita e espiritual da existência. Pois, ao mesmo tempo em que a poesia é elevada a um saber universal, ela é, antes, transubstanciada na ação diária dos hábitos cotidianos e da vida comum, ou seja, na esfera social com o outro.

Evidentemente, é a partir deste vórtice que as poéticas de Jorge e Murilo atingem sua expressão mais substancial, quando o sagrado é retirado da moldura discursiva e institucionalizada, para ser vivenciado sob a experiência estética e cultural, elevando o cotidiano a uma supra realidade metafísica através da poesia.

Em outras palavras, reconhecemos que os procedimentos desenvolvidos por Jorge de Lima e Murilo Mendes através da incorporação das técnicas de colagem e fotomontagem da pintura surrealista substancializam a sobrenaturalidade do sagrado à suprarrealidade da existência, dando-lhes a unidade essencial no plano analógico de suas poesias.

Porque o sangue de Cristo
jorrou sobre os meus olhos,
a minha visão é universal
e tem dimensões que ninguém sabe.
Os milênios passados e os futuros
não me aturdem porque nasço e nascerei,

porque sou uno com todas as criaturas,
com todos os seres, com todas as coisas,
que eu decompouho e absorvo com os sentidos,
e compreendo com a inteligência
transfigurada em Cristo.
Tenho os movimentos alargados.
Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria;
sou velhíssimo e apenas nasci ontem,
estou molhado dos limos primitivos,
e ao mesmo tempo ressoo as trombetas finais,
compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos,
tenho glóbulos de sangue das raças mais opostas.
Posso enxugar com um simples aceno
o choro de todos os irmãos distantes.
Posso estender sobre todas as cabeças um céu unânime e estrelado.
Chamo todos os mendigos para comer comigo,
e ando sobre as águas como os profetas bíblicos.
Não há escuridão mais para mim.
Opero transfusões de luz nos seres opacos,
posso mutilar-me e reproduzir meus membros como as estrelas-do-mar,
porque creio na ressurreição da carne e creio em Cristo,
e creio na vida eterna, amém.
(LIMA, 1997, p. 425)

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34: 2000.

BLAKE, William. *Sete livros iluminados*. Lisboa: Antígona, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

FARIAS, José Nivaldo de. *O surrealismo na poesia de Jorge de Lima*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas

ciudades, 1974.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Jorge de. *A invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EdUsp, 1996.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia Letras, 2002.

TELES, Gilberto M. *Vanguardas européias e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.

CONCEPÇÕES E FORMAÇÃO DO PROFISSIONAL DE REVISÃO DE TEXTOS EM MINAS GERAIS¹

*[CONCEPT MAKING AND TRAINING
OF TEXT REVISION EXPERTS IN THE
STATE OF MINAS GERAIS]*

LOURDES DA SILVA DO NASCIMENTO

Revisora *freelancer*. Mestre em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET/MG. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
[lsnrevisao@gmail.com]

¹ Comunicação apresentada na XIII Semana de Letras – Delet – ICHS – UFOP – *Culturas da Escrita, Culturas da Oralidade* – realizada no período de 24 a 27 de novembro de 2014.

RESUMO

Neste trabalho, investiga-se a formação do revisor de textos atuante em Minas Gerais, com base nas concepções de texto e de revisão de textos que esse profissional apresenta. Foram aplicados questionários a 31 revisores. Os dados obtidos foram analisados a partir do aporte teórico da Linguística Textual, que permitiu elaborar um conceito de texto e outro de revisão, que atendessem às propostas da pesquisa empreendida. Os resultados apontaram para a necessidade de se pensar a formação do revisor de textos sob viés transdisciplinar, que se estenda além dos limites da gramática normativa e que contemple a tarefa de revisão de textos de maneira mais próxima ao que acontece no dia a dia do fazer dos revisores.

PALAVRAS-CHAVE

Revisor de textos; Revisão de textos; Formação do revisor de textos; Linguística Textual.

ABSTRACT

This paper investigates the text revisers training process who work specifically in Minas Gerais, based on their conceptions of both text and text revision. Questionnaires were applied to 31 revisers in order to collect data. The data analysis was based on the theoretical framework of Textual Linguistics, which enabled the establishment of a concept of text and revision that better meets the proposal of this research. Outcomes pointed to the need of thinking the text reviser training through a transdisciplinary approach, which would surpass the borders of normative grammar and encompass text revision task in a closer way to the revisers' routine.

KEYWORDS

Text reviser; Text revision; Text reviser training; Textual Linguistics.

Introdução

A atividade de revisão de textos é tão antiga quanto a própria escrita e a leitura, mas pouco se sabe sobre a formação dos revisores de textos. Prevalece, no senso comum, a ideia de que os revisores são egressos dos cursos de Letras. Entretanto, se observarmos, por exemplo, o edital do último concurso da Assembleia Legislativa de Minas Gerais (ALMG), realizado em 2007, veremos que se permite a participação, para o preenchimento do cargo de redator-revisor, de pessoas advindas de qualquer área de conhecimento (ALMG, 2007).

A teoria do revisor egresso apenas da área de Letras também não é verificável quando lemos as propagandas de cursos de formação de revisores de textos, a exemplo do Curso de Especialização em Revisão de Textos, oferecido pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais desde 2005. Na ementa do curso, diz-se que ele é voltado a profissionais de diversas áreas de conhecimento: Letras, Comunicação, *Design* Gráfico e demais interessados.

Isso nos permite pensar que talvez haja falta de clareza sobre o trabalho do profissional de revisão de textos, o que é patente quando verificamos a classificação que o Ministério do Trabalho elaborou para as inúmeras ocupações existentes no Brasil. Percebemos, como aponta Salgado (2011), que a atividade de revisão pertence a dois ramos profissionais: o dos editores e o dos jornalistas, sem que se definam suas atribuições.

Em vista disso, podemos notar que, contrariamente ao senso comum, o revisor não necessariamente tem de ser formado em Letras; no entanto, ter um vasto conhecimento de mundo auxilia no bom desempenho do trabalho (FERABOLI, 2012).

Nesse sentido, em função da necessidade de se entender melhor quem é o profissional de revisão de textos e como ele se forma, empreendemos o estudo aqui relatado,² cujos objetivos foram: a) traçar um perfil do profissional de revisão de textos, considerando os caminhos de sua formação; b) verificar como os poucos cursos de formação em revisão de textos prepararam os alunos para a tarefa de revisão; c) especificar quais os pré-requisitos

² O referido estudo diz respeito a nossa pesquisa de mestrado, intitulada *Revisor de textos: concepções e formação do profissional em Minas Gerais*, defendida em dezembro de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET/MG.

necessários para se tornar um profissional de revisão de textos; d) observar que concepções de texto e de revisão subjazem à atividade dos profissionais entrevistados.

1 Panorama da literatura sobre revisão de textos

Um olhar sobre a figura do revisor de textos e sobre sua atividade permite compreender que a revisão cumpre papel importante e necessário na sociedade: o de estabelecer parâmetros para uma alta qualidade de transmissão de ideias e de conceitos expressos nas diferentes situações de comunicação.

Com base nessa noção, apresentamos, a seguir, algumas considerações sobre a revisão de textos e trazemos à baila duas vertentes de estudos na área: a revisão no contexto da sala de aula e a revisão no contexto editorial.

1.1 Breves considerações sobre a revisão de textos

O trabalho de revisão de textos e quem é o profissional que a ele se dedica é temática ainda pouco pesquisada dentro dos Estudos de Linguagens. “O que é a revisão de textos?” e “Como se forma um revisor de textos?” são questões ainda carentes de discussão.

No que diz respeito à primeira pergunta, Costa, Rodrigues e Pena (2011, p. 53) dizem que

definir o que os pesquisadores consideram como revisão de textos não é tarefa fácil, uma vez que o conceito de revisão se diferencia de um pesquisador a outro ou até mesmo no interior de uma mesma obra. Essa diferenciação decorre, a nosso ver, de abordagens monodisciplinares em que a revisão é estudada.

