

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Faculdade de Letras**

**Curso de Especialização Lato Sensu em Gramática da Língua Portuguesa:  
Reflexão e Ensino**

**Cibelih Hespanhol Torres**

**A GRAMÁTICA DE CLARICE: propostas éticas para a revisão de textos  
literários a partir do estudo da pontuação de “Perto do Coração Selvagem”**

Belo Horizonte

2022

**Cibelih Hespanhol Torres**

**A GRAMÁTICA DE CLARICE: propostas éticas para a revisão de textos literários a partir do estudo da pontuação de “Perto do Coração Selvagem”**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Especialização em Gramática da Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito para obtenção do título de Especialista.

Orientador(a): Junot de Oliveira  
Maia

Belo Horizonte

2022



Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Curso de Especialização em Gramática e Ensino: Teoria Gramatical e  
Abordagens Contemporâneas

#### ATA DA DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Nome do aluno: Cibeli Hespagnol Torres

Às 14h30 do dia 14 de julho de 2022, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Comissão Examinadora indicada pela coordenação do Curso de Especialização em Gramática e Ensino: Teoria Gramatical e Abordagens Contemporâneas para julgar, em exame final, o trabalho intitulado A gramática de Cláudio: propostas éticas para a revisão de textos literários a partir do estudo da pontuação de "Perito do Coração Selvagem", requisito final para obtenção do Grau de Especialista em Gramática e Ensino. Aberto a sessão, a banca, após dar conhecimento aos presentes do teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelas examinadoras com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença da candidata e do público para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

A Profa. Maria Mendes Cantoni indicou a aprovação da candidata.

A Profa. Stefania Caetano Martins de Rezende Zandomênicu indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada aprovada.

Nota: 100

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela banca. Nada mais havendo a tratar, encerrou-se a sessão, da qual foi lavrada a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 14 de julho de 2022.

*Maria Cantoni*

Maria Mendes Cantoni

*SC Rezende*

Stefania Caetano Martins de Rezende Zandomênicu

## Agradeço

meus pais, Sandra e Ênio. Mãe, que sempre me contou histórias: obrigada pelo entendimento que existe entre nós, leitoras de Clarice. Pai, que percebeu desde cedo meu amor pela literatura: como é extensa a escrita daquele caderno amarelo...

a mana Mariel, pelo carinho e pelas piadas, marcas da nossa infância e amizade.

os amigos: Nath, pelas conversas sobre língua e gramática em pleno final de semana, Rê, pela amizade distante sempre por perto, Guts, por também amar essas coisas possíveis com as palavras, Gab, por me perguntar como estava indo a escrita do TCC, Jess, Marcela e Gabs, por, em tão pouco tempo, já serem tanto.

meu orientador, Junot, pela confiança e colaboração. Os funcionários da Faculdade de Letras da UFMG, sempre disponíveis e atenciosos. E os professores do CEGRAE, que contribuíram para a minha formação como tradutora e revisora de textos.

“Você não é de bugre? – ele continuou.

Que sim, respondi.

Veja que bugre só pega por desvios, não anda em  
estradas –

Pois é nos desvios que encontram as melhores  
surpresas e os ariticuns maduros.

Há que apenas saber errar bem o seu idioma”

Manoel de Barros, *O Livro das Ignorâncias*

“a única verdade é que vivo”

Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*

## RESUMO

O estudo partiu da crítica de Clarice Lispector à intervenção feita nos sinais de pontuação na tradução para o francês de *Perto do Coração Selvagem*, primeiro romance da autora, para debater os riscos de uma revisão de textos literários pautada unicamente pela adaptação à gramática normativa. Nesse sentido, foi realizado um estudo comparativo entre a pontuação empregada por Clarice em seu livro e as regras postuladas por Cunha e Cintra em *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, obra escolhida por sua relevância nos estudos gramaticais. O uso dos sinais de vírgula, travessão e reticências em diferentes trechos do romance foram estudados, de modo a compreender de que forma a autora criou, por meio desses dispositivos textuais, efeitos de sentido nem sempre previstos pela gramática normativa – e de que maneira esses efeitos se relacionam com o projeto estético de sua obra. Assim, o estudo pôde concluir a ineficácia da perspectiva normativista para a revisão literária, que, de certa maneira, exige do profissional revisor uma formação e atuação capazes de reconhecer aspectos não apenas linguísticos, mas também discursivos e estilísticos do texto. A partir daí, foram levantadas algumas diretrizes éticas para a revisão, como o conhecimento de teoria literária, variação linguística, gênero e discurso, e o desenvolvimento de atributos como memória de leitura, conhecimento de mundo e hábito de ler. Essas formulações, acompanhadas do respeito à autoria na relação entre revisor e autor, são apontadas como propostas para uma ética da revisão de textos literários.

**Palavras-chave:** Revisão de textos. Revisão de textos literários. Literatura. Sinais de pontuação. Gramática normativa.

## ABSTRACT

The research started from Clarice Lispector's critique of the intervention made in the punctuation marks during the French translation of *Perto do Coração Selvagem*, her first novel, to discuss the dangers of a proofreading of literary texts based only in normative grammar. To this end, we proceeded to a comparative study between the punctuation used by Clarice in her book and the model forms of use pointed out by Cunha and Cintra in *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, chosen for its relevance in grammatical studies. The use of comma, dash and suspension points in different parts of the novel was studied in order to understand how the author created, through these textual devices, effects not always indicated by the normative grammar – and the way these effects relate to the artistic project of her writing. Thus, the research was able to conclude the insufficiency of the normative perspective to the proofreading of literary texts, which, generally, demands from the professional a performance capable of recognizing not only linguistic, but also discursive and stylistic aspects of the text. Some ethical guidelines, such as the knowledge of literary theory, linguistic variation, genre and discourse, and the development of attributes like reading memory, world knowledge and reading habit, were pointed out as proposals for an ethics of proofreading literary texts.

**Keywords:** Proofreading. Proofreading of the Literary Text. Literature. Punctuation marks. Normative grammar.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 A REVISÃO DE TEXTOS NO PROCESSO EDITORIAL: ATRIBUIÇÕES E PERFIL PROFISSIONAL.....	14
2.1 A figura do revisor segundo o imaginário popular e o livro <i>História do Cerco de Lisboa</i> .....	19
2.2 Ampliando o olhar sobre o revisor de textos: perfil do profissional contemporâneo .....	21
3 QUESTÕES DE PONTUAÇÃO.....	24
3.1 Conceitos de norma e pontuação em <i>Nova Gramática do Português Contemporâneo</i> .....	24
3.2 A pontuação sob uma perspectiva discursiva .....	26
4 A GRAMÁTICA DE CLARICE: UM ESTUDO DA PONTUAÇÃO DE <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i> .....	30
4.1 O uso da vírgula.....	32
4.2 O uso do travessão.....	36
4.3 O uso das reticências .....	40
5 PROPOSTAS PARA UMA ÉTICA DA REVISÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS .....	45
6 CONCLUSÃO.....	49
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	51



## 1 INTRODUÇÃO

Clarice Lispector era uma jovem de vinte e três anos quando publicou *Perto do Coração Selvagem* (1943), seu primeiro romance. A obra foi recebida com entusiasmo pela crítica nacional, como demonstrado por Benjamin Moser na bibliografia *Clarice*, (2017):

A “estranha voz” do livro, a “atmosfera estrangeira” de sua linguagem não usual, causaram a mais profunda impressão em seus primeiros leitores. [...] “A obra de Clarice Lispector surge em nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo”, escreveu o decano dos críticos paulistas, Sérgio Milliet. “Pela primeira vez, um autor brasileiro vai além da simples aproximação neste campo quase virgem de nossa literatura; pela primeira vez, um autor penetra nas profundezas da complexidade psicológica da alma moderna” (MOSER, 2017, p. 163).

No trecho acima, traços da escrita clariceana são apontados pelo biógrafo: o “estranhamento” e a “estrangeiridade” do texto da autora são algumas características que a aproximaram, desde sua estreia, de nomes como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Fiodor Dostoiévski e Franz Kafka, situando-se como expressão brasileira do romance psicológico moderno. Clarice, filha de judeus, nascida na Ucrânia e vinda imigrante, ainda bebê, para o Recife, inaugura uma prosa distinta do que era até então escrito e publicado no país. *Perto do Coração Selvagem* pode representar o início da construção de autoria por parte de Clarice Lispector, que aos treze anos já havia decidido que queria ser escritora e, desde os vinte, publicava seus primeiros contos em jornais e revistas.

Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir (MOSER, 2017, p. 108).

As palavras de Clarice, registradas acima, indicam como pode ser trabalhoso o processo da busca do escritor por sua expressão. A construção de autoria por parte de um escritor é tematizada por Foucault, para quem a noção de “autor” está relacionada não apenas a alguma singularidade e estilo, mas também à existência de um projeto, que aponta, nas palavras do filósofo, para “o princípio de uma certa unidade de escrita” (FOUCAULT, 2009, p. 278). Em relação a Clarice, sua proposta literária pode estar

revelada no próprio romance inaugural de sua carreira, como a vontade de “surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas’ [...] – e era o coração de todo o seu projeto artístico” (MOSER, 2017, p. 164).

A busca pela representação do “símbolo das coisas nas próprias coisas” na escrita de Clarice talvez explique sua insatisfação com a tradução para o francês de *Perto do Coração Selvagem*. Em carta enviada a Pierre de Lescure, da editora Plon, de Paris, ela critica essa que foi a primeira tradução de um dos seus livros – publicada, enfim, em 1954, com os comentários da autora incorporados ao texto. Para o estudo aqui apresentado, vale destacar as impressões de Clarice sobre o tratamento editorial recebido pelo romance:

A pontuação que eu emprego no livro não é acidental e não resulta de uma ignorância das regras gramaticais. O senhor concordará que os princípios elementares de pontuação são ensinados em qualquer escola. Estou plenamente consciente das razões que me levaram a escolher essa pontuação e insisto que ela seja respeitada (MOSER, 2017, p. 260).

A fala de Clarice, endereçada ao editor francês, revela a apurada atenção e consciência da autora em relação àquilo que escreve. Ao sustentar que a pontuação do livro “não é acidental” e tampouco deriva de uma “ignorância de regras gramaticais”, Clarice indica a existência de um projeto estético do próprio texto, do qual faz parte seu uso dos sinais gráficos de pontuação. Travessões, parênteses e vírgulas de *Perto do Coração Selvagem* não estão dispostos à toa no romance, empregados a partir de uma aleatoriedade ou de um suposto desconhecimento do uso prescritivista da língua: seguem, sobretudo, um propósito de escrita do qual Clarice diz estar “plenamente consciente”. A escolha pelo desvio à gramática normativa no texto clariceano é o que Possenti chama de indício de autoria, quando “diversos recursos da língua são agenciados mais ou menos pessoalmente” (POSSENTI, 2002, p. 121), segundo um saber e um propósito pessoal. Essa busca pela autoria é sustentada conscientemente pela escritora a partir de “razões” que ela diz ter para fazer suas “escolhas” sobre os usos de sinais de pontuação do livro. O apagamento dessas escolhas na tradução do romance original para o francês é visto por Clarice como um desrespeito, uma violação de sua expressão artística.

O episódio da (justa) indignação de Clarice serve como representação dos desafios relacionados à edição de textos literários. O gênero literário detém especificidades que demandam, dos profissionais envolvidos em seu processo de

edição, um amplo conhecimento linguístico e uma apurada sensibilidade em relação aos aspectos estéticos do texto. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), expressa suas reservas em relação ao que chama de “correção” de poemas:

O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda correção implica uma re-criação, um voltar pelo mesmo caminho para dentro de nós. (...) é impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; é impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. (PAZ, 2012, p. 53).

A dificuldade inerente à edição de textos literários não significa, entretanto, sua impossibilidade. Como bem elucidam Elzira Perpétua e Raquel Guimarães no artigo *A revisão do texto literário: um trabalho de memória* (2010), “é possível fazer a revisão de um texto literário sem cair na tentação de considerá-lo um solo sagrado e sem tratá-lo como um texto despossuído de especificidades” (GUIMARÃES; PERPETUA, 2010, p. 195). Tal concepção significa, para as autoras, considerar o texto literário como “passível de receber revisões de linguagem e estilo”, sem que seja ignorado, por parte dos profissionais do texto, o fato de se tratar de uma “obra de arte em processo de constituição” (GUIMARÃES; PERPETUA, 2010, p. 195). Essa perspectiva é a mesma defendida neste trabalho, e as possibilidades de intervenção e edição de obras da literatura é o que interessa ao estudo – mais especificamente, entre essas possibilidades, a atividade de revisão de textos.

A revisão, etapa integrante do processo editorial, consiste em adequações ortográficas e gramaticais, ajustes a recursos de coesão e coerência e verificação de elementos gráficos que compõem o texto. Geralmente, é feita nas últimas fases da edição de um livro, distinguindo-se da preparação e do copidesque. A função é chamada por Luciana Salgado, em *Ritos genéticos editoriais* (2016), de “ofício de linguista”, já que, segundo a autora, demanda não apenas rigor e sensibilidade, mas também “algo além do gostar de ler, do prazer de trabalhar com textos e do estrito conhecimento da gramática” (SALGADO, 2016, p. 22). Apesar da abrangência do trabalho, muitas vezes a revisão é vista pelo senso comum como uma mera adequação à norma culta, e o revisor, como “aquele que tem o papel de corrigir as formas gramaticais/linguísticas taxadas de erradas em um texto” (ANTUNES; COELHO, 2010, p. 206).

Em *Revisão textual: para além da revisão linguística*, Sueli Coelho e Leandra Antunes discorrem sobre essa visão normativista da revisão de textos e afirmam que, a partir do imaginário da existência de um uso da língua considerado “correto” e outro

considerado “errado”, “muitos são convencidos de que não sabem utilizar sua própria língua, e de que, sem auxílio, não são capazes de escrever textos inteligíveis ou adequados à publicação” (ANTUNES; COELHO, 2010, p. 205). Nesse cenário, o revisor assume a função de “um mero corretor” (ANTUNES; COELHO, 2010, p. 206) dos textos a serem revisados, numa perspectiva que restringe a intervenção no trabalho do autor à adequação à gramática normativa.

O conceito de “gramática normativa” é empregado, no estudo, em oposição à gramática da “norma normal”, de uso real dos falantes. A gramática normativa é aquela de caráter prescritivista, tida como modelo ideal de uma língua. É equivalente à ideia de norma-padrão e postula “como se deve dizer” em determinados contextos, em oposição à “norma normal”, que se refere à forma “como se diz” propriamente – ou seja, como se dão os usos da língua de forma espontânea e frequente (FARACO; ZILLES, 2016).

Norma-padrão, por sua vez, é a expressão que designa a “norma normativa”, isto é, o conjunto de preceitos estipulados no esforço homogeneizador do uso em determinados contextos. Nesse sentido, a norma-padrão é um modelo idealizado construído para fins específicos; não é, portanto, uma das tantas normas presentes no fluxo espontâneo do funcionamento social da língua, mas um construto que busca controlá-lo (FARACO; ZILLES, 2016, p. 19).

A “norma normal” partilhada pelos sujeitos envolvidos na produção editorial de um livro é certamente a norma culta, mas o uso dessa expressão foi evitado devido a seu caráter preconceituoso, como indica Marcos Bagno em *Norma linguística, hibridismo e tradução* (2012):

Designar determinado modo de falar como “culto” significa, automaticamente, lançar no porão do “inculto” todas as demais variedades sociolinguísticas. Ora, a cada variedade linguística corresponde uma comunidade de falantes, e não existe comunidade de falantes – isto é, não existe grupo social – desprovido de uma cultura. Ao designar um conjunto de variedades como “cultas”, fica óbvio que o conceito de “cultura” suposto no rótulo se refere a um tipo específico de cultura: a cultura das classes socioeconômicas privilegiadas, urbanas e mais letradas (BAGNO, 2012, p. 25).

Considerando as particularidades do texto escrito, cuja gramática é mais tradicional e menos variável do que a gramática da fala, e a carga simbólica e discursiva partilhada por sujeitos envolvidos na escrita, publicação e leitura de um livro (autor, editor, projetista gráfico, tradutor, revisor, leitor, crítico etc.), é compreensível a demanda pela adaptação de textos literários à gramática normativa, como uma

adequação ao que Faraco e Zilles chamam de “conjunto das características léxico-gramaticais e discursivas constantes numa determinada comunidade de fala” (FARACO; ZILLES, 2016, p. 17). Ainda assim, reduzir o trabalho da edição de textos a uma “correção” de viés prescritivista, a ponto de se permitir que sejam apagados traços de autoria para que a obra se adéque à tradição da gramática normativa, pode ser um problema – principalmente se considerados os aspectos específicos da linguagem literária, definida por Bakhtin como um “sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem” (BAKHTIN, 2016, p. 20).

Quando o texto assume a função de arte, revisá-lo a partir de uma mera perspectiva normativista parece insuficiente, ineficaz e até mesmo antiético, como demonstra o episódio da insatisfação de Clarice Lispector com a edição recebida pelo livro *Perto do Coração Selvagem* na tradução para o francês. Como pensar, então, uma ética da revisão de textos literários? O que pode ser perdido com uma revisão que preze apenas a adaptação à gramática normativa? E qual deve ser a atuação do revisor, a partir de certa concepção de língua?

Este estudo parte da análise da pontuação do livro *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, para estabelecer um diálogo interdisciplinar entre diferentes vertentes de estudos gramaticais e textuais, com o intuito de reconhecer de que forma o papel preditivo da normatividade gramatical pode ser questionado na edição e revisão de textos literários. O trabalho se baseia numa metodologia de análise do discurso, estudo comparativo e revisão bibliográfica. É feita uma análise do discurso desenvolvido por Lispector, por meio do uso dos sinais de pontuação do romance, e um estudo comparativo entre esses efeitos de sentido e as regras e situações previstas pela gramática normativa. Além disso, a partir de uma revisão bibliográfica sobre variáveis entre norma culta e usos reais da língua e a atuação do revisor de textos literários, são levantadas diretrizes éticas para o exercício da profissão.

Assim, o estudo da pontuação de Clarice e sua comparação com a gramática normativa serve à elaboração da inquietude demonstrada pela escritora em sua insatisfação com a edição recebida por *Perto do Coração Selvagem*: a partir de qual percepção linguística e atuação ética pode o profissional do texto intervir na obra literária?

## 2 A REVISÃO DE TEXTOS NO PROCESSO EDITORIAL: ATRIBUIÇÕES E PERFIL PROFISSIONAL

Ainda que a revisão possa lidar com textos de diversos gêneros (acadêmicos, publicitários, técnicos etc.), este estudo se dedica à revisão de textos literários dentro do processo de edição de livros.

São muitas as etapas para que o original escrito pelo autor se transforme em um livro publicado. A delimitação das atribuições de cada sujeito envolvido no processo editorial nem sempre é bem definida, como aponta Cristina Yamazaki em *Edição de texto na produção editorial de livros* (2009):

[é] explícita a confusão de denominações e a falta de definição para cada atividade envolvida no tratamento editorial dos textos, desde a formação universitária em produção editorial, passando pela leitura e pelo estudo das obras e manuais sobre editoração, até a experiência profissional e o diálogo com colegas editores no dia a dia (YAMAZAKI, 2009, p. 13).

Em *A construção do livro* (2008), obra tida como grande referência para os estudos de editoração, Emanuel Araújo parece reiterar essa indefinição terminológica ao se referir de diversas maneiras à figura do “editor, no caso como editor de texto, i.e., como preparador de originais ele próprio, ou como diretor literário, como supervisor dessa preparação” (ARAÚJO, 2008, p. 56). O autor também ressalta a diversidade de termos referentes à revisão de textos, ao afirmar que

toda uma gama de significados (e operações) envolve a palavra “revisão”, mas ela sempre implica uma retomada do trabalho, quer para acréscimo, corte, remanejamento, reforma etc. de conteúdo, quer para a realização de emendas na reprodução tipográfica desse trabalho e em conformidade com o disposto nele (ARAÚJO, 2008, p. 363).

Essa indefinição faz com que os conceitos de revisão, preparação, copidesque e edição sejam muitas vezes empregados como a mesma função de “atividades relacionadas à intervenção no texto” (YAMAZAKI, 2009, p. 28). Luciana Salgado também chama a atenção para o cenário ao postular que,

[n]o mercado editorial, ainda não se definiram distinções entre o que fazem um revisor e um redator, por exemplo, muitas vezes lugares ocupados por um mesmo profissional, que pode ser do corpo fixo da editora, um prestador de serviços ou um *freelancer*. Muito comumente, nos créditos de expediente mais acurados e nos cursos de formação oferecidos por entidades ligadas ao

livro, o preparador de textos e o copidesque aparecem como atividades distintas, embora conexas, e o revisor trabalha na leitura final do material já diagramado, supostamente pronto para ser enviado à gráfica. Mas, na rotina dos trabalhos, nem sempre essas etapas ou esses termos são discriminados (SALGADO, 2016, p.167)

Ainda assim, a revisão pode ser compreendida como uma atividade específica do processo editorial, realizada após a preparação e o copidesque (se existir essa discriminação por parte da editora) e desdobrada em várias etapas de “revisão de provas”, quando revisores diferentes leem provas impressas do livro, verificando a revisão feita anteriormente. O desenrolar desse processo é denominado “edição de textos” (YAMAZAKI, 2009), “trabalho com os textos” ou “revisão” (SALGADO, 2006), o que significa dizer que o conceito de “revisão”, ainda que referente a uma etapa específica, também pode ser empregado de forma a abranger os termos anteriores – inclusive, é o que com frequência aparece na ficha catalográfica dos livros já publicados, na qual é dado crédito ao(s) revisor(es) da obra (SALGADO, 2016).

O tratamento editorial de textos, embora prática recorrente desde séculos, é um conjunto de etapas pouco discriminadas e menos ainda compreendidas na dinâmica do mercado editorial (...) *Revisão de textos* poderia referir especificamente a revisão de algo que, estando pronto (já foi preparado), pede ainda um olhar rigoroso, que garanta o que foi feito na preparação. Se assim mantivéssemos os usos desses dois termos, talvez se pudesse fixar copidesque para a etapa em que mais se mexe na costura textual, nos meandros do enunciado e da enunciação. Mas esse termo parece inconsistente (SALGADO, 2016, p. 171).

É comum que a preparação de originais seja entendida como a função responsável por “realizar a normalização do texto de acordo com as exigências do conteúdo e o estilo da casa, e eliminar aparas, constituindo com seu trabalho uma espécie de controle de qualidade” (MORISSAWA, 2015, p. 11). O preparador é o primeiro a se aprofundar nas questões textuais do original, que já passou pelas mãos do editor. Mitsue Morissawa, no capítulo *O preparador de originais*, do livro *Editoração: arte e técnica* (2015), pontua a necessidade de bom senso e “jogo de cintura” por parte do profissional, já que,

vivendo entre o autor, o editor e o texto, o preparador aprende a reconhecer os limites de seu trabalho e a condicionar-se no interior deles. O que ele nunca deve esquecer, nesse compromisso com o aperfeiçoamento geral da obra, é sua função essencial de normalização (MORISSAWA, 2015, p. 22).

O objetivo dessa normalização do original é “uniformizar a apresentação e a organização do texto editado, por meio de uma normatização ortotipográfica, editorial, gramatical e estilística” (YAMAZAKI, p. 117). É depois dessa primeira intervenção no texto que a obra segue para o projetista gráfico ou diagramador, de quem receberá a composição gráfica. Na preparação, são padronizados os elementos tipográficos; organizadas as peças pré-textuais, textuais e pós-textuais do livro e verificadas as informações. Também são feitos ajustes relacionados à adequação à gramática normativa e a formas de estilo, como o uso de registros linguísticos.