Tanto é verdade o excerto anterior que uma primeira dificuldade que se impõe à pesquisa sobre revisão de textos é delimitar as palavras-chave, os critérios de busca em bancos de dados, pois “um esforço de pensar a revisão textual dentro dos domínios da ciência requer considerar uma

multiplicidade conceitual relativa à prática em foco e lidar com um amplo espectro de preceitos e leis formulados na e pela tradição gramatical” (COSTA; RODRIGUES; PENA, 2011, p. 53).

No tocante à segunda pergunta, foco de nosso estudo, uma primeira hipótese consiste no fato de que, justamente por não haver um conceito único para o que seja revisão de textos, a formação do profissional atuante nessa área também não está definida, o que, numa segunda hipótese, faz com que a maioria dos trabalhos sobre revisão de textos concentre-se mais na revisão textual propriamente dita e menos no profissional que a realiza.

Não foi nosso objetivo tratar detidamente dos conceitos de revisão vigentes, uma vez que eles podem apresentar variações conforme a teoria linguística que se escolha aplicar nos estudos sobre revisão de textos. Cumpre, entretanto, trazer aqui três conceitos que Costa, Rodrigues e Pena (2011), pautando-se na psicologia cognitiva de Heurley (2006), apresentam para revisão de textos:

Conforme apontam Monahan (1984) e Matsuhashi (1987), citados por Heurley (2006), a palavra revisão deve ser utilizada no plural, uma vez que ela se refere às modificações realizadas em um texto. Tal definição pode ser concebida do ponto de vista comportamental da atividade de produção de textos, ou seja, as ações de interromper a progressão do texto, a fim de modificar algo no texto previamente escrito. Nessa perspectiva, a revisão pode ser vista como uma atividade de modificação de um texto já escrito que é realizada pelo próprio autor.

Já para Hayes e Flower (1980, 1986) e Hayes et al. (1987, apud Heurley, 2006), a revisão consiste em um subprocesso de redação que visa produzir uma melhora no texto. Nesse sentido, a revisão designa a estratégia utilizada por um redator que procura resolver um problema que detectou em um texto, esforçando-se ao máximo para preservar o texto original, e se diferencia da reescritura pura e simples de um texto.

Para Hayes (1996, apud HEURLEY, 2006), a revisão não deve ser considerada como um subprocesso da atividade de produção de textos, mas como um processo composto, constituído de vários subprocessos e de um objetivo guiado – melhorar o texto – que determina em que momento esses subprocessos devem ser postos em ação e em que ordem. Dito de outro modo, a revisão é um processo que assegura várias funções, dentre as quais verificar e melhorar o produto acabado. (COSTA; RODRIGUES; PENA, 2011, p. 57-58).

A noção de processo é comum aos três conceitos apresentados, o que denota a complexidade da tarefa de revisão de textos. Interessante notarmos que, nesse processo, está presente mais de um sujeito. Para Vita (2006), na revisão, sempre se está ligado ao outro, numa relação limitadora e restritiva, que conduz o sujeito a outra relação com seu texto. Nesse sentido, pode-se afirmar que a revisão é parte do “processo autoral (que envolve diferentes agentes e operações), o que parece configurar um caráter coletivo da autoria, que entendemos ser característico das condições atuais da produção editorial” (SALGADO, 2008, p. 525).

Importante frisarmos que o autor não se constitui apenas pela atribuição de um texto a um indivíduo que o criou, mas, antes, é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). O autor, portanto, é um sujeito social e historicamente constituído, um produto da escrita (BARTHES, 2004; SALGADO, 2010).

Nesse sentido, podemos perceber, pela leitura dos trabalhos encontrados sobre revisão de textos, que, nos estudos sobre revisão, é comum a noção da presença de, pelo menos, dois sujeitos no processo de produção de textos: além do autor, há outro(s) com quem se estabelece uma interlocução, nos diferentes contextos em que se dá a revisão de textos.

1.2 O recorte do estudo

Nosso recorte foram os trabalhos sobre revisão publicados em Língua Portuguesa. A revisão bibliográfica na área indicou falta de uniformidade na terminologia usada nos textos, conforme mencionado por Costa, Rodrigues e Pena (2011). Cientes dessa falta de uniformidade, utilizamos as seguintes palavras/expressões-chave na pesquisa: revisão de textos, revisão de estilo, revisão gramatical, revisão ortográfica, preparação de textos, preparação de originais, copidesque, revisão de provas, correção ortográfica, correção de estilo, correção gramatical, orientação de texto, orientação redacional, profissional do texto, revisor de texto, interlocução editorial e tratamento editorial de textos.³

³ Em função dessa variação terminológica, optamos por adotar, em nosso trabalho, a expressão *revisor de textos* para designar o profissional que trabalha com *revisão de textos*, seguindo a

A partir dessa pesquisa, identificamos duas vertentes de estudos em revisão de textos: 1) revisão na sala de aula (correção de redações) e 2) revisão no contexto editorial (textos que terão possível ampla circulação).

Chamou-nos a atenção o fato de quase não haver trabalhos que tratem explicitamente do revisor de textos e/ou de sua formação, exceto os de Cândido *et al.* (2011), que trataram do mercado de trabalho para o revisor em Anápolis (GO); Muniz Jr. (2010a), que discutiu a figura do revisor com apoio em questões da Ergologia; e Leite (2014), que estudou os movimentos dos olhos dos revisores durante o trabalho de revisão.

1.2.1 Revisão na sala de aula

Nesta primeira vertente de estudos, destacamos os trabalhos de Lucena (1997), Dellagnelo e Tomitch (1999), Figueiredo (2002), Vita (2006), Coêlho (2009), Fiad (2009; 2010), Menegassi (2001; 2004) e Oliveira (2011).

Tais trabalhos abordam, no geral, a reescrita e a correção, pelo professor ou pelo colega de sala, como fatores que contribuem para melhoria dos textos de alunos de diversos níveis.

1.2.2 Revisão no contexto editorial

Nesta vertente de estudos, destacamos os trabalhos de Arrojo (2003), Yamazaki (2007), Ribeiro (2007; 2008; 2009), Salgado (2008; 2011), Muniz Jr. (2010a; 2010b), D'Andrea e Ribeiro (2010), Mourão (2010), Silva e Mincoff (2010), Sant'Ana e Gonçalves (2010), Salgado e Muniz Jr. (2011), Costa, Rodrigues e Pena (2011), Cândido *et al.* (2011), Feraboli (2012), Macedo (2013) e Leite (2014).

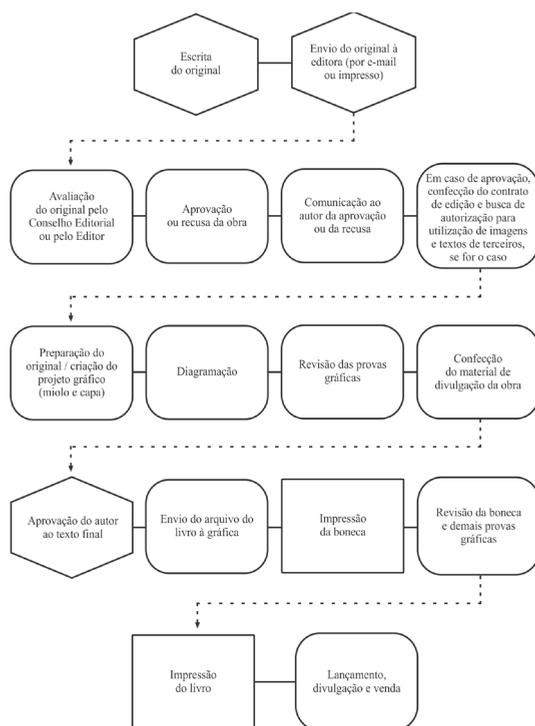
Esses trabalhos discutem a atividade do revisor profissional, que atua no mercado editorial, foco de nossa pesquisa.

Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), consolidada pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). O código da ocupação *revisor de texto* é 2611-40 e o documento com todas as ocupações está disponível em: <<http://www.mteco.gov.br/cbosite/pages/downloads.jsf>>. Acesso em: 19 set. 2014.

1.2.2.1 Aspectos da revisão no contexto editorial

Existem várias possibilidades para que um processo editorial ocorra e o revisor pode estar inserido do início ao final do processo. Apresentamos, na FIG. 1, uma possibilidade de processo editorial que é comum em editoras universitárias:

FIGURA 1 – Fluxograma de produção editorial de livro



Nesse fluxograma, observamos que, além do livro a ser publicado, em diversos momentos produzem-se textos a respeito desse livro e que vão demandar revisão. Desse modo, o revisor pode atuar do início ao final do processo, se for integrante do quadro de funcionários da editora, conforme a demanda.

Em algumas casas editoriais, a tarefa de revisão de textos pode ter mais de um profissional responsável, conforme a etapa do processo, que pode ser: copidesque⁴/preparação de originais; revisão de provas.

⁴ Os termos copidesque e copidesquista são mais usados na edição de jornais, mas há editoras que

1.2.2.2 Breves considerações sobre o preparador e o revisor de textos

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*
Carlos Drummond de Andrade

Os versos do poema de Drummond escolhidos para epígrafe desta seção fazem parte do poema “Procura da poesia” (do livro *Alguma poesia*) e são quase uma aula de como fazer versos, em busca do melhor poema. “Chega mais perto e contempla as palavras” pode ser conselho que se aplica perfeitamente não só aos poetas, mas também aos preparadores e revisores de textos. Tal qual o poeta que vai à “procura da poesia” perfeita, no processo de produção editorial, preparador e revisor de textos lançam-se à procura do texto perfeito.

E como se definem tais profissionais no processo editorial? Cabe ao *preparador*, segundo Pinto (1993),

conhecer além das condições da obra inteira, a ortografia da língua, a pontuação, aspectos do vocabulário e dos vícios de linguagem mais comuns. Também cabe a ele dominar questões discursivas e de gênero, além de fatos sintáticos e ao menos rudimentos de produção editorial com que possa contribuir nas etapas de seu trabalho. (*apud* RIBEIRO, 2007, p. 6).

Assim, verificamos que o preparador é “a ponta” do processo editorial. É ele quem recebe do editor (ou mesmo do próprio autor) o texto original e o deixa em condições de ser publicado.

Depois de passar pelas mãos do preparador, o texto é diagramado e ganha feições de livro. Após essa etapa, ele chega às mãos do *revisor de provas*.

Segundo Pinto (1993), o *revisor de provas*

parece algo diferente do preparador. Esse profissional trata da verificação do texto, da revisão de provas, etapa adiantada do processo de edição, em que a os adotam. Em nosso trabalho, preferimos “preparador de originais”, uma vez que, em algumas casas editoriais, o profissional que desempenha esta tarefa é contratado como “preparador de originais”.

obra já sofreu tratamento gráfico ou programação visual. A incumbência do profissional da revisão é o “cotejo da prova com o original, sem compromisso com o conteúdo do texto e limitado apenas aos erros tipográficos”. (apud RIBEIRO, 2007, p. 6)

Como percebemos, o *revisor de provas* é quem verifica se na prova diagramada estão todas as informações do texto entregue à diagramação pelo *preparador*, evitando possíveis “saltos” e incoerências.

No trabalho de revisão de provas, as anotações a serem feitas nas cópias impressas são padronizadas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT),⁵ para não haver o risco de o diagramador que fará as correções no arquivo não entender alguma marcação do revisor, uma vez que esse anota tudo a mão. Obviamente, enganos acontecem nessa etapa do trabalho, mas a padronização os minimiza.

Pode acontecer de a conferência das provas não ocorrer na versão impressa, mas no arquivo PDF. Nesse caso, o revisor deixa suas anotações no arquivo, utilizando o recurso de comentários e notas de que esse dispõe, deixando que o diagramador realize as correções, uma vez que é praxe no trabalho editorial esse tipo de arquivo ser fechado para edição de outra pessoa que não o diagramador ou o profissional da gráfica.

Há editoras que possuem tanto o preparador de originais quanto o revisor de provas. Convém frisarmos, no entanto, ser comum ambos os profissionais serem terceirizados, uma vez que a tarefa de revisão pode ser exercida em ambientes *home office*. Se as atividades do *preparador de originais* e do *revisor de provas* forem exercidas por um único profissional, esse profissional é comumente chamado apenas de revisor, também pode ser profissional terceirizado.

Preparar e revisar textos não são tarefas das mais simples, exigem dedicação e concentração, mas, acima de tudo, tanto o preparador quanto o revisor devem conhecer seus limites. É o autor o dono do texto e ele deve estar ciente das alterações que forem feitas pelo preparador e/ou revisor, podendo ou não concordar com elas.

Se o preparador e o revisor aventurarem-se a modificar o texto a seu bel-prazer, correm o risco de, como o revisor de textos personagem principal da *História do cerco de Lisboa*, de Saramago, ouvirem do autor, em alto

⁵ Vide NBR 6025/02.

e bom tom, o ditado “não suba o sapateiro acima da sandália”.

1.3 Breves considerações sobre o estado da arte

Na revisão bibliográfica, verificamos que prevalece nos trabalhos sobre revisão de textos a abordagem monodisciplinar, com foco em questões da Linguística, tanto na primeira vertente de estudos quanto na segunda.⁶

A ênfase nas questões da Linguística não pode ser desconsiderada, pois denota que a teoria nos estudos sobre revisão de textos, em grande parte, está em descompasso com a prática de revisão de textos, a qual ultrapassa essas questões, sendo necessário pensá-la sob um viés transdisciplinar,⁷ como sugerido no trabalho de Macedo (2013).

2 Fundamentação teórica

A abordagem⁸ analítica do estudo foi informada pela Linguística Textual, em especial os trabalhos de Beaugrande e Dressler (1981), Fávero e Koch (2002), Bentes (2005) e Costa Val (2002; 2006).

O trabalho de Beaugrande e Dressler (1981) é centrado na textualidade, ou seja, nos fatores que fazem com que um texto seja de fato texto. Fávero e Koch (2002) e Bentes (2005) comentam o desenvolvimento da Linguística Textual, destacando diversas obras sobre o tema, trazendo à baila os problemas advindos do estudo das propriedades do texto e descrevendo alguns dos diversos modelos de gramáticas textuais já propostos. Costa Val, em trabalho de 2002, discute o ensino de Língua Portuguesa nas escolas e, em texto de 2006, aplica os conceitos de Beaugrande e Dressler (1981) à análise de redações de vestibular.

⁶ As exceções foram os trabalhos de Cândido *et al.* (2011), Muniz Jr. (2010a) e Leite (2014), conforme já apontamos.

⁷ Chama-se *transdisciplinaridade* a abordagem científica que almeja a unidade do conhecimento. Ela estimula uma forma de compreender a realidade segundo a qual se conjugam aspectos que não só estão contemplados nos limites de cada disciplina, como também os extravasam, entendendo ser o conhecimento amplo e complexo. É uma atitude de aceitação da alteridade (ROCHA FILHO, 2007).

⁸ Preferimos o termo “abordagem” por entendermos que nosso estudo traz questões que permitem diversas possibilidades de análise.

2.1 *Por que Linguística Textual?*

O trabalho de Costa Val, do qual pinçamos questões que nos são comuns, é voltado ao ensino de gramática na sala de aula e critica a forma fracionada pela qual esse ensino se dava até a data de publicação do texto: 2002. Usavam-se frases de textos soltas, fora de contexto, na maioria dos casos, embora os *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCNs) já tivessem prescrito a necessidade de se tratar a gramática no texto, de forma menos artificial.

Como já dissemos, nosso foco não foi a revisão na sala de aula, mas o estudo de Costa Val pode ser perfeitamente transposto aqui, e ajuda a explicar o porquê de termos escolhido a Linguística Textual como fundamentação teórica de nosso trabalho.

É necessária uma digressão na primeira pessoa do singular aqui, pois se trata de questões empíricas, uma vez que não foram encontrados estudos sobre revisão de textos que discutissem o que será exposto a seguir.

A maioria dos revisores respondentes da pesquisa aqui exposta e eu estivemos sob a égide da gramática normativa, nos idos das décadas anteriores aos anos 2000,⁹ portanto, somos testemunhas – e, por que não, frutos – do ensino criticado por Costa Val.

Somente em fins dos anos 1990 que se começou, nas escolas secundárias do Brasil, a pensar a gramática além dos limites da frase, tomando os textos como objetos de estudo. Mesmo nas faculdades de Letras do país era ainda recente a inserção de estudos de gramáticas diferentes da normativa. As novas concepções linguísticas não estavam ainda consolidadas (algumas até hoje não estão) em terras tupiniquins.