A função do copidesque, figura menos frequente nas editoras, está mais próxima da reescrita do texto, caracterizando a redação final de uma publicação. Com possibilidades de intervenções mais profundas que as do revisor, o copidesque é responsável por garantir clareza, fluidez, coesão e coerência ao texto. O termo, derivado do jornalismo norte-americano do início século XX, “indica uma finalização urgente e arbitrária” (SALGADO, 2016, p. 179) e, na língua portuguesa, já virou verbo: “se há repetições injustificáveis, ideias desconexas, falta de coesão e coerência, é preciso copidescar, explica Coelho Neto recorrendo a Malta” (YAMAZAKI, 2009, p. 59). Quando uma editora distingue, em seu processo editorial, as funções de preparação, copidesque e revisão, elas podem assumir uma relação coordenada que vai, respectivamente, da normalização à reescrita e, finalmente, à conclusão do livro que está sendo editado.

De acordo com essas atribuições, o preparador de textos “limpa” o material (organiza títulos, subtítulos, notas, legendas, destaques etc.) para o copidesque poder se concentrar “só” nos aspectos linguísticos (gramaticais, estruturais e formais). Quanto ao revisor, que eventualmente é responsável pelo cotejo, trabalha no fechamento do texto (SALGADO, 2016, p. 168).

Como já indicado, nem sempre é feita essa distinção entre as funções dentro de uma editora: o termo “revisão”, no sentido de “intervenção no texto do autor”, pode ser empregado de forma a abranger as atividades de preparação e copidesque, assumindo um caráter de conceito guarda-chuva. Ainda assim, também é possível defini-lo de acordo com atribuições específicas. Em *Revisão textual: para além da revisão linguística*, Sueli Coelho e Leandra Antunes detalham as formas de revisão em outros três aspectos, além da intervenção ortográfica e gramatical:



[o] trabalho do revisor congrega ainda pelo menos mais três tipos de revisão: i) revisão gráfica: trata das questões relacionadas com a apresentação e com a composição visual e material do texto; ii) revisão normalizadora: ajusta o texto às normas bibliográficas e editoriais; e iii) revisão temática: verifica a propriedade e a consistência das formulações de um texto em função de um determinado sistema de conhecimento (ANTUNES; COELHO, 2010, p. 206).

Para as autoras, “todas as modalidades de revisão devem ser levadas em consideração na hora de se trabalhar em um texto” (ANTUNES; COELHO, 2010, p. 207). Ana Elisa Ribeiro, no artigo *Em busca do texto perfeito* (2007), aponta duas fases do que chama de tratamento textual: “o cuidado com o texto e o cuidado com os aspectos gráficos (ou digital)” (RIBEIRO, 2007, p. 4). Assim, por tratamento de revisão entende-se a intervenção linguística que considera a comunicação verbal e não verbal de um texto, realizada nas etapas finais da edição. Ainda sobre o revisor, Ribeiro pontua: “esse profissional trata da verificação do texto, da revisão de provas, etapa adiantada do processo de edição, em que a obra já sofreu tratamento gráfico ou programação visual” (RIBEIRO, 2007, p. 6).

Atuando nas fases mais adiantadas do processo editorial, ao revisor cabe uma função mais detalhada, em contraste com as atribuições do preparador e do copidesque. A revisão é responsável pela comparação entre o original e a prova (cópia impressa do texto), realizando uma leitura apurada e detalhista.

Erros ortográficos e gramaticais, linhas fora do lugar, salto de palavras ou trechos inteiros, letras defeituosas, alterações involuntárias de fonte e estilo, defeitos no entrelinhamento ou na mancha são algumas das preocupações que o revisor de provas deve ter em seu trabalho. As revisões gráficas são feitas quantas vezes forem necessárias, usando-se sinais convencionais universais, que são escritos nas margens das folhas (ARAÚJO, 2008, p. 364).

A “revisão de provas” se refere à intervenção feita no texto já impresso no formato final, após a diagramação. É importante que cada revisão de prova seja feita por um profissional diferente e, em grandes editoras, podem ser contratados até três revisores para atuarem nessa etapa. A necessidade de uma leitura profunda e apurada exige do revisor de provas um esforço cognitivo voltado tanto às questões do texto quanto aos elementos tipográficos – como, por exemplo, se há erros de paralelismo de palavras entre as linhas, incoerência no projeto gráfico ou espaços em branco na folha, que são chamados de “caminho de rato”, “rios de branco” ou “rios tipográficos” (YAMAZAKI, 2009, p.154).

Pois, ao ler, o revisor da primeira prova e também o revisor da segunda prova podem detectar problemas e incorreções que escaparam ao preparador e ao editor de texto. Espera-se, entretanto, que não haja tantas intervenções no estágio das provas, já que o original passou por um processo anterior de intervenção mais profunda. Cada emenda é um trabalho a mais para o operador que faz as mudanças no arquivo e também para o revisor que depois vai bater as emendas. Além disso, na revisão de provas o original está em uma etapa mais avançada do processo editorial e fazer muitas alterações exigiria mais tempo e mais dinheiro. (...) Entretanto, na prática é habitual que as provas sejam “sujas”, canetadas, cheias de marcas de revisão apontando emendas, na medida em que não se pode exigir do preparador e do editor de texto que sejam infalíveis (YAMAZAKI, 2009, p. 148).

Em *Definições terminológicas da Revisão de Textos: estudos iniciais para a elaboração de um glossário* (2019), Mirella Balestero traça um histórico da atuação do revisor. A prática de revisar textos remonta à Antiguidade, período histórico inaugurado pelo descobrimento e uso da escrita. Os escribas, na Idade Antiga, eram responsáveis por registrar acontecimentos e redigir leis. Na Idade Média, a função de copiar manuscritos era atribuída aos monges copistas e, apenas na Idade Moderna, com a ascensão da imprensa de Gutenberg, o trabalho dos profissionais do texto, tidos como tipógrafos e corretores, começa a ser aprimorado. Na Idade Contemporânea, o editor ganha destaque a partir do século XIX e, no século XXI, as funções do processo editorial são aperfeiçoadas (BALESTERO, 2019, p. 39).

A tecnologia dos copistas está diretamente ligada à história da revisão. Ela surge na Idade Média e se mantém por muito tempo, até que, no século XV, Gutenberg evolui a técnica denominada *prensa*, que, inventada pelos chineses, permite multiplicar a quantidade de papel e, portanto, de impressão (...), diminuindo os erros e tornando o processo ainda mais eficiente – além de mais barato, mais rápido e com possibilidade de uso por diversas vezes. Em meados do século XVIII explode a produção em escala do impresso. As impressões ganham circulação na Europa, assumindo novas práticas de leitura, que foram se adaptando aos novos suportes de inscrição. Nesse sentido, as diferentes formas de produção e circulação fizeram com o que o livro adquirisse novos mecanismos de significação (BALESTERO, 2019, p. 41).

Atualmente, pode-se dizer que “por uma tendência natural da divisão de trabalho dentro das editoras, a edição de texto ganha formas cada vez mais definidas” (MORISSAWA, 2015, p. 9). O processo de edição de textos vem sendo debatido e estudado por profissionais e pesquisadores da editoração, que cada vez mais dispõem de cursos de formação, espaços de diálogo e publicações científicas. Apesar de o campo poder ser considerado “frágil e informe, pois nem ao menos a terminologia foi

estabelecida e está definida” (YAMAZAKI, 2009, p. 83), é fundamental reconhecer os esforços que vêm sendo feitos no sentido de reconhecer e valorizar os profissionais do texto. Entre eles, destaca-se o revisor, que ainda lida com a falta de regulamentação do seu trabalho.

O revisor de textos é, ainda, um profissional não reconhecido pela sua função. Na realidade, ele é sobrecarregado de tarefas, que, na maioria das vezes, não se encaixam na carga horária ou na função contratada, desvalorizando-o social e financeiramente. Além disso, no Brasil, a profissão não é regulamentada pelo extinto Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), o que significa que a atividade de revisor não se encontra na Classificação Brasileira de Ocupações (BALESTERO, 2019, p. 50).

O desenvolvimento e aperfeiçoamento do processo editorial no Brasil e no mundo pode ter contribuído para a construção de um imaginário social relacionado ao revisor de textos. Quem é, afinal, esse profissional pouco reconhecido e tão significativo para a produção de livros? Analisaremos, a seguir, a figura do revisor sob a ótica do senso comum e do livro *História do Cerco de Lisboa* (2011), do escritor português José Saramago.

## **2.1 A figura do revisor segundo o imaginário popular e o livro *História do Cerco de Lisboa***

O livro *História do Cerco de Lisboa* (1989), de José Saramago, é constantemente citado em trabalhos e pesquisas que tratam do tema da revisão de textos. Na obra, Saramago conta a história de um revisor, Raimundo Silva, que, sem motivo aparente, insere uma palavra em um livro que está revisando. O livro alterado por Raimundo Silva é uma pesquisa histórica sobre a tomada de Lisboa no século XII e sua intervenção (que vai muito além dos limites cabíveis a uma revisão de textos) desencadeia os acontecimentos do romance.

No livro, Saramago toca em diversas questões sensíveis aos profissionais do texto: as intrincadas possibilidades e limitações da escrita, os atributos da língua e da linguagem, a relação (ou oposição impossível) entre “realidade” e “ficção” e, é claro, a atuação dos revisores. Já nas primeiras páginas do romance, no diálogo entre Raimundo e o autor do livro que ele está revisando, são apontadas definições sobre a figura e o trabalho do revisor de textos. “Anjo da guarda”, “secretamente voluptuoso”, “uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços”: o revisor é comparado à imagem

da mãe, “que me fazia e tornava a fazer a risca do cabelo até ficar como traçada a tiralinhas” (SARAMAGO, 2011, p. 8) e é, ao mesmo tempo, uma figura digna de piedade, por “terem de ler uma vez, duas, três, ou quatro, ou cinco vezes, livros que, Provavelmente, nem uma só vez o mereceriam” (SARAMAGO, 2011, p. 9).

Um pouco mais à frente do romance, registra-se a definição:

Um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestidigitador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si (SARAMAGO, 2011, p. 42).

A própria figura de Raimundo parece contribuir para essa descrição um tanto tradicionalista do revisor de textos. Raimundo é um homem solitário, de meia-idade, acanhado e circunspecto, que vive recluso entre os livros da sua casa.

O revisor Raimundo Benvindo Silva é solteiro e não pensa em casar-se, Tenho mais de cinquenta anos, diz ele, quem é que me iria querer agora, (...) é homem bastante reservado para não andar aí a derramar-se por amigos e conhecidos, que os terá, embora, provavelmente, não vá ser preciso convocá-los ao relato, pelo jeito que ele leva. Não tem irmãos, os pais morreram-lhe nem cedo nem tarde, a família, se resta alguma, anda dispersa, notícias dela, quando chegam, pouco adiantam à tranquilidade de não a ter, a alegria passou, o luto não vale a pena, e a única coisa que verdadeiramente sente próxima de si é a prova que estiver a ler, enquanto dura, o erro que é preciso desemboscar, e também, quando calha, uma preocupação que não teria de ser sua, lá se avenham os autores, que para isso levam as honras, como este desassossego agora das fundas baleares que lhe voltou ao pensamento e não quer sair (SARAMAGO, 2011, p. 28).

A imagem de um revisor de textos reservado e conservador, apegado às regras da tradição gramatical normativo-prescritiva, parece condizente com a ideia atribuída pelo senso comum (e, por vezes, até mesmo pelos próprios profissionais da edição) a essa figura. Luciana Sousa, em *O imaginário do revisor de textos nos ritos genéticos editoriais* (2015), aponta que “a imagem do revisor de textos – e também de outros profissionais como o professor de língua portuguesa – que no mercado editorial tem como função ser o ‘guardião da norma culta’, ‘policia da língua’” (SOUSA, 2015, p. 24) contribui para a visão de que “a revisão está estritamente relacionada à aplicação da gramática normativa, o que aponta para um imaginário de atividade meramente objetiva” (SOUSA, 2015, p. 26). O tema também é retomado no artigo *Reflexões acerca das práticas de tradução e revisão de textos e de parâmetros para a formação de*

*tradutores e revisores* (2010), em que Rivânia Sant’Ana e José Luiz Gonçalves aludem à necessidade de compreender o trabalho do revisor “para além da visão estereotipada que perpassa o imaginário sobre esse profissional, focada na imagem da pessoa conservadora e inflexível, guardiã das normas da Gramática Tradicional, à procura de ‘erros’ gramaticais e ortográficos” (GONÇALVES; SANT’ANA, 2010, p. 227).