Havia, à época em que fiz o curso de Letras, disciplinas que discutiam as muitas teorias linguísticas existentes, mas, como em toda disciplina de graduação, sem se aprofundarem muito. Eram disciplinas obrigatórias, intituladas Linguística I, II etc., que semestralmente mudavam de foco, sendo-nos apresentadas as muitas vertentes de estudos linguísticos.

Isso foi traço comum a muitas das graduações em Letras com formações anteriores ou próximas ao início dos anos 2000. Essa formação generalista não é prerrogativa apenas dos cursos de Letras, mas das gradua-

⁹ Esse dado é visível no GRÁF. 1, mais adiante, no qual constam as faixas etárias dos revisores entrevistados.

ções em geral. Não há aprofundamento nessa fase, isso se fará, caso o aluno queira, em estudos *stricto sensu*.

Por que expusemos esse quadro? Sabendo que o ensino de Língua Portuguesa nas escolas brasileiras, até início dos anos 2000, era centrado na gramática normativa e que os cursos de Letras do referido período eram uma espécie de “degustação” das demais teorias linguísticas, é de se esperar que os revisores de textos graduados nesse período pautem seu trabalho na teoria com a qual tenham mais afinidade: a gramática normativa, que lida com questões atinentes à frase – assim como Costa Val (2002) relatou ter acontecido com os professores de Língua Portuguesa do período citado.

Tal expectativa é bastante preocupante, uma vez que a revisão de textos vai além das questões da frase, perpassa noções de gêneros e tipos textuais, discursos, enfim, o texto como instrumento sociocomunicativo.

Além dessas, outras questões justificam a escolha da Linguística Textual como aporte teórico de nosso trabalho. Segundo Fávero e Koch (2002), a Linguística Textual firmou-se a partir de conceituações vindas de outras disciplinas: *teoria dos atos de fala*, de Austin e Searle (Filosofia da Linguagem), *lógica das ações*, de Piaget (Psicologia), e *teoria lógico-matemática dos modelos*, de Howard Gardner (Filosofia). A Linguística Textual, portanto, pode ser considerada, em nosso entendimento, transdisciplinar, por natureza, sendo essa transdisciplinaridade outra justificativa para a escolha dessa disciplina como fundamentação teórica de nosso trabalho. Consideramos a revisão de textos tarefa transdisciplinar e, como tal, a formação nessa área deve ser pensada, daí optarmos por trabalhar com uma teoria também transdisciplinar.

De acordo com Fávero e Koch (2002), no surgimento da *teoria do texto*, considera-se a noção de *processo*, o que constitui também uma justificativa para nossa opção teórica. Pensar o processo de elaboração do texto é pensar, necessariamente, em duas instâncias: a produção e a recepção. Tais instâncias desdobram-se em outras duas: o autor e o leitor.¹⁰ É justamente

¹⁰ Os conceitos de autoria (pertinente à produção) e recepção (atinentes ao leitor) suscitam inúmeras discussões, que não serão aqui tratadas. Para ampliar o olhar sobre as relações entre o autor e o revisor, sugerimos a leitura do artigo de Salgado (2008). Para as questões de autoria, recomendamos o livro organizado por R. Silva (2014), que reflete sobre direito autoral e plágio na universidade e na sociedade atual e sobre temáticas que envolvem propriedade intelectual e acesso a textos na *Web*. Quanto às questões atinentes à recepção, referendamos os trabalhos de Martín-Barbero (1997) e Martino (2007). Ambos abordam a recepção pelo viés das teorias de Comunicação Social e contribuem enormemente para os Estudos de Línguas, nos quais o tema ainda é bastante incipiente.

entre um e outro que se encontra o revisor de textos.

Tal argumento permitiu elaborarmos, com base nas teorias dos autores da Linguística Textual, dois conceitos que atendem aos propósitos de nosso trabalho:

- texto é toda unidade verbal ou não verbal, de qualquer extensão, que esteja inserida em um dado contexto de comunicação, independentemente dos *media* em que se apresente;

- revisão de textos é um **processo** de manutenção dos fatores de textualidade (coerência, coesão, intencionalidade, aceitabilidade, situacionalidade, informatividade, intertextualidade).¹¹

Ambos os conceitos formulados por nós consideram as instâncias de produção (autor) e recepção (leitor).

Expostos os motivos de termos escolhido a Linguística Textual como nossa fundamentação teórica, e sua relação com nosso trabalho, passamos agora à nossa opção metodológica.

3 Opção metodológica

A pesquisa foi qualitativa e descritiva, tendo sido usados dados numéricos em alguns momentos. O instrumento de coleta de dados foi um questionário aberto, com nove perguntas. O *corpus* foi constituído das respostas ao questionário e, em função dessas respostas, foram incorporadas a esse *corpus* matrizes curriculares de cursos de formação de revisores de textos mencionados pelos respondentes.

3.1 Os dados

Os dados foram coletados por meio do questionário seguinte:

¹¹ Os fatores de *textualidade* foram propostos por Beaugrande e Dressler (1981). Para Costa Val (2004), é mais prudente falar-se em *textualização*, entretanto, consideramos que o primeiro termo atende aos propósitos de nosso trabalho e optamos por mantê-lo.

1. Nome completo:
 2. Idade:
 3. Há quanto tempo você é revisor(a) de textos?
 4. Você trabalha como freelancer ou é revisor(a) contratado(a) em alguma empresa/ Se é contratado(a), que tipo(s) de texto(s) revisa na empresa? Se é freelancer, com que tipo de texto você mais trabalha?
 5. Qual sua formação acadêmica?
 6. Você fez algum curso na área de revisão de textos? Qual, quando e onde?
 7. Se você se formou em alguma área diferente de Letras ou Jornalismo, por que você se tornou revisor?
 8. Se você fez algum curso de formação na área de revisão de textos, o que você queria ter estudado e não estudou?
 9. Para você, o que é preciso para se tornar um revisor?
- Observação: Como você gostaria de ser indentificado(a) na pesquisa? Podemos mencionar seu nome?

3.2 Os participantes da pesquisa

A pesquisa foi empreendida com 31 revisores de texto (21 mulheres e 10 homens), *freelancers* ou funcionários de alguma empresa, que atuam há dois anos ou mais na área de revisão de textos, em Minas Gerais. A maioria deles integra nossa rede de contatos e outros nos foram indicados por colegas revisores.

As respostas às questões 1, 2, 3, 4 e 5 proporcionaram-nos um perfil dos revisores participantes da pesquisa, conforme apresentamos a seguir.

1. Nome completo: a maioria preferiu não se identificar, assim, no trabalho constam como Rev. 1, Rev. 2 etc.

2. Idade: ver GRÁF. 1.

3. Tempo de atuação: ver GRÁF. 2.

GRÁFICO 1 – Faixas etárias dos revisores pesquisados

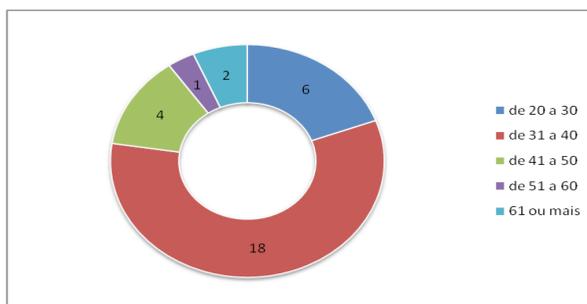
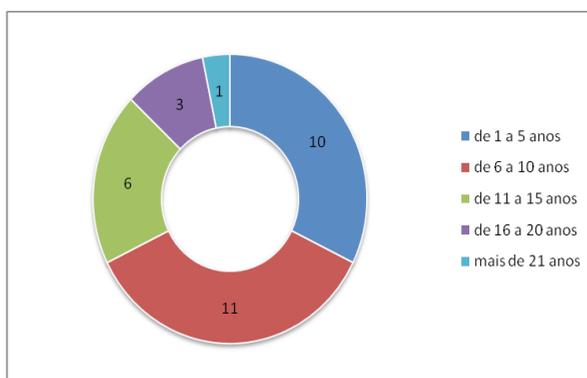


GRÁFICO 2 – Tempo de atuação em revisão (anos)



4. Você trabalha como freelancer ou é revisor(a) contratado(a) em alguma empresa? Se é contratado(a), que tipo(s) de texto(s) revisa na empresa? Se é freelancer, com que tipo de texto você mais trabalha?

Os resultados para essa questão foram os seguintes:

- onze revisores declararam ser funcionários de alguma empresa e, desses, seis mencionaram que ocasionalmente fazem trabalhos *freelancer*;
- vinte revisores declararam trabalhar apenas como *freelancers* e, desses, sete disseram já terem trabalhado como revisores contratados de alguma instituição, tendo um deles mencionado que presta serviços para a editora onde já trabalhou;
- entre os participantes da pesquisa, há dois revisores que também atuam com tradução;
- os textos mais revisados pela maioria dos participantes da pesquisa são os das esferas acadêmica, técnico-científica e didática.

5. Formação acadêmica dos revisores

Nessa questão, os resultados foram:

- dos 31 pesquisados, 10 vieram de cursos diferentes de Letras (Jornalismo e Comunicação Social em 2º lugar). Há revisores que migraram para Letras, vindos de Odontologia, Tecnologia em Processamento de Dados, Administração Pública e Direito. Um revisor saiu da Comunicação Social para o Direito;
- dois estão concluindo graduação;
- seis têm apenas graduação;
- nove cursaram até a especialização;
- nove foram até o mestrado.
- cinco têm doutorado.

4 Análise e discussão dos dados

Nossa análise dividiu-se em duas etapas: 1) respostas às questões 6 e 7 (cursos na área de revisão de textos); 2) respostas às questões 8 e 9 do questionário aplicado aos revisores, com foco nas concepções de texto e revisão de textos trazidas pelos respondentes, tendo sido nosso aporte os conceitos de texto e revisão de textos que formulamos para o trabalho. A seguir, trazemos os resultados obtidos nas respostas às referidas questões.

4.1 Cursos na área de revisão de textos

No que diz respeito à questão 6, “Você fez algum curso na área de revisão de textos? Qual, quando e onde?”, dos 31 revisores pesquisados, obtivemos o seguinte:

a) onze relataram não terem feito nenhum curso na área de revisão, sendo que um, entre esses, mencionou um curso de atualização ortográfica, mas não o considerou curso na área de revisão;

b) apenas dois consideraram estágios em revisão que fizeram como formativos e seis mencionaram cursos de curta duração como parte da formação em revisão;

c) apenas dois consideraram os cursos de graduação (Letras e Jornalismo) como cursos de formação em revisão;

d) dois relataram terem cursado disciplinas de revisão e edição na graduação;

e) um informou ter tido disciplina de revisão na pós-graduação (Projetos Editoriais Impressos e Multimídia – UNA);

f) sete fizeram pós-graduação *lato sensu* em Revisão de Textos pelo Instituto de Educação Continuada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (IEC/PUC Minas);

g) uma informou especialização em Revisão de Textos em andamento pela Universidade de Taubaté (Unitau).

O resultado apresentado em “a” faz-nos supor que os respondentes entenderam apenas os cursos de pós-graduação como sendo voltados à revisão de textos. Tal resultado contrasta com o exposto em “b”, no qual os revisores consideraram a formação extracurricular (estágios e cursos de curta duração) e também com o que temos em “c” (graduações em Letras e Jornalismo tidas como cursos de formação em revisão).

Convém lançarmos nosso olhar mais detido a esses três resultados antes de prosseguirmos.

Os resultados apontados em “a” e “b” sugerem que os revisores não acreditam que os cursos de graduação feitos (Letras e Jornalismo, em sua maioria) preparem alguém para a tarefa de revisão de textos. Esse dado é bastante interessante, visto que esse grupo corresponde a mais da metade do total de revisores pesquisados.

Em contraste, temos o que se apresentou em “c” (dois revisores consideraram os cursos de graduação). O revisor que mencionou o curso de Letras como formativo é oriundo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e o que citou o curso de Jornalismo é egresso da PUC Minas.

Ao compararmos os resultados “a” e “b” com o que obtivemos em “c”, somos levados a pensar que talvez não haja muita clareza sobre o que seja curso de formação.

Com apoio no trabalho de Pires (2002), verificamos que falta clareza no entendimento geral do que seja formação, isso, supomos, explica o fato de 11 revisores (quase metade dos que foram consultados) não terem considerado seus cursos de graduação como cursos formativos na área de

revisão de textos. Convém notarmos que os 11 revisores mencionados responderam não terem feito qualquer curso na área de revisão.

Tendo em mente o conceito de “formar” apresentado por Barbosa-Lima, Castro e Araújo (2006), como “processo de fazer aflorar o conhecimento já trazido”, e a negligência que ocorre com esse conceito, conforme apontado por Pires (2002), percebemos que o número de revisores que não consideraram a graduação sobe para 29, uma vez que apenas dois a mencionaram.

Esse dado ganha mais relevância ainda, se considerarmos que apenas a Rev. 29 mencionou (em resposta à questão 7) que seus conhecimentos ao longo da vida contribuíram para ela se tornar revisora.

Esse resultado é, no mínimo, bastante curioso e acreditamos que suscita inúmeras discussões a respeito dos motivos da não consideração dos cursos de graduação e dos conhecimentos anteriores aos cursos como parte da formação em revisão de textos pela maioria dos revisores consultados. Uma hipótese que formulamos para isso vai ao encontro do trabalho de Pires (2002): não há clareza quanto ao conceito de formação.

Dando sequência à nossa análise das respostas à questão 6, focamos nosso olhar sobre os resultados “d” (dois revisores cursaram disciplinas de revisão e edição na graduação) e “e” (um revisor teve disciplina de revisão na pós-graduação).

No tocante ao resultado “d”, cumpre notarmos que os revisores graduaram-se na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Na primeira Universidade, o curso de Letras possui as seguintes habilitações: Português, Francês, Espanhol, Italiano, Latim, Grego, Inglês, Alemão, Libras e Edição. Interessa-nos, de perto, a matriz curricular¹² dessa última habilitação, que traz as seguintes disciplinas específicas: Estudos Temáticos do Bacharelado em Edição: Poesia e edição; Estudos Temáticos do Bacharelado em Edição: O Português Escrito no Brasil; Estudos Temáticos do Bacharelado em Edição: Preparação de originais; e Estudos Temáticos do Bacharelado em Edição: Reedições.

Destacamos o fato de haver quatro disciplinas específicas na habili-

¹² A matriz curricular completa do curso de Letras da UFMG pode ser consultada em <<http://grad.letras.ufmg.br/colegiado-de-graduacao/matrizes-curriculares>>. Acesso em: 19 set. 2014.

tação em Edição. Observando o restante das disciplinas ofertadas no curso de Letras da UFMG, constatamos que são privilegiadas as disciplinas que tratam de língua e literatura nas habilitações que a faculdade oferece na graduação.

Esse dado reflete o que apontamos no início deste trabalho: as abordagens nos estudos de revisão ou edição de textos são, em sua maioria, monodisciplinares.

A Rev. 22 mencionou oficina feita na graduação em Letras da PUC Minas. Presumimos que a oficina mencionada refira-se às “Atividades Internas da PUC ligadas à produção de textos: tradução, redação, revisão e editoração”, que são “Atividades complementares de graduação”, de acordo com o site do curso.¹³ A revisora não informou quando concluiu a graduação em Letras, mas, atualmente, conforme vemos no *site* da PUC Minas, há mais disciplinas que tratam da revisão de textos integrando a matriz curricular do curso. São elas: Tópicos de gramática aplicados à revisão textual; Estudos linguísticos: princípios e processos de textualização; Leitura e produção de textos em ambientes midiáticos; Leitura e produção de textos institucionais; Revisão de textos: gêneros acadêmicos; Práticas de revisão de textos; e Estágio supervisionado: orientações legais e práticas de intervenção em língua e literatura.

Convém mencionarmos aqui o curso de Letras – Tecnologias da Edição, ofertado pelo CEFET-MG, embora nenhum dos revisores consultados tenha se graduado nele. O curso teve início em 2010 e é pioneiro no estudo de questões de revisão ligadas a outros aspectos que não apenas os de Linguística, ou seja, já traz em sua formatação o caráter transdisciplinar que a área de edição de textos (aí incluída a revisão) pressupõe, corroborando o que temos argumentado neste trabalho.