Rubem Alves, em *Sobre gramáticos e revisores* (2009), citando experiências frustrantes vividas com revisores que desconsideraram a dimensão semântica e discursiva dos seus textos, afirma: “os revisores são seres obedientes: cumprem e fazem cumprir as leis ditadas pelos gramáticos” (ALVES, 2009, p. 1). E provoca: “o revisor não gosta de ser revisor. Ele queria mesmo era ser escritor” (ALVES, 2009, p. 1). Mas será que esse imaginário sobre o revisor encontra correspondências tão circunscritas nas práticas contemporâneas do fazer editorial?

## **2.2 Ampliando o olhar sobre o revisor de textos: perfil do profissional contemporâneo**

Se a figura imaginada do revisor de textos é a de um sujeito ensimesmado, invejoso do escritor, que poucas vezes sai de casa e mantém frágeis relações sociais com outras pessoas, a realidade pode ser diferente. Na pesquisa *Perfil e contexto profissional de revisores de texto autônomos de Belo Horizonte* (2020), Náisa Santos apurou os verdadeiros atributos da ocupação na atualidade.

A partir de dados coletados entre fevereiro e maio de 2018, por meio de um questionário eletrônico composto por quarenta perguntas, Náisa levantou informações sobre o perfil, as experiências, a remuneração e as expectativas de 44 profissionais que prestam serviço como revisores em Belo Horizonte. A pesquisa concluiu que a maioria dos revisores (86,4%) são do sexo feminino e, considerando a faixa etária, têm de 25 a 29 anos (34%) ou de 30 a 35 anos (29%). Contrária à representação feita por Saramago com a personagem de Raimundo Silva, pode-se dizer que, geralmente, o revisor de textos é mulher e jovem. Citando Marcelo Bessa, autor da pesquisa *Perfil dos profissionais que trabalham com revisão de texto no município do Rio de Janeiro* (2014), Náisa pontua:

[q]uanto ao gênero, a grande maioria (38 – 86,4%) dos respondentes desta pesquisa declarou-se do sexo feminino, contra 6 (13,6%) do sexo masculino.

Bessa encontrou resultado semelhante, com 81,4% de mulheres e 18,6% de homens (SANTOS, 2020, p. 35)

Em relação à escolaridade, todos os participantes declararam ter o ensino superior completo e 20% disseram possuir uma especialização. 75% são formados em Letras e 9%, em Comunicação Social. Além disso, 80% dos revisores consultados pela pesquisa afirmaram trabalhar em casa, de forma remota.

Considerando um escopo ainda maior, em *Além da gramática: questões contemporâneas de edição, revisão e preparação textual* (2021), Lourdes Nascimento traça o perfil do revisor de textos em Minas Gerais. A pesquisa coletou dados de 31 revisores de texto e, apesar de encontrar uma amostra mais diversa em relação ao gênero e à faixa etária, confirmou a predominância de mulheres no exercício da profissão, assim como da atuação de forma autônoma, sem vínculo empregatício com uma empresa específica.

Quanto à formação profissional, a pesquisa também corroborou o dado de que a maioria dos revisores de texto são graduados em cursos de Letras e Comunicação Social (Jornalismo), mas levantou uma questão relevante para o tema. Apenas 2% dos entrevistados consideraram a graduação em Letras e Comunicação Social como um curso de formação em revisão de textos, ao passo que a maioria informou experiências de estágio ou participação em cursos livres de curta duração como componentes dessa formação.

Os resultados apontados 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 (NASCIMENTO, 2021, p. 23).

Segundo a autora, a formação em revisão de textos, considerando os cursos de graduação e especialização, demonstram que “as abordagens nos estudos de revisão ou edição de textos são, em sua maioria, monodisciplinares” (NASCIMENTO, 2021, p. 54), enfatizando os estudos da Linguística. Atualmente, como forma de suprir a necessidade de uma formação mais ampla e profunda na área, nota-se a proliferação de cursos e eventos relacionados à revisão de textos – o que também evidencia a demanda, por parte do revisor, de participar de espaços de diálogo e troca de conhecimentos, em contraste com a imagem estereotipada de um profissional isolado em sua casa, trabalhando sem interação com outras pessoas. Além disso, cada vez mais são exigidos

do revisor conhecimentos referentes às tecnologias da escrita e da publicação, considerando a diversidade de gêneros e suportes midiáticos que os textos revisados podem assumir e receber. Ao serem questionados sobre o perfil do profissional de revisão, os entrevistados consultados na pesquisa empreendida por Lourdes Nascimento deram seu próprio olhar sobre os atributos do revisor:

[o]s 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 (NASCIMENTO, 2021, p. 59).

Feita esta breve definição sobre a revisão de textos (suas atribuições, seu espaço dentro do processo editorial e o perfil de seus profissionais), passemos a uma formulação teórica sobre como pode se dar a atuação do revisor de textos literários. Para tanto, retornemos ao episódio que suscitou a elaboração do estudo: as intervenções feitas na pontuação usada por Clarice Lispector durante a edição recebida pelo livro *Perto do Coração Selvagem*.

### 3 QUESTÕES DE PONTUAÇÃO

O episódio da insatisfação de Clarice Lispector com a revisão de pontuação feita no livro *Perto do Coração Selvagem* é utilizado, neste estudo, para representar o exercício da revisão de textos no trabalho com o gênero literário: quais são os riscos de se basear em uma concepção unicamente normativista para a atuação profissional, e quais são as questões apresentadas aos revisores que se dedicam a textos em que, segundo Bakhtin, “o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 17). Para desenvolver essa representação, realiza-se um estudo comparativo entre a pontuação utilizada por Clarice no romance e as regras de pontuação prescritas pelos gramáticos Celso Cunha e Lindley Cintra em *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (2016), escolhida por sua relevância no campo dos estudos gramaticais.

#### 3.1 Conceitos de norma e pontuação em *Nova Gramática do Português Contemporâneo*

A *Nova Gramática* se propõe, logo nas primeiras páginas do prefácio, a uma “tentativa de descrição do português atual em sua forma culta, isto é, da língua como a têm utilizado os escritores portugueses, brasileiros e africanos do Romantismo para cá” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. XXIV). No escopo dessa tentativa de descrição, os autores também ressaltam uma preocupação em “salientar e valorizar os meios expressivos do idioma, o que torna este livro não apenas uma gramática, mas, de certo modo, uma introdução à estilística do português contemporâneo” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. XXV).

Após a introdução de conceitos como linguagem, língua, discurso, estilo e variação linguística, Cunha e Cintra dedicam um tópico específico ao tema da norma e correção idiomática, nomeado “A noção de correto”. Nele, os gramáticos recorrem a estudiosos do campo da Linguística para desenvolver a noção de norma como uma variedade de “modelos, escolhas que se consagraram dentro das possibilidades de realização de um sistema linguístico” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 7) partilhado por uma comunidade de fala.



A norma pode variar no seio de uma mesma comunidade linguística, seja de um ponto de vista diatópico (português de Portugal / português do Brasil / português de Angola), seja de um ponto de vista diastrático (linguagem culta / linguagem média / linguagem popular), seja, finalmente, de um pouco de vista diafásico (linguagem poética / linguagem da prosa) (...). É justamente por chegarem a um conceito mais preciso de “correção” em cada idioma que os linguistas atuais vêm tentando estabelecer métodos que possibilitem a descrição minuciosa de suas variedades cultas, seja na forma falada, seja na escrita (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 8).

A denominação “norma culta” para caracterizar o uso do português brasileiro descrito pela gramática em questão é justificada, pelos filólogos, como uma das variedades partilhadas pela comunidade linguística – no caso, a dos sujeitos cultos (escritores), e sua maneira de falar e escrever nos dias atuais.

A pontuação é apresentada, no capítulo 21, como forma de mimetizar as possibilidades da fala, ou seja, como o artifício do qual a escrita pode se valer para expressar os recursos da oralidade: “A língua escrita não dispõe dos inumeráveis recursos rítmicos e melódicos da língua falada. Para suprir esta carência, ou melhor, para reconstituir aproximadamente o movimento vivo da elocução oral, serve-se da pontuação (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 657)”.

A partir dessa concepção, os gramáticos classificam os sinais de pontuação em dois grupos distintos: os marcadores de pausas (vírgula, ponto-final e ponto e vírgula) e os marcadores de melodia e entoação (dois-pontos, ponto de interrogação, ponto de exclamação, reticências, aspas, parênteses, colchetes e travessão).

Os próprios autores, contudo, parecem reconhecer a precariedade da definição, ao indicarem, numa observação inserida logo após o postulado acima, que “esta distinção, didaticamente cômoda, não é, porém, rigorosa. Em geral, os sinais de pontuação indicam, ao mesmo tempo, a pausa e a melodia” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 657). Os gramáticos também admitem que outros sinais gráficos, não listados como sinais de pontuação, podem assumir a mesma utilidade – como o hífen, o parágrafo, o uso de maiúsculas e o emprego de recursos como o itálico, o negrito e o versalete.

A noção de pausa como justificativa para o emprego da pontuação é criticada por Véronique Dahlet, para quem “as gramáticas ajudam muito pouco em matéria de saber pontuar” (DAHLET, 2002, p. 30). Segundo a autora, a associação entre pontuação e reprodução da oralidade é equivocada, já que a leitura é, atualmente, uma propriedade visual (ou tátil, no caso do Sistema Braille) e a escrita é “um espaço gráfico bidimensional e não pode ser confundido com o oral, seja no nível das unidades distintivas – fonemas vs grafemas – seja no nível dos marcadores sintático-enunciativos

– prosodemas vs topogramas” (DAHLET, 2002, p. 31). Em *A arte da pontuação* (2011), Noah Lukeman propõe um conceito de pontuação para além de marcações de pausa, evidenciando a relação entre discursividade e estilo narrativo e o uso desses sinais textuais, considerados uma “forma de exercer um efeito sobre o conteúdo” (LUKEMAN, 2011, p. 11).

Vejamos, a seguir, a forma como a pontuação é concebida segundo um diálogo entre a Estilística e diferentes correntes teóricas da Análise do Discurso.

### **3.2 A pontuação sob uma perspectiva discursiva**

Ainda que certas noções, como ritmo, sejam caras a autores literários, não são poucos os problemas de se associar o uso da pontuação estritamente à marcação dos sinais de pausa da oralidade. Véronique Dahlet, no artigo *A pontuação em sua metalinguagem gramatical* (2002), indica o “duplo engano epistemológico” (DAHLET, 2002, p. 31) da concepção: se, por um lado, é equivocado atribuir à escrita o caráter de compensação da fala, em relação ao processo de leitura também é inadequado pressupor que, ao ler, alguém se “coloque em jogo a totalidade do aparelho fisiológico da voz e segundo as mesmas modalidades que na linguagem falada” (DAHLET, 2002, p. 32).

Alberto Manguel, no livro *Uma história da leitura* (2004), lembra que a leitura se originou como uma prática oral e coletiva, gerida pelos escribas da Antiguidade – os únicos com o poder de ler e escrever naqueles tempos. Ainda que a leitura e a escrita datem da Mesopotâmia de 4000 anos a. C., apenas a partir do século X a atividade de “leitura silenciosa” se espalhou pelo Ocidente, por meio da atuação dos monges copistas. Com o tempo, essa nova forma de ler se impôs sobre a leitura em voz alta, e os mecanismos de pontuação “ajudaram indiscutivelmente no progresso da leitura silenciosa” (MANGUEL, 2004, p. 43). Assim, a pontuação, mais do que mimetizar a fala, ao se constituir como um mecanismo textual de relevante função composicional para a escrita, possibilitou o advento de uma nova prática de leitura, essencialmente silenciosa, e que, atualmente, é sobretudo visual (ou tátil) e subjetiva. Além disso, a própria pontuação se desenvolveu, historicamente, de forma paralela ao aperfeiçoamento da escrita, adquirindo cada vez mais uma orientação gramatical para a formulação de suas regras de uso.

A desvalorização da escrita, quando tomada como reparação da oralidade na abordagem teórico-metodológica dos gramáticos, pode acarretar ainda certa confusão

entre propriedades sintáticas e prosódicas consideradas na formulação de regras para o uso dos sinais de pontuação. Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, a alternância entre essas propriedades é observada logo no início da descrição sobre os usos de pontuação. Se, nas primeiras páginas do capítulo, os autores citam conceitos de “pausa”, “ritmo” e “melodia”, tão logo se aprofundam na definição de cada sinal específico, já passam a se valer de termos da sintaxe gramatical para explicar o uso da pontuação em dados contextos.

No caso da vírgula, classificada como “sinal que marca sobretudo a pausa”, critérios de entonação e de estrutura frasal se alternam na própria definição do sinal de pontuação, tido como “uma pausa de pequena duração. Emprega-se não só para separar elementos de uma oração, mas também orações de um só período” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 658). A definição parece evidenciar a perspectiva dos gramáticos da existência de uma relação unívoca entre “oralidade-escrita (ou entonação-sintaxe)” (LIMA, 2019, p. 31), que pode contribuir para a imprecisão na prescrição de regras para o uso de sinais de pontuação.

Mariana Lima, no trabalho *A pontuação na perspectiva da tradição gramatical* (2019), apresentado como requisito para a conclusão do curso de Especialização em Língua Portuguesa da UFMG, pontua que, considerando o caráter dogmático da gramática normativa tradicional,

não é de se estranhar que seja a tradição gramatical também tomada por professores, alunos, autores de livros didáticos e usuários da língua em geral como referência basilar para guiar o emprego dos sinais de pontuação na escrita de textos diversos. Entretanto, a consulta aos compêndios gramaticais impõe dois visíveis entraves à presumida objetividade das definições e regras apresentadas a respeito do funcionamento desse mecanismo linguístico: a impossibilidade de se estabelecerem limites precisos que distingam os acentos entonacionais da fala usados como parâmetros das funções atribuídas à maioria dos sinais de pontuação; e a falta de uniformidade entre as conceituações e normatizações prescritas por diferentes gramáticos (LIMA, 2019, p. 23).

Além de imprecisa, a abordagem teórico-metodológica da gramática normativa acerca da pontuação não considera as possibilidades oferecidas pelo recurso gráfico para a criação de sentidos e efeitos estéticos na escrita. A perspectiva do texto como peça de formação discursiva permite compreendê-lo como “lugar de jogo de sentidos” (ORLANDI, 1995, p. 117), ou seja, espaço em que discursos são organizados e atravessados. A pontuação surge, então, como mecanismo de organização discursiva capaz de marcar sentidos múltiplos, vozes que perpassam o texto e posições do autor

frente àquilo que escreve. No artigo *Texto e discurso* (1995), Orlandi define “texto” como

o lugar da relação com a representação física da linguagem: onde ela é som, letra, espaço, dimensão direcionada, tamanho. É o material bruto. Mas é também espaço significante. E não é das questões menos interessantes a de procurar saber como se põe um discurso em texto (ORLANDI, 1995, p. 117)

No processo de organização do texto-discurso, a pontuação “tem papel de destaque, pois na constituição dos discursos acabamos fazendo uso de diversos sinais de pontuação” (SILVA, 2000, p. 4). Dessa forma, além do ritmo, o uso dos sinais gráficos em textos literários pode permitir diversas marcas de produção de sentido que evidenciem o projeto artístico do autor na materialidade linguística textual. A forma como a pontuação é utilizada por certa escrita funciona como uma espécie de marcador de autoria, ou seja, constitui-se como “um princípio de agrupamento do discurso” (ORLANDI, 2006, p. 61) segundo o qual o sujeito também se identifica e se realiza como autor. Sobre os inúmeros efeitos possíveis pelo uso dos sinais de pontuação, Noah Lukeman discorre:

[p]ode-se, por exemplo, criar um efeito de fluxo de consciência usando-se pontos finais; indicar a passagem do tempo usando-se vírgulas; aumentar a complexidade usando-se parênteses; compor uma certa forma de diálogo usando-se travessões; conduzir a uma revelação usando-se dois-pontos; acelerar o ritmo usando-se aberturas de parágrafos; prender a atenção dos leitores usando-se quebras de seções. Isto – o efeito produzido sobre o conteúdo – é o santo graal da pontuação, muitas vezes soterrado por longas discussões sobre gramática e história (LUKEMAN, 2011, p. 13).

Para Bakhtin, ainda que a noção de estilo seja inerente a qualquer enunciado, para o gênero literário, a busca por um estilo na escrita “integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2016, p. 17). Ou seja, não se pode pensar a formulação de discursos da linguagem literária sem considerar a noção de estilo, para a qual a forma e o conteúdo interagem entre si, evidenciando certo projeto estético que pode ser revelador da autoria por parte de quem escreve.

Uma concepção estritamente normativista do uso da pontuação pode desconsiderar a dimensão discursiva e estética dos textos. Longe de ser uma mera sinalização gráfica de compensação da oralidade, a pontuação é “um elemento pertinente na construção de significados, tendo em vista a necessidade da colocação de

sistemas icônicos que possibilitem o sentido desejado” (SILVA, 2000, p. 2). Anderson Silva, em *Heterogeneidade discursiva e os sinais de pontuação: uma interface possível?* (2000), indica o uso dos sinais de pontuação como marcas de subjetividade ligadas aos efeitos de sentido e ao estilo de cada autor:

A pontuação tem grande importância dentro do ato enunciativo, pois não é mero sinal gráfico ligado à marcação de pausa na oralidade, como era (e ainda é) concebido por parte de algumas pessoas. Sob outro viés, os sinais de pontuação estão ligados ao estilo de cada escritor e, principalmente, aos efeitos de sentido que podem ajudar a expressar (SILVA, 2000, p. 2).

Sendo assim, considerando o consenso acerca do uso de sinais de pontuação e a forma como esses recursos são dispostos por Clarice, partimos para as análises que dão consistência a este trabalho. Afinal, qual é o efeito estético alcançado por Clarice com o uso da pontuação em *Perto do Coração Selvagem*? O que esse efeito revela sobre a relação entre forma e conteúdo na linguagem literária? E o que poderia ser perdido com uma revisão normativista que ignorasse esses traços de autoria?

#### 4 A GRAMÁTICA DE CLARICE: UM ESTUDO DA PONTUAÇÃO DE PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

*Perto do Coração Selvagem* foi lançado em 1943, no Rio de Janeiro, onde Clarice trabalhava como jornalista. O título é uma frase do livro *O Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), de James Joyce, indicada na epígrafe: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”.

Dividido em duas partes, *Perto do Coração Selvagem* conta, respectivamente, a infância e o início da vida adulta de Joana, a personagem principal. Narrado em terceira pessoa, num estilo introspectivo, o romance se divide em pequenos trechos que nomeiam acontecimentos (“O passeio de Joana”, “A viagem”) ou personagens da vida dela (“Lídia”, “...A tia...”, “O homem”). O fio narrativo tradicional (início, meio e fim) é subvertido e, por meio de memórias, pensamentos e sensações de Joana, o leitor é levado a descobrir a história da moça órfã, que só conheceu o pai, com quem vivia na infância. Joana é descrita como uma criança imaginativa e obstinada, alguém que “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A animalidade, temática que sempre retorna nos textos de Clarice, parece indicar duas características possíveis de Joana: o desprezo pelas convenções sociais, encarnadas sobretudo no marido Otávio, e a busca pela percepção sensorial e corpórea do mundo. O próprio livro se inicia, nas primeiras linhas, com a descrição de Joana, ainda criança, sobre os objetos ao seu redor:

[a] máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac... O relógio acordou em tinden sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Os objetos – máquina, relógio e guarda-roupa – são personificados por meio do uso de verbos cujo valor semântico alude a sujeitos animados e humanos: “acordou”, “dizia”. A “orelha à escuta”, metonímia de Joana, apresenta a personagem absorta em seu entorno, ainda que, aparentemente, nada aconteça, num estado contemplativo de aguda percepção que a leva a reflexões sobre si e o mundo.

O êxtase sensorial que a menina Joana sente a acompanha por toda a vida, como mulher e adulta. Por meio de técnicas como monólogo interior, fluxo de consciência e associação livre, Clarice mostra os estados mentais da personagem em momentos de epifania, inaugurando a literatura metafísica com a qual seria reconhecida em toda a sua produção literária. Joana, como todas as personagens de Clarice, parece estar sempre às voltas com o que ela mesma nomeia “instante de ver”: a percepção brutal de existir e ser um sujeito no mundo, finito e livre. A constante retomada e tentativa de descrição desse instante se assemelha a uma busca por estar “perto do coração selvagem” da vida e é, de certa forma, o tema sobre o qual Clarice desenvolve sua escrita.

Havia muita coisa a ver também. Certos instantes de ver valiam como “flores sobre o túmulo”: o que se via passava a existir. No entanto Joana não esperava a visão num milagre, nem anunciada pelo anjo Gabriel. Surpreendia-a mesmo no que já enxergara, mas subitamente vindo pela primeira vez, subitamente compreendendo que aquilo vivia sempre. Assim, um cão latindo, recortado contra o céu. Isso era isolado, não precisava de mais nada para se explicar... Uma porta aberta a balançar para lá, para cá, rangendo no silêncio de uma tarde... E de repente, sim, ali estava a coisa verdadeira (LISPECTOR, 1998, p. 45).

“Subitamente vindo pela primeira vez”, Joana e outras personagens de Clarice se dão conta, em objetos como “um cão latindo” ou “uma porta aberta a balançar para lá, para cá”, de um significado revelado no próprio instante epifânico: “a coisa verdadeira”.

Assim, Lispector se aproxima das questões centrais da filosofia existencialista e fenomenológica do início do século XX (MOSER, 2017). Seus romances abordam os temas da condição humana, da finitude da vida, da tangibilidade do real, do sentido da existência. Em Clarice, porém, registra-se um traço autoral de sua escrita: mais do que expostas racionalmente, essas questões são vividas e sentidas pelas personagens, num êxtase sensorial característico da trajetória de cada uma delas. É sobre esse êxtase que Clarice escreve, como se reconhecesse, desde já, a insuficiência das palavras frente à compreensão ontológica do ser, mas, ao mesmo tempo, se valesse delas para “dizer o não dito”, como afirma Joana:

Sim, eu sei, o ar, o ar! Mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar ‘a coisa’. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

A “coisa”, que não pode ser pega e dita, a intangibilidade da experiência humana, é reconhecida por Clarice, que lança mão dos artificios da escrita para envolver o leitor na sua narrativa sensorial. A linguagem, para Clarice, parece remeter a um sistema ou recurso desde já reconhecido como falho, do qual ela se vale para tecer seus romances psicológicos. *Perto do Coração Selvagem* inaugura essa proposta e esse tema, em relação ao qual o estranhamento e o não entendimento podem fazer parte da leitura.

A escrita de Clarice e de seu primeiro livro é, portanto, uma escrita da subjetividade, dos devaneios, das alusões, das revelações psíquicas e humanas. O enredo de *Perto do Coração Selvagem*, se considerado apenas pela trajetória dos fatos vividos pela personagem, importa menos que a narrativa psicológica e sensorial experimentada por ela em sua subjetividade. É no interior de Joana que a história se desenrola, e os dispositivos utilizados por Clarice para marcar e sugerir essa exploração psíquica, criando efeitos de sentido no texto, interessam ao entendimento do projeto estético da sua escrita. Entre esses dispositivos, está o uso dos sinais de pontuação, analisado a seguir.

#### **4.1 O uso da vírgula**

A vírgula, um dos sinais mais conhecidos, chega a ser usada, em redações, “pelo menos três vezes mais que o ponto-final e cinco vezes mais do que os outros sinais de pontuação” (LUKEMAN, 2011, p. 37). Em *Perto do Coração Selvagem*, seu uso parece acarretar efeitos específicos para a leitura. A vírgula, quando empregada por Clarice, por vezes assume funções geralmente destinadas a outros sinais, como o travessão e o dois-pontos. Em outras situações, seu emprego contribui para o prolongamento da narrativa de fluxo de consciência, que, no romance, registra o monólogo interior da personagem Joana em diversos trechos extensos, escritos sem ponto-final.