O curso do CEFET busca aprofundamento nas questões referentes à edição, incluída aí a revisão, conforme consta nos eixos de disciplinas da matriz curricular.

No Eixo 5, “Práticas de Produção, Edição e Revisão de Textos”, há oito disciplinas específicas; no Eixo 6, “Processo e Produção Editorial”, constam dez disciplinas; e o Eixo 7, “Prática Profissional e Integração Curricular”, possui seis disciplinas. No total, são 24 disciplinas voltadas à

¹³ Cf. <<http://www.pucminas.br/ensino/outros/cursos-diversos.php>>. Acesso em: 18 set. 2014.

área editorial, o que representa quase metade do curso, que aborda a área editorial de modo bastante abrangente.

Continuamos nossa análise atentando ao resultado “e”. Nele, temos a resposta do Rev. 17, que disse ter feito disciplina relativa à revisão de textos no curso de pós-graduação *lato sensu* em Projetos Editoriais Impressos e Multimídia pelo Centro Universitário UNA.

A referida disciplina constava, na matriz curricular de 2011/2012, como “Texto: criação, edição e revisão”, e sua carga horária foi de 24 horas, o que significa que os aspectos pertinentes à revisão de textos foram tratados mais ligeiramente. O curso passou por reestruturação em 2013, mas a disciplina em questão foi mantida.¹⁴

Voltamos nossa análise agora ao resultado “f”: sete fizeram pós-graduação em Revisão de Textos pelo Instituto de Educação Continuada/PUC Minas. A maioria desses revisores integrou a 1ª turma do curso (em 2005), cuja matriz curricular tinha as seguintes disciplinas:¹⁵ Edição; Língua Portuguesa I: macroestrutura textual; Língua Portuguesa II: aspectos ortográficos e morfológicos; Língua Portuguesa III: aspectos da construção da frase; Língua Portuguesa IV: normas sintático-discursivas; Metodologia do trabalho científico; Oficina de revisão I; Oficina de revisão II; Oficina de revisão III; Revisão do texto literário; Seminários I: profissionalização da atividade de revisão; e Seminários II: preparação de monografia; Teoria do texto.

Como podemos perceber nas disciplinas supracitadas, o foco do curso foram as questões de Linguística, havendo apenas duas disciplinas fora desse viés: “Metodologia científica” e “Seminários I: profissionalização da atividade de revisão”. As disciplinas de “Edição”, “Oficinas de Revisão” e “Revisão do texto literário” também privilegiavam aspectos da Linguística.

O curso atual de especialização em Revisão de Textos do IEC/PUC Minas, ofertado a distância, traz as seguintes disciplinas: Metodologia da pesquisa científica (disciplina a distância); Teoria do Texto; Texto e textualização; Língua portuguesa I: normas ortográficas e morfológicas;

¹⁴ As informações sobre o curso de Projetos Editoriais Impressos e Multimídia da UNA podem ser obtidas em: <<http://blogs.una.br/pos/curso/pos-graduacao-em-projetos-editoriais-impressos-e-multimedia/>>. Acesso em: 18 set. 2014.

¹⁵ A autora deste trabalho fez parte da referida turma, por isso, as informações sobre as disciplinas foram resgatadas de seu histórico escolar.

Língua Portuguesa II: a construção da frase; Língua Portuguesa III: normas sintático-discursivas; Variação linguística; Oficina de revisão de gêneros literários; Prática de revisão de textos; Oficina de produção textual; Oficina de revisão de gêneros acadêmicos; Oficina de revisão de gêneros jornalísticos; Oficina de revisão de gêneros oficiais; Oficina de revisão de gêneros didáticos; Oficina de tradução; Práticas editoriais; Ambientes digitais; e Seminários: Mercado e formação profissional.

Conforme verificamos, o curso ampliou o número de disciplinas e já traz em seu bojo questões demandadas pelos revisores pesquisados: as práticas editoriais, os aspectos de ambientes digitais e os referentes ao mercado de trabalho e à formação profissional.

Dando sequência à nossa análise, temos o resultado “g”: a Rev. 2 informou estar com a especialização em Revisão de Textos em andamento, pela Universidade de Taubaté (Unitau). Como nosso enfoque foram os cursos existentes em Minas Gerais, não abordamos o curso referido pela revisora.

Questão 7 - O que os revisores queriam ter estudado nos cursos e não estudaram?

O saldo nessa questão foi o seguinte:

- dos 13 revisores que responderam à pergunta desse tema, cinco deram bastante enfoque às questões de gramática normativa;
- um revisor enfatizou a importância de se estudarem mais os gêneros textuais;
- uma destacou os códigos de revisão;
- um informou que a revisão quase exclusiva de textos da área jurídica o levou a cursar Direito;
- um destacou as técnicas de preparação e revisão de textos;
- uma enfatizou a necessidade de haver estudos de casos reais no curso, ênfase que encontrou respaldo na fala de outras duas revisoras, que mencionaram interesse em ter estudado a prática de revisão indo além das questões de linguagem.

Esse saldo mostra que a maioria dos que responderam à pergunta parece priorizar as questões de gramática normativa como sendo primordiais à tarefa da revisão.

De modo algum queremos dizer aqui o contrário, sim, tais questões

são importantes, mas cumpre salientarmos que o domínio das teorias da gramática normativa, por si só, não garante o efetivo cumprimento do trabalho de revisão.

A revisão extrapola os limites da frase, e é necessário conjugá-la a outras teorias da linguagem que deem conta de aspectos além da frase, como o faz a Linguística Textual. É preciso também ajuntar questões do mercado de trabalho, da relação entre o revisor e seus clientes, como foi apontado em duas das respostas.

4.2 Concepções de texto e revisão que norteiam os trabalhos dos participantes da pesquisa – Respostas à questão 9

A maioria dos revisores demonstrou ter visão ampliada do que seja o texto, indo ao encontro do conceito que propusemos na pesquisa, mas sua visão sobre o que seja a revisão de textos é bastante ligada a aspectos da gramática normativa (nas respostas sobre “o que é necessário para ser revisor” prevaleceram os conhecimentos da gramática normativa).

Sobre esse ponto, levantamos a seguinte hipótese, que merece estudos futuros: a formação em Linguagem, até início dos anos 2000, nas escolas secundárias e nas faculdades de Letras brasileiras, privilegiava a gramática normativa, o que fez com que muitos professores de Língua Portuguesa se apoiassem mais nessa teoria, com a qual tinham mais contato (*vide* COSTA VAL, 2002). Isso pode ter acontecido também com os revisores de textos.

4.2.1 Breves considerações sobre a análise das concepções de texto e revisão

Percebemos ao longo da análise que houve certa coincidência dos temas nas respostas à questão 9 (“Para você, o que é preciso para se tornar um revisor?”). Nesse sentido, formulamos o quadro a seguir, no qual apresentamos os temas que surgiram e a frequência com a qual ocorreu cada um:

Frequência de ocorrência dos temas nas respostas à questão 9

Tema	Quantidade de ocorrências
Amplio conhecimento linguístico/de gramática/do idioma	23
Leitura e escrita fluentes	13
Habilidade para pesquisar	10
Respeito e boa relação com autor/diálogo	8
Amplio conhecimento de mundo/cultural	8
Concentração	7
Ser curioso/duvidar	6
Atenção aos detalhes	6
Paciência	6
Conhecimento amplo dos gêneros textuais	5
Organização/Metodologia para trabalhar	4
Contato/boa relação com outros revisores (envolvidos ou não no processo)	3
Conhecimento de informática/tecnologias que usa no trabalho	3
Disciplina/dedicação	3
Conhecimento da ABNT/outra norma	2
Saber negociar (ser flexível)	2
Bom senso	2
Humildade	2
Formação adequada	2
Disponibilidade	2
Domínio dos processos do texto	2
Gostar de revisar	2
Ter respeito pelos envolvidos no processo	1
Noções do assunto do texto	1
Treinamento na área	1
Formação continuada	1
Boa memória	1
Conhecimento de outros idiomas	1
Conhecer e saber usar as notações de revisão	1
Saber lidar com prazos	1
Domínio do processo editorial	1

Interessante notarmos que os temas ligados à Linguagem (“Ampla conhecimento linguístico/de gramática/do idioma”; “Leitura e escrita fluentes”; “Conhecimento amplo dos gêneros textuais”; “Domínio dos processos do texto”; e “Conhecimento de outros idiomas”) perfazem o total de 44 ocorrências.