Antes, porém, de analisar certos empregos da vírgula por parte de Clarice em *Perto do Coração Selvagem*, vejamos, a título de comparação, como é feita a prescrição do uso do sinal segundo a *Nova Gramática do Português Contemporâneo*.

Como já indicado no estudo, a vírgula parece ser apresentada pelos gramáticos como um sinal representante da relação unívoca entre oralidade e escrita. A definição de critérios para o uso da vírgula, por parte de Cintra e Cunha (CINTRA; CUNHA, 2016), combina pressupostos da prosódia e da sintaxe e é dividida em dois contextos gerais: o emprego do sinal no interior de uma oração e entre duas ou mais orações.



Acerca do uso da vírgula dentro de uma oração, os gramáticos listam três casos abrangentes, subdivididos em exemplos extraídos de obras de autores prestigiados da literatura nacional. São estes, segundo a *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, os casos de uso da vírgula dentro da oração:

1.º) Para separar elementos que exercem a mesma função sintática (sujeito composto, complementos, adjuntos), quando não vêm unidos pelas conjunções e, ou e nem (...) 2.º) Para separar elementos que exercem funções sintáticas diversas, geralmente com a finalidade de realçá-los (...) 3.º) Emprega-se ainda a vírgula no interior da oração: a) para separar, na datação de um escrito, o nome do lugar: Paris, 22 de abril de 1983. b) para indicar a supressão de uma palavra (geralmente o verbo) ou de um grupo de palavras (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 658).

Como subitens do segundo caso citado acima, que evoca a finalidade de realce de termos de função sintática diversa, são citados os apostos, vocativos, elementos repetidos e adjuntos adverbiais antecipados. O segundo contexto geral de uso da vírgula, entre orações, é dividido em seis casos, referentes à separação de: orações coordenadas assindéticas; orações coordenadas sindéticas que não estejam ligadas pela conjunção “e”; orações intercaladas; orações subordinadas adjetivas explicativas; orações subordinadas adverbiais e orações reduzidas de infinitivo, gerúndio e particípio, se correspondentes a orações adverbiais. Observações são feitas ao longo de toda a descrição para exemplificar casos específicos em que a vírgula é empregada.

Os autores finalizam a descrição de uso da vírgula com uma conclusão que evidencia, mais uma vez, a premissa da estreita associação entre fala e escrita:

Finalizando as nossas observações, devemos acentuar o seguinte:  
 a) toda oração ou todo termo de oração de valor meramente explicativo pronunciam-se entre pausas; por isso, são isolados por vírgulas, na escrita;  
 b) os termos essenciais e integrantes da oração ligam-se uns com os outros sem pausa; não podem, assim, ser separados por vírgula. Esta é a razão por que não é admissível o uso da vírgula entre uma oração subordinada substantiva e a sua principal;  
 c) há uns poucos casos em que o emprego da vírgula não corresponde a uma pausa real na fala; é o que se observa, por exemplo, em respostas rápidas do tipo: *Sim, senhor. Não, senhor* (CUNHA; CINTRA, 2016, p. 664).

É interessante observar como explicações relativas à entonação da fala e à organização sintática do texto se confundem em preceitos do tipo: “toda oração ou todo termo de oração de valor meramente explicativo” (termo caracterizado segundo sua função sintática) “pronunciam-se entre pausas” (atributo da oralidade); “por isso, são isolados por vírgulas” (ditame da gramática normativa para a língua na modalidade

escrita). Pode-se dizer que a prescrição de regras para o uso do sinal é feita a partir de “uma suposta relação de causa e consequência entre o emprego da vírgula em determinadas posições sintáticas e o estabelecimento de pausas nessas mesmas posições durante a fala” (LIMA, 2019, p. 30).

A premissa de que todos os falantes de uma língua fariam as mesmas pausas orais em certos pontos da oração, de forma que, a partir daí, pudessem ser formuladas regras para o uso da marcação dessas pausas por meio do emprego da vírgula, precisaria ignorar tanto a variação linguística do país quanto a liberdade rítmica da leitura individual. Além disso, parece considerar, de forma diversa ao já indicado pelo estudo, que exista uma aderência comum à leitura em voz alta – que podia requerer, historicamente, marcações mais nítidas de instantes de pausa no texto, mas, com o passar do tempo, deu lugar à leitura silenciosa, prática mais usual de se ler na contemporaneidade (MANGUEL, 2004).

Ademais, a descrição de cunho prescritivista da gramática normativa, essencialmente prosódica e sintática, deixa de fora os efeitos de sentido que podem ser alcançados com o uso da vírgula. Em *Perto do Coração Selvagem*, Clarice usa o sinal em situações não muito habituais, criando sentidos surpreendentes para a leitura. Na passagem “Ele sacudira-a, longinquamente envergonhado de mostrar tanta força, quando junto de Joana, por exemplo, calava-se” (LISPECTOR, 1998, p. 125), a vírgula é empregada após a palavra “força” de forma a fazer com que todo o trecho se torne um período. O trecho faz referência ao momento em que Otávio, marido de Joana, confronta a amante Lídia e, envergonhado por perceber a própria exaltação na presença dela, compara as duas mulheres. Com Joana, Otávio “calava-se”. Já com Lídia, assume uma postura agressiva que o deixa constrangido, ao se perceber capaz de “mostrar tanta força”. O período considerado poderia, segundo a gramática normativa, ser dividido em dois, por meio do uso do ponto-final após a palavra “força”. A opção por escrever a passagem como um período único, com o emprego da vírgula, faz com que o leitor a leia de uma só vez – contribuindo para a percepção de um estado mental aturdido de Otávio. Além disso, o uso da vírgula aproxima as ideias, antitéticas entre si, contidas na semântica dos verbos “sacudir” e “calar”, acentuando a diferença do comportamento da personagem com cada mulher.

Outras vezes, a vírgula é utilizada por Clarice em situações em que poderiam ser empregados outros sinais de pontuação. Em “Essa música parece uma rosa azul, disse ela voltada a meio em sua direção, sorrindo levemente maliciosa” (LISPECTOR, 1998,

p. 86), a vírgula é utilizada para separar a fala da personagem da voz narrativa do romance, uso não previsto por Cunha e Cintra. Da mesma forma, no trecho “Seriam a condição e não o fato em si. Porém terminam ocupando todo o espaço mental e sentimental exatamente porque são impossíveis de se realizar, são contra a natureza” (LISPECTOR, 1998, p. 93) a vírgula após “realizar” poderia, facilmente, ser substituída pelo sinal de dois-pontos. Seu uso, porém, sugere o indiciamento não de revelação ou explicação, mas de listagem de características, como se o objeto referido – as “velhas palavras que sempre ouvimos” – não pudesse ser facilmente definido. A noção de que algo não se resume à sua própria explicação sugere uma metalinguagem pertinente com o projeto artístico de Clarice, autora ciente da distância entre o signo da palavra e seu significado, como apontado no próprio parágrafo do qual o trecho destacado faz parte:

– Só depois de viver mais ou melhor, conseguirei a desvalorização do humano, dizia-lhe Joana às vezes. Humano – eu. Humano – os homens individualmente separados. Esquecê-los porque com eles minhas relações apenas podem ser sentimentais. Se eu os procuro, exijo ou dou-lhes o equivalente das velhas palavras que sempre ouvimos, “fraternidade”, “justiça”. Se elas tivessem um valor real, seu valor não estaria em ser cume, mas base de triângulo. Seriam a condição e não o fato em si. Porém terminam ocupando todo o espaço mental e sentimental exatamente porque são impossíveis de se realizar, são contra a natureza. São fatais, apesar de tudo, no estado de promiscuidade em que se vive. Nesse estado transforma-se ódio em amor, que nunca passa na verdade de procura de amor, jamais obtido senão em teoria, como no cristianismo (LISPECTOR, 1998, p. 93).

O uso quase excessivo da vírgula também pode criar efeitos estéticos no texto. Em *Perto do Coração Selvagem*, as últimas vinte e oito linhas são escritas sem ponto-final (um dos principais sinalizadores de fim de período), num fluxo contínuo de palavras que aludem ao monólogo interior da personagem Joana. A vírgula é o sinal de pontuação mais utilizado para manter o caráter ininterrupto desse fluxo. No trecho, mesmo o uso de pontos de exclamação ou interrogação é seguido pelo emprego de palavras com inicial em minúscula, o que sugere a continuidade de sua leitura como um período único.

Não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que dizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura

submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pesadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! (LISPECTOR, 1998, p. 201)

O mesmo artifício é repetido em outras partes do livro, sempre indicando momentos em que a narrativa dos acontecimentos é suspensa para que a personagem inicie uma trajetória psíquica interior. O desencadeamento de palavras sugere uma associação livre de pensamentos e sensações, criando o efeito de fluxo de consciência que busca, num ato contínuo, desdobrar o “instante de ver”, tema constante de Clarice.

## 4.2 O uso do travessão

Em *A Arte da Pontuação*, Noah Lukeman lembra a etimologia da palavra “travessão”, tida como uma derivação de “travessia”, “que é a ação ou o efeito de atravessar uma região, um continente” (LUKEMAN, 2011, p. 95). Na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, o travessão é definido como um dos sinais de pontuação “cuja função essencial é marcar a melodia” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 657) e a descrição de suas regras de uso se restringe a apenas dois casos específicos, transcritos a seguir:

Emprega-se principalmente em dois casos:

- 1.º) Para indicar, nos diálogos, a mudança de interlocutor (...)
- 2.º) Para isolar, num contexto, palavras ou frases. Neste caso, em que desempenha a função análoga à dos parênteses, usa-se geralmente o travessão duplo (...). Mas não é raro o emprego de um só travessão para destacar, enfaticamente a parte final de um enunciado (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 682).

Nota-se que a definição da gramática normativa não explica em que contexto ou segundo quais intenções “palavras ou frases” poderiam ser isoladas por meio do travessão, limitando-se a caracterizar a aplicação do sinal, nesses casos, como “análoga à dos parênteses”. A breve descrição, de apenas duas páginas, é finalizada com o acréscimo de duas observações:

- 1.ª) Às vezes, para dar maior realce a uma conclusão, que representa a síntese do que se vinha dizendo, usa-se o travessão simples em lugar do dois-pontos:  
Deixai-me chorar mais e beber mais,  
Perseguir doidamente os meus ideais,

E ter fé e sonhar – encher a alma.

(C. Pessanha, C, 40.)

No exemplo de Fernando Pessoa, atrás citado, o travessão simples tem o mesmo valor. Mas aí o seu emprego é especialmente aconselhável por mostrar que o elemento final conclusivo faz parte de uma construção mais ampla, já antecedida de dois-pontos.

2.<sup>a</sup>) Emprega-se o travessão, e não o hífen, para ligar palavras ou grupos de palavras que se encadeiam em sintagmas do tipo: A viagem Rio – Lisboa; o percurso Paris – Londres (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 682).

O mero apontamento de que o travessão serve para “isolar” termos em um contexto não parece dar conta dos usos possíveis do sinal de pontuação, e só é desenvolvido, na gramática estudada, por meio de outras caracterizações: “função análoga à dos parênteses”, “destacar enfaticamente a parte final de um enunciado”, “dar maior realce a uma conclusão, que representa a síntese do que se vinha dizendo”. Entende-se que o sinal é empregado para destacar e realçar os trechos que isola em dado contexto, ainda que não sejam mencionados os possíveis efeitos obtidos com esse destaque, nem as ideias que possam ser estabelecidas entre o trecho destacado e a oração principal.

Em *Perto do Coração Selvagem*, Clarice parece usar o travessão sobretudo para conferir profundidade à narrativa, fazendo com que o sinal sirva como um sinalizador das camadas psíquicas da personagem principal, revelando continuamente seus pensamentos à medida que o leitor avança na leitura. O efeito produzido pode ser o de se adentrar na interioridade de Joana, como na passagem:

Dilatou os olhos, ainda não acreditando na pergunta tão nova e cheia de deslumbramento que se permitira inventar. Caminhou até o espelho, olhou-se – ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! – procurando-se (LISPECTOR, 1998, p. 191).

O termo “ainda viva!”, destacado pelo primeiro travessão do trecho acima, desloca a narrativa da terceira pessoa para Joana, permitindo que as vozes da narração e da personagem se aproximem, por um instante, na mesma constatação: ela ainda está viva. O próximo travessão, empregado ao final do período de forma a deslocar o verbo “procurar”, que é utilizado na forma pronominal e no gerúndio, parece retornar o olhar observador do narrador a partir desse breve e poderoso instante.

Um efeito parecido é observado no seguinte trecho: “Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca” (LISPECTOR, 1998, p. 38).

Nessa passagem, o travessão, a um só tempo, enfatiza o objeto sobre o qual se fala (o mar) e, utilizando-se da função de alternar as vozes discursivas de um texto, passa da narração em terceira pessoa para a fala da personagem. Com isso, obtém-se um efeito de “eco” entre as vozes, como se a narração apontasse aquilo que Joana, observando, toma para si por meio da fala. A repetição, três vezes seguidas, do termo “o mar” também remete à ideia de extensão infinita no horizonte, aproximando aquilo que se diz, o conteúdo, da forma como é dito.

Já o trecho a seguir, referente a um parágrafo de trinta e quatro linhas (pouco mais de uma página), mostra o uso do travessão como representação gráfica de um encadeamento de ideias, parecendo sinalizar tanto as anotações às quais a narração se refere quanto os pensamentos criados por Joana à medida que as relê.

Releu as anotações sobre a leitura anterior. – O cientista puro deixa de crer no que gosta, mas não pode impedir-se de gostar do que crê. A necessidade de gostar: marca do homem. – Não esquecer: “o amor intelectual de Deus” é o verdadeiro conhecimento e exclui qualquer misticismo ou adoração. – Muitas respostas encontram-se em afirmações de Spinoza. (...) Dentro do mundo não há lugar para outras criações. Há apenas oportunidade de reintegração e continuação. Tudo o que poderia existir, já existe. Nada mais pode ser criado senão revelado. – Se, quanto mais evoluído o homem, mais procura sintetizar, abstrair e estabelecer princípios e leis para sua vida, como poderia Deus – em qualquer acepção, mesmo na do Deus consciente das religiões – não ter leis absolutas pela sua própria perfeição? (LISPECTOR, 1998, p. 123)

Observa-se, a partir desses usos, a potencialidade do travessão para a criação de dimensões psíquicas, o desenvolvimento de fluxos de consciência e a alternância de vozes do discurso. O sinal, em textos literários, parece configurar “um recurso notável, belo, capaz de acentuar a criatividade” (LUKEMAN, 2011, p. 95) por parte dos autores. Seu uso, quando empregado para fins estéticos, pode contribuir para que o leitor se sinta participante do

desenrolar do pensamento do narrador à medida que o texto vai sendo escrito. Poucos sinais de pontuação favorecem tanto esse efeito quanto os travessões e os parênteses. Há ocasiões em que tal estilo pode ser necessário para, por exemplo, registrar criativamente a voz de uma personagem que pense desse modo (LUKEMAN, 2011, p. 103).

Assim, é possível perceber, nos exemplos de *Perto do Coração Selvagem*, como são vários os efeitos de sentido possíveis a partir do uso do travessão. Mais do que isolar para destacar ou realçar, como prescrito pela gramática normativa, o travessão é um dispositivo discursivo relevante para a construção de significados no texto,

permitindo que ele seja atravessado (para lembrar a origem da palavra) de forma a criar múltiplos sentidos para a leitura. Por fim, vejamos a seguir como se dá o uso das reticências, segundo a norma prescritivista da gramática tradicional e a realização literária de Clarice, em seu romance.

### 4.3 O uso das reticências

As reticências são usadas várias vezes por Clarice em *Perto do Coração Selvagem*. Desde o título do primeiro capítulo (O Pai...) até as últimas páginas do romance, que desenvolvem o derradeiro fluxo de consciência da personagem Joana, o sinal de reticências parece sempre retornar ao texto. As reticências em títulos, uso não muito habitual do sinal de pontuação, é registrada em cinco dos nove breves capítulos (ou seções) da primeira parte do livro. Clarice parece se valer do sinal para emular diversos efeitos de sentido na língua escrita. Vejamos, antes, como é apresentado o tema das reticências na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*.

Cintra e Cunha reservam três páginas da gramática para tratar das reticências, também definidas, tal qual o travessão, como um sinal que marca “sobretudo a melodia” (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 669). Segue desta forma a descrição do uso do sinal:

As reticências marcam uma interrupção da frase e, conseqüentemente, a suspensão da sua melodia.

1. Empregam-se em casos muito variados. Assim:
  - a) para indicar que o narrador ou a personagem interrompe uma ideia que começou a exprimir, e passa a considerações acessórias (...)
  - b) para marcar suspensões provocadas por hesitação, surpresa, dúvida ou timidez de quem fala (...)
  - c) para assinalar certas inflexões de natureza emocional (de alegria, de tristeza, de cólera, de sarcasmo, etc.) (...)
  - d) para indicar que a ideia que se pretende exprimir não se completa com o término gramatical da frase, e que deve ser suprida com a imaginação do leitor (...)
2. Empregam-se também as reticências para reproduzir, nos diálogos, não uma suspensão do tom da voz, mas o corte da frase de um personagem pela interferência da fala de outro (...)  
Se a fala do personagem continua normalmente depois dessa interferência, costuma-se preceder o seguimento de reticências (...)
3. Usam-se ainda as reticências antes de uma palavra ou de uma expressão que se quer realçar (...) (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 673).

As considerações sobre o emprego das reticências, listadas acima, são seguidas de observações que ressaltam o pressuposto prosódico do uso do sinal:

1.<sup>a</sup>) Como os outros sinais melódicos, as reticências têm certo valor pausal, que é mais acentuado quando elas se combinam com outro sinal de pontuação.

Duas combinações são possíveis:

- a) com um sinal pausal (vírgula, ou ponto e vírgula). Neste caso as reticências têm apenas valor melódico; a pausa é indicada pela vírgula, ou pelo ponto e vírgula que as segue (...)
- b) com um sinal melódico (ponto de interrogação, ou ponto de exclamação, ou os dois conjugados). Neste caso, as reticências prolongam a



duração das inflexões interrogativa e exclamativa e lhes acrescentam certos matizes particulares, que indicamos ao estudarmos aqueles sinais (CINTRA; CUNHA, 2016, p. 676).

A segunda observação, item 2<sup>a</sup>.), dedica-se a diferenciar as reticências do sinal gráfico utilizado para indicar a supressão de palavras num texto (que pode ser grafado com três ou quatro pontos). Ainda que o critério prosódico também seja utilizado, percebe-se, na descrição da gramática normativa, muitas referências aos usos de efeito de sentido que podem ser simulados pelas reticências, principalmente no item 1, que prevê o emprego do sinal para “suspensões”, “inflexões de natureza emocional” e interrupções cuja vacuidade “deve ser suprida com a imaginação do leitor”.

Essas referências, mais presentes na descrição das reticências do que na da vírgula ou do travessão, parecem indicar uma aceitação maior do uso do sinal de três pontos para fins estéticos – o que pode se explicar pela certa ausência das reticências em textos denotativos. As ideias de suspensão narrativa e de sugestão de emoções conferem às reticências o caráter de intervenção no texto para criação de sentidos diversos.

Da mesma forma, o subitem d) do item 1, ao assinalar a participação do leitor no texto como extremamente necessária (nota-se o uso do imperativo na locução verbal “deve ser”) para o desenvolvimento da “ideia” que “não se completa com o término gramatical da frase”, ressalta a diferença sintática e semântica da passagem em que as reticências são empregadas. Apesar de sintaticamente concluída, o uso das reticências indica, segundo a *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, que, semanticamente, a frase não terminou: seus sentidos se desdobram enquanto se desenrolar “a imaginação do leitor”. O encontro entre este último agente e o produto textual do autor traz evidência ao caráter interdiscursivo das construções, reforçando o fato de que

do ponto de vista de sua apresentação empírica, [o texto] é um objeto com começo, meio e fim, mas que se o considerarmos como discurso, reinstala-se imediatamente sua incompletude. Dito de outra forma, o *texto*, visto na perspectiva do discurso, não é uma unidade fechada – embora, como unidade de análise, ele possa ser considerado uma unidade inteira – pois ele tem relação com outros textos (existentes, possíveis ou imaginários), com suas condições de produção (os sujeitos e a situação), com o que chamamos sua exterioridade constitutiva (o interdiscurso: a memória do dizer) (ORLANDI, 1995, p. 112)

As reticências, assim, parecem ser consideradas pela *Nova Gramática do Português Contemporâneo* relevantes marcadoras da relação entre leitor e autor, da heterogeneidade discursiva (“o corte da frase de um personagem pela interferência da

fala de outro”) e da dimensão estética dos textos (como sinalizadoras de “hesitação, surpresa, dúvida ou timidez” e “de alegria, de tristeza, de cólera, de sarcasmo”). Entende-se “estética”, aqui, a partir do significado etimológico da palavra, que remete ao “*aisthesis*” grego, referente a “sensações”, “experiência sensível” (BECCARI; BEDORE, 2017, p. 487).

É preciso lembrar, porém, que as interrupções ou suspensões sugeridas pelas reticências no texto parecem aludir mais aos efeitos de seu uso na língua escrita do que a marcações de oralidade dos textos por parte dos falantes. Essa distinção das particularidades de cada registro, pouco abordada pelos gramáticos, precisa ser lembrada a fim de ressaltar que o uso das reticências, mais do que remeter à forma de se pronunciar um texto, trata “de uma encenação, da construção de um puro artefato que busca provocar uma reação do leitor” (DAHLET, 2002, p. 33). Assim,

contrariamente ao oral, que é uma comunicação *in situ*, o escrito, é preciso lembrar, é uma comunicação deslocada no tempo: é exatamente por isso que o escritor pode a qualquer momento, sempre que quiser, voltar atrás, corrigir-se, apagar, transformar, sem que nada apareça na versão final que seu destinatário lerá (DAHLET, 2002, p. 33).

Em Clarice, as reticências cumprem a função de marcadoras da subjetividade no texto. Na seguinte passagem, o uso do sinal contribui tanto para indicar um pensamento não verbalizado por Joana, quanto para ressaltar a ideia de extensão e amplitude, evocada pela descrição da paisagem da “campina livre, verde e extensa...” e dos “rios, montanhas, vales...”:

Tinha a sensação de que a vida corria espessa e vagarosa dentro dela, borbulhando como um quente lençol de lavas. Talvez se amasse... E se, pensou longinquamente, de súbito um clarim cortasse com seu som agudo aquela manta da noite e deixasse a campina livre, verde e extensa... E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales... (LISPECTOR, 1998, p. 80)

Utilizadas como uma extensão da partícula “se”, conjunção subordinativa condicional indicativa de hipótese, as reticências se assemelham ao indicado no subitem d) da gramática normativa, referente à sugestão de incompletude do sentido da frase. Em “Talvez se amasse...”, Clarice deixa um pensamento inteiro em suspenso, apenas sinalizado, mas não desenvolvido pela narração do romance: o que aconteceria, se a personagem amasse? O desenvolvimento da reflexão aludida pelas reticências fica a

cargo do leitor e, no texto, o trecho, como um devaneio momentâneo, é logo seguido da frase seguinte, como se a narrativa não tivesse sido interrompida.

Marcas do não dito, as reticências podem sugerir, muitas vezes, o início de um diálogo íntimo de alguma personagem. O termo “Não, não...”, na fala destacada a seguir, parece sinalizar um monólogo interior de Otávio, em diálogo com Lídia:

– Nem ao menos me compreendeu, repetiu fitando-a, a respiração opressa. A cena da última vez se repetiria? Não, havia um filho dentro dela. Por que terei eu um filho? Por que eu? Exatamente eu? É estranho... Perguntar-se-ia daí a um instante: o que estou fazendo afinal? Não, não... (LISPECTOR, 1998, p. 130).