Os demais temas correspondem a 86 ocorrências. Entre essas, a maioria diz respeito mais a características pessoais que o revisor deve ter ou aprender a desenvolver.

Convém notarmos que foi dada grande ênfase ao conhecimento da gramática normativa como fator preponderante para ser revisor de textos. Esse dado aponta para a hipótese que levantamos anteriormente, com base em Costa Val (2002): revisores que se graduaram em épocas anteriores aos anos 2000, ou no início desse período, tendem a se apoiar mais na gramática normativa, uma vez que tiveram mais contato com seus preceitos.

Considerações Finais

Ao longo de nossa pesquisa, verificamos que a maioria das abordagens nos estudos sobre revisão de textos são monodisciplinares, isto é, privilegiam as questões de linguagem, o que nos fez vislumbrar a necessidade de se empreenderem mais estudos na área, direcionados a questões transdisciplinares, que ultrapassem esses aspectos.

Pautados na Linguística Textual, elaboramos um conceito de texto e outro de revisão que atendessem aos propósitos do trabalho, contemplando tanto a esfera de produção textual (autor) quanto a de recepção (leitor). Ao problematizarmos as relações entre a teoria escolhida para análise e discussão dos dados, com base em estudo de Costa Val (2002), aventamos a hipótese de que os revisores graduados até início dos anos 2000 balizassem seu trabalho nas teorias da gramática normativa, com a qual tiveram mais contato, e, por conseguinte, sentem-se mais à vontade.

Com as respostas ao questionário aplicado, obtivemos o seguinte perfil dos revisores:

- com relação à idade, o grupo é heterogêneo, sendo que o mais jovem tem 26 anos e a mais velha tem 63;

- no quesito tempo de atuação, o tempo menor é de 2 anos e o maior é de 26;
- muitos exerciam outras atividades antes de se tornarem revisores;
- a quantidade de revisores *freelancer* é maior do que a dos que fazem parte do quadro de funcionários de alguma empresa;
- a maioria dos revisores estudou além dos cursos de graduação;
- o grupo pesquisado apresenta egressos de outros cursos além de Letras e Jornalismo;
- os revisores pesquisados, em sua maioria, parecem não ter muita clareza sobre o que fez/faz parte de sua formação na área, por isso, à exceção de dois revisores, o grupo não considerou os conhecimentos extracurriculares como parte de sua formação, o que contrasta com as concepções de revisão que demonstraram necessidade de outros conhecimentos além dos linguísticos;
- a maioria dos revisores de textos concebe a revisão de forma semelhante, com foco em aspectos da gramática normativa, o que corrobora a hipótese que aventamos na problematização feita neste trabalho: revisores graduados até início dos anos 2000 concebem a revisão de textos com ênfase maior nas questões da gramática normativa.

Com a pesquisa empreendida, foi possível verificar que, assim como visto na revisão de literatura, as abordagens dos cursos de revisão mencionados pelos revisores consultados são ainda bastante monodisciplinares, sendo focadas em aspectos da Linguística, embora tangenciem outras questões, como as do mercado de trabalho. Tal resultado aponta para o descompasso que existe entre os cursos de revisão de textos comentados e as demandas dos revisores, uma vez que sete dos treze revisores que fizeram cursos na área de revisão apontaram que gostariam de ter visto questões da área de revisão que fossem além das linguísticas, como mercado de trabalho e tecnologias usadas na tarefa de revisão. Constatamos que tais questões são brevemente tratadas nos cursos citados.

O atual curso de graduação em Letras da PUC Minas, o Bacharelado em Edição da Faculdade de Letras da UFMG e, embora não tenha sido citado por nenhum dos revisores consultados, o curso de Letras do CEFET-MG, com ênfase em Tecnologias da Edição, mostraram atender mais amplamente às questões de revisão demandadas pelos revisores

consultados. No caso do último curso, isso ainda deve ser observado nos próximos anos, já que as primeiras turmas se formarão em 2015.

Em vista disso, consideramos ter atingido os objetivos da pesquisa e deixamos aqui, como sugestão aos cursos de revisão, a incorporação de disciplinas que tratem mais de perto da prática profissional do revisor de textos, a exemplo do que já se faz nas faculdades de Letras da PUC Minas, da UFMG e do CEFET-MG.

Outro importante dado obtido é que a maioria dos revisores ainda considera os conhecimentos de gramática normativa como essenciais à tarefa de revisão, corroborando a hipótese que lançamos: os revisores graduados até início dos anos 2000 orientam seus trabalhos pautados, prioritariamente, nos preceitos da gramática normativa.

Os revisores apontaram também, além das questões da formação acadêmica, pré-requisitos de cunho subjetivo, ligados à personalidade: ter paciência, organização, humildade; saber dialogar com o autor e com os pares; respeitar o autor e os demais envolvidos no processo editorial; ser curioso e dado à pesquisa constante; conhecer as técnicas pertinentes a cada etapa do processo de revisão; e saber usar as tecnologias que auxiliam em seu trabalho.

Tais características são desejáveis no revisor de textos e são ponto pacífico, que não carece de discussão, na área de revisão, e os pré-requisitos apontados pelos revisores, em sua maioria, constam em manuais de revisão de textos que circulam no meio editorial. Todos focados em abordagens monodisciplinares.

O que se constatou aqui, desde o início, foi a necessidade premente de se pensar a revisão de textos em viés transdisciplinar, uma vez que a tarefa de revisão vai exigir do revisor conhecimentos que ultrapassam os limites da frase.

A gramática normativa deve, sim, ser usada no trabalho de revisão de textos, mas, como ela não dá conta dos aspectos discursivos, mantendo-se nos limites da frase, seu uso deve ser conjugado ao de teorias do texto, como a Linguística Textual, que permitam vislumbrar tanto a instância de produção (autor) quanto a de recepção do texto (leitor). Nesse sentido, os conceitos de revisão e de texto que cada revisor traz consigo são válidos, na medida em que contemplem essas duas instâncias. Conforme vimos, os

revisores demonstram ter conceito amplo sobre texto e revisão, alinhando-se aos conceitos que formulamos neste trabalho, conceitos com os quais almejamos ter contribuído com os estudos pertinentes às teorias de texto, especialmente a Linguística Textual.

Esperamos que os resultados aqui trazidos e discutidos possam contribuir com as discussões sobre a formação do revisor de textos, bem como com o que diz respeito à elaboração ou reelaboração de cursos de formação de revisores.

Daremos continuidade a nossa pesquisa, com estudos comparativos, na tentativa de ampliar o recorte aqui trazido e verificar se os mesmos resultados seriam obtidos em outros estados além de Minas Gerais. Seria o caso também de se empreenderem estudos comparativos com outros países de Língua Portuguesa. Enfim, a seara é imensa e há ainda muito que se trabalhar no sentido de se compreender melhor a formação do revisor de textos.

Referências

ALMG – Assembléia Legislativa de Minas Gerais. *Edital n. 1/2007*. Concurso público para provimento de cargos do quadro de pessoal da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <http://consulta.almg.gov.br/opencms/export/sites/default/consulte/concursos_publicos/pdfs/1_2007/Edital_consolidado.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2013.

ARROJO, Rosemary. A relação exemplar entre autor e revisor (e outros trabalhadores textuais semelhantes) e o mito de Babel: alguns comentários sobre *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago. *D.E.L.T.A*, 19 (Especial), p. 193-207, 2003.

BARBOSA-LIMA, Maria da Conceição; CASTRO, Giselle Faur de; ARAÚJO, Roberto Moreira Xavier de. Ensinar, formar, educar e instruir: a linguagem da crise escolar. *Ciência & Educação*, v. 12, n. 2, p. 235-245, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUGRANDE, Robert de; DRESSLER, Wolfgang. *Introduction to text linguistics*. London; New York: Longman, 1981.

BENTES, Anna Christina. Lingüística textual. *In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). Introdução à lingüística: domínios e fronteiras*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 245-285.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: Língua Portuguesa*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 106 p.

CÂNDIDO, Gláucia Vieira *et al.* Mercado de trabalho para o revisor de texto: um estudo no polo educacional do ensino superior de Anápolis. *Revista PLURAIS – Virtual*, v. 1, n. 1, p. 106-123, 2011.

COÊLHO, Suzana Corrêa de Lima Ulian. A revisão como parte do processo de produção textual: o aluno/escritor como revisor de seus próprios textos. Brasília, 2009. Disponível em: <<http://bdjur.stj.gov.br>>. Acesso em: 04 abr. 2013.

COSTA VAL, Maria da Graça. A gramática do texto, no texto. *Rev. Est. Ling.*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 107-133, jul./dez. 2002.

COSTA VAL, Maria da Graça. Texto, textualidade e textualização. *In: CECCANTINI, J. L. Tápias; PEREIRA, Rony F.; ZANCHETTA JR., Juvenal. Pedagogia cidadã: cadernos de formação: Língua Portuguesa*. São Paulo: UNESP, Pró-Reitoria de Graduação, 2004. v. 1, p. 113-128.

COSTA VAL, Maria da Graça. *Redação e textualidade*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COSTA, Roger Vinícius da Silva; RODRIGUES, Daniella Lopes Dias Ignácio; PENA, Daniela Paula Alves. Dificuldades no trabalho do revisor de textos: possíveis contribuições da linguística. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 51, p. 53-74, set./dez. 2011.

D'ANDREA, Carlos F. B.; RIBEIRO, Ana Elisa. Retextualizar e reescrever, editar e revisar: reflexões sobre a produção de textos e as redes de produção editorial. *Veredas On Line – Atemática*, 1, p. 64-74, 2010.

DELLAGNELO, Adriana de C. K.; TOMICH, Lêda Maria B. Preferências de alunos-escritores em L2 com relação a estratégias de revisão de texto. *Linguagem & Ensino*, v. 2, n. 1, p. 73-86, 1999.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. *Linguística textual: introdução*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FERABOLI, Gisele Aline. Conhecimento de mundo: um dos aspectos fundamentais à vida profissional de um redator e revisor de textos. *Diálogo das Letras*, Pau dos Ferros, v. 1, n. 1, p. 227-240, jan./jun. 2012.

FIAD, Raquel Salek. Reescrita de textos: uma prática social e escolar. *Organon*, Porto Alegre, n. 46, p. 147-159, jan.-jun. 2009.

FIAD, Raquel Salek. A pesquisa sobre a reescrita de textos. In: MARÇALO, Maria João *et al.* (Ed.). *Língua portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. [s.L.]: Universidade de Évora, 2010.

FIGUEIREDO, Francisco José Quaresma de. Revisão colaborativa de textos escritos em língua inglesa: semeando a interação. *Trab.Ling.Aplic.*, Campinas, n. 39, p. 105-129, jan./jun. 2002.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja; Passagens, 1992.

HEURLEY, Laurent. La révision de texte: L'approche de la psychologie cognitive. *Langages*, Paris, n. 164, p. 10-25, 2006. *Apud* COSTA, Roger Vinícius da Silva; RODRIGUES, Daniella Lopes Dias Ignácio; PENA, Daniela Paula Alves. Dificuldades no trabalho do revisor de textos: possíveis contribuições da linguística. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 51, p. 53-74, set./dez. 2011.

LEITE, Délia Ribeiro. *O olhar do profissional: estudo do movimento ocular na leitura realizada por revisores de texto*. 267 f. Tese (Doutorado em

Linguística Teórica e Descritiva) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

LUCENA, Ana Maria Cardoso. Revisão colaborativa de textos no 2º grau. *Trab. Ling. Apli.*, Campinas, n. 29, p. 5-19, jan./jun. 1997.

MACEDO, Denise Silva. *As contribuições da Análise de Discurso Crítica e da Multimodalidade à revisão textual*. 184 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Estética da comunicação: da consciência comunicativa ao “eu” digital*. Petrópolis: Vozes, 2007.

MENEGASSI, Renilson José. Da revisão à reescrita: operações lingüísticas sugeridas e atendidas na construção do texto. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 49-68, 2001.

MENEGASSI, Renilson José. Procedimentos de leitura e escrita na interação em sala de aula. *MATHESES - Rev. de Educação*, v. 5, n. 1, p.105-125, jan./jun. 2004.

MOURÃO, Eliane. A hipercorreção na escrita formal: dilemas do revisor de textos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 163-178, 1º sem. 2010.

MUNIZ JR., José de Souza. *O trabalho com o texto na produção de livros: os conflitos da atividade na perspectiva ergodialógica*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010a.

MUNIZ JR., José de Souza. Revisor, um maldito: questões para o trabalho e para a pesquisa. In: RIBEIRO, Ana Elisa et al. *Leitura e escrita em movimento*. São Paulo: Peirópolis, 2010b.

OLIVEIRA, Risoleide Rosa Freire de. Práticas de reescrita e revisão de textos na sala de aula. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS EM GÊNEROS TEXTUAIS, 6., 2011. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Risoleide%20Rosa%20Freire%20de%20Oliveira%20%28UERN%29.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

PINTO, Ildete Oliveira. *O livro: manual de preparação e revisão*. São Paulo: Ática, 1993. *Apud* RIBEIRO, Ana Elisa. Em busca do texto perfeito: (in)distinções entre as atividades do editor de texto e do revisor de provas na produção de livros. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 12. 2007, Juiz de Fora. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0011-1.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2012.

PIRES, Ana Luisa de Oliveira. *Educação e formação ao longo da vida: análise crítica dos sistemas e dispositivos de reconhecimento e validação de aprendizagens e de competências*. 626f. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002.

RIBEIRO, Ana Elisa. Em busca do texto perfeito: (in)distinções entre as atividades do editor de texto e do revisor de provas na produção de livros. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, 12. 2007, Juiz de Fora. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/R0011-1.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2012.

RIBEIRO, Ana Elisa. Recados ao revisor de textos: representações do profissional de texto nas crônicas de Eduardo Almeida Reis. *Verso e Reverso* – Revista da Comunicação, ano 22, v. 22, n. 51, 2008. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/699>>. Acesso em: 15 out. 2014.

RIBEIRO, Ana Elisa. Revisão de textos e “diálogo” com o autor: abordagens profissionais do processo de produção e edição textual. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32.

2009, Curitiba. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2050-1.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2014.

ROCHA FILHO, J. B. *Transdisciplinaridade: a natureza íntima da educação científica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

SALGADO, Luciana. O autor e seu duplo nos ritos genéticos editoriais. *Revista Eutomia*, ano 1, n. 1, p. 525-546, 2008.

SALGADO, Luciana Salazar. Escritura e leitura, elementos da autoria. In: RIBEIRO, Ana Elisa *et al.* *Leitura e escrita em movimento*. São Paulo: Peirópolis, 2010.

SALGADO, Luciana Salazar. *Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

SALGADO, Luciana Salazar; MUNIZ JR., José de Souza. Da interlocução editorial: a presença do outro na atividade dos profissionais do texto. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 87-102, 1º sem. 2011.

SANT'ANA, Rivânia Maria Trotta; GONÇALVES, José Luiz Vila Real. Reflexões acerca das práticas de tradução e revisão de textos e de parâmetros para a formação de tradutores e revisores. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 225-234, 1º sem. 2010.

SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (Org.). *Direito autoral, propriedade intelectual e plágio*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2014.

SILVA, Vânia da; MINCOFF, Luciane Braz Perez. Ressignificando as competências teórico-práticas: contribuições do Disque Gramática para a formação de revisores de textos. In: CIELLI – COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1.; COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 4., Maringá, 9-11 jun. 2010. *Anais...*

VITA, Ercilene Maria de Souza. *O sujeito, o outro e suas relações com o texto na revisão de textos escolares*. 199f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

YAMAZAKI, C. 2007. O editor de texto: quem é e o que faz. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, Santos, 2007, *Anais...* Intercom. Disponível em: <www.adtevento.com.br>. Acesso em: 15 out. 2014.