O uso das reticências serve, acima, para indicar o estado de confusão mental de Otávio, como se a personagem, num fluxo de temores (sinalizados, sobretudo, pela sucessão de frases curtas interrogativas), se visse incapaz de elaborar os pensamentos de forma acabada, até o fim. A confusão mental de Otávio é confirmada, nas linhas seguintes, ao final do capítulo: “Poucos minutos depois, já serenado, Otávio se deixava invadir pelo abandono e pela moleza que tão bem sustentavam suas relações com Lídia” (LISPECTOR, 1998, p. 131). De forma parecida, em outro trecho do romance Joana espia o marido Otávio dormindo, enquanto reflete sobre a relação dos dois. Por duas vezes, ela tenta dizer algo a ele: “— Meu... — começou baixo. [...] — Eu... — recomeçou tímida para Otávio” (LISPECTOR, 1998, p. 137). As reticências, nas duas falas de Joana e em outras frases da passagem, parecem simbolizar a hesitação da personagem. Em “Já o sentira naquela noite de leve, encostando na sua consciência como a cabeça de um alfinete... como um pressentimento... mas em que momento?” (LISPECTOR, 1998, p. 137), o trecho “...como um pressentimento...”, grafado entre reticências, acentua o sentimento de Joana, que, num estado reflexivo de memória e elaboração, se esforça para encontrar as palavras que pretende dizer a Otávio.

Por fim, o uso das reticências nos títulos de seções da primeira parte do livro pode representar o início do desenvolvimento da narrativa, como uma forma de apresentação das personagens mais importantes (“O pai...”, “...A mãe...”, “...A tia...”, “...Otávio...”) e de um momento relevante (“...O banho...”) da vida de Joana. Nota-se que o primeiro título em reticências, “O pai...”, que também é o primeiro título de todo o romance, é grafado com o sinal de pontuação apenas ao final do termo, ao passo que os outros títulos trazem os três pontos no início e no fim das palavras. Essa diferença parece indicar o começo e a continuidade da história, remetendo os títulos ao próprio

desenrolar da trama. Também é provável que a escolha pela grafia do título inicial com reticências apenas ao final do termo faça alusão a certa ideia de “firmeza” ou “amparo” da infância de Joana, simbolizada pela figura do pai e o que ele representa: a base familiar a partir da qual a personagem se desenvolve e para a qual retorna, diversas vezes durante o romance, por meio de lembranças e tentativas de elaborar seu passado.

Foi possível perceber, com o estudo do uso feito por Clarice dos sinais de vírgula, travessão e reticências no romance *Perto do Coração Selvagem*, como esses dispositivos contribuem para a construção de sentidos no texto – como, de certa forma, “a pontuação revela o escritor” (LUKEMAN, 2011, p. 177) e realiza seu projeto estético de autoria. Comparados às regras de uso postuladas pela *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, os empregos dos sinais por parte da autora revelam possibilidades de leitura muito mais amplas do que as normas estabelecidas pelas prescrições, por vezes incompletas ou contraditórias. No artigo *Revisitando questões de gramática de um ponto de vista bakhtiniano*, Miriam Puzzo confere a Clarice Lispector “um papel ilustrativo importante, porque faz da pontuação um artifício produtivo de sentido, muitas vezes transgredindo a norma, ou usando-a de forma recorrente” (PUZZO, 2012, p. 162). Segundo a professora e pesquisadora,

desde seu projeto inaugural, *Perto do Coração Selvagem*, a pontuação [de Clarice] cria efeitos inesperados de sentido, fragmentando e elidindo o texto, a fim de criar um ritmo prosaico de natureza poética. Tal ritmo está intimamente ligado ao projeto artístico de sua obra (PUZZO, 2012, p. 162).

Assim, entende-se que revisar um texto literário tendo como parâmetro único a adaptação à gramática tradicional, como parece ter acontecido no episódio da tradução do livro de Clarice para o francês, representa um equívoco linguístico capaz de comprometer a escrita autoral. Ainda que alguma adaptação normativa precise ser feita por parte do revisor, é de se considerar os limites dessa adequação, postulados pelo próprio estilo do autor. Dessa forma, discorrer sobre a postura do revisor literário é tratar de diversas questões relacionadas ao trabalho da revisão e edição no campo da literatura: os atributos da autoria, a relação entre revisor e autor, as noções de estilo, as particularidades da linguagem literária. Essas questões são desenvolvidas, a seguir, no intuito de se elaborar algumas diretrizes éticas para a atuação do revisor de textos.

## 5 PROPOSTAS PARA UMA ÉTICA DA REVISÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS

O revisor, ao lidar com textos literários, encontra-se diante de um trabalho delicado, que, segundo Ana Elisa Ribeiro, “demandará do profissional conhecimentos, comportamentos e procedimentos sensíveis a um campo cheio de especificidades e peculiaridades” (RIBEIRO, 2021, p. 155). As especificidades da linguagem literária, que se vale de recursos e dispositivos para a criação de sentidos diversos, fazem com que a revisão de textos desse gênero não possa se dar apenas no nível linguístico e de adequação à gramática normativa, sob risco de perda de traços da escrita autoral e dos efeitos estéticos do texto.

Bakhtin, no ensaio *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (2010), aponta o “conteúdo” e a “forma” do texto literário como categorias indissociáveis, e postula a necessidade de “compreender a forma como forma de um conteúdo, e o conteúdo como conteúdo da forma, compreender a singularidade e a lei de suas inter-relações” (BAKHTIN, 2010, p. 69). De modo parecido, assim escreve Octavio Paz, ao tratar do poema:

[c]ada palavra – além de suas propriedades físicas – contém uma pluralidade de sentidos (...). No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu (PAZ, 2012, p. 29).

Assim, a obra literária que receberá uma revisão precisa ser considerada como um conjunto no qual a materialidade linguística não está disposta de forma aleatória, mas de acordo com as intenções criativas do autor, que se revelam tanto no conteúdo do texto como na sua aparência ou escrita – o que foi comprovado por meio do estudo da pontuação de Clarice em *Perto do Coração Selvagem*. Para que seja realizada qualquer intervenção em um texto com tais características, seja um poema, um conto ou um romance, é preciso considerá-lo a partir de sua dimensão discursiva e simbólica, como apontado por Risoleide Oliveira em *Revisão de textos: da prática à teoria*:

não desprezando a importância dos aspectos linguísticos, aponto a necessidade de serem considerados também os aspectos discursivos do processo de revisão, o que implica o tratamento da linguagem como discurso e não como sistema, a compreensão dos gêneros discursivos em seus diversos

contextos espaçotemporais e a necessidade da interação socioverbal no processo de revisão (OLIVEIRA, 2016, p. 147).

O projeto estético de um texto, ainda que idealizado e desenvolvido pelo autor, em sua criação literária repleta de subjetividade, precisa ser sustentado coletivamente a partir do momento em que a obra começa a ser preparada para a edição e publicação. Dessa forma, é preciso reconhecer que a relação entre revisor e autor, mediada ou não por editoras, é sempre “atravessada por disputas simbólicas” (RIBEIRO, 2021, p. 189), já que “o que pode haver de comum entre todos os profissionais da editoração é uma intromissão consciente no texto do outro” (PERPETUA, 2015, p. 79). “Revisar” o outro, exercício de alteridade, aponta para a interdiscursividade do trabalho com os textos, obras constituídas por tantas leituras, e torna imperativo o diálogo entre os sujeitos envolvidos na criação das obras literárias, uma vez que

para um texto literário é importante que haja uma revisão também literária, i. é, capaz de uma sensibilidade que caminha junto com os (des)limites da própria literatura, em contínua negociação entre esses personagens – autor e revisor –, atentos, ambos, ao projeto de um texto que provavelmente será publicado (e vem sendo editado) (RIBEIRO, 2021, p. 163)

O caráter coletivo do processo editorial aponta para o diálogo como uma característica constitutiva da revisão literária, o que significa encarar o processo de revisão e edição de textos nessa área como um trabalho de contínua interação entre sujeitos. Risoleide Oliveira, citando Bakhtin, lembra ser “fundamental que a interação entre o revisor e o autor ocorra estabelecendo-se entre eles uma relação de respeito, o que não implica subserviência mas uma ‘[...] compreensão simpática [...] ativismo que vem de fora e visa ao mundo interior do outro’” (OLIVEIRA, 2016, p. 146). A partir desse diálogo, torna-se possível entender que

a criação do texto literário é um processo contínuo. Sem a presunção de se estabelecer como uma forma fixa, como é o caso de algumas artes visuais, o texto, a cada reedição, pode sofrer alterações, conforme o desejo de aperfeiçoamento de seu autor ou editor, que muitas vezes conta com a contribuição de leitores. É nesse contexto que a intervenção do revisor também pode ser solicitada. O aprimoramento do texto em termos estéticos será, portanto, o primeiro propósito do revisor ao tomar para si a tarefa. Dele, serão exigidas a acuidade, perspicácia, sensibilidade – qualidades carregadas de subjetividade (GUIMARÃES; PERPETUA, 2010, p. 196).

O trabalho do revisor literário se assemelha ao que Manoel de Barros escreve no último verso do poema *O professor de agramática*, em que o poeta aponta que, para se

orientar pelos “desvios”, onde estão “as melhores surpresas e os arituncos maduros”, é necessária uma coisa: “há que apenas saber errar bem o seu idioma” (BARROS, 2010, p. 297). “Errar bem o idioma” pode ser uma maneira de encarar a transgressão literária frente às regras postuladas pela gramática normativa, entendendo-se o qualificativo “bem” como indicador dos desvios linguísticos realmente capazes de criar efeitos de sentido no texto. Assim, cabe ao revisor, a partir do entendimento do projeto estético do autor, “saber delinear a frágil fronteira entre o estilo e a inadequação linguística. Há que vagar, então, pelo nebuloso caminho da subjetividade, sem perder de vista o objetivo do trabalho” (PERPETUA, 2008, p. 78).

O revisor é o profissional do qual se espera a capacidade de distinguir quando um recurso textual foi empregado de forma eficaz ou não, de modo a criar o sentido desejado pelo autor em seu projeto de escrita, realizando as intervenções necessárias para que tal projeto se cumpra. Para isso, é necessário um amplo conhecimento de teoria literária, variação linguística, estilística e noções de gênero e discurso. O revisor precisa ser capaz de constituir e armazenar uma boa memória de leitura – termo desenvolvido por Elzira Perpétua e Raquel Guimarães e que se refere tanto ao repertório literário do profissional quanto ao esforço que ele precisa fazer, durante a revisão, para atualizar “sua memória de leituras, exigida pela mnemônica textual” (GUIMARÃES; PERPETUA, 2010, p. 198).

Essa base de leituras da qual o revisor se vale para intervir nos textos, trabalhando seus sentidos, também se relaciona à ideia de conhecimento de mundo, “que engloba domínio da norma padrão, dos gêneros textuais e das mais diversas áreas como: social, cultural, histórica e científica” (FERABOLI, 2012, p. 238). Sendo “um leitor privilegiado, um interlocutor especial” (GUIMARÃES; PERPETUA, 2010, p. 197), por dividir com o autor o desenvolvimento do projeto de escrita da obra e ter acesso a ela em seus primeiros momentos de criação, o revisor precisa fazer de si um

sujeito possuidor de vasta experiência de leitura, com repertório próprio e concepção de valor literário, ciente de que o conceito de literatura é escorregadio, de convívio próximo com variados gêneros e estilos e, portanto, com grande percepção das possibilidades de uso das estratégias literárias. Significa dizer que o revisor de um texto literário não é exclusivamente um técnico que conhece regras de escrita e modos de construir coerentemente um texto. Também significa que não se trata apenas de alguém que conhece gêneros literários e sabe reconhecê-los e utilizá-los. Trata-se essencialmente de um leitor que convive com a literatura de um ponto de vista cultural e estético (GUIMARÃES; PERPETUA, 2010, p. 198).

Esse “leitor que revisa”, escritor do outro, íntimo dos textos e seus sentidos, precisa a um só tempo respeitar a obra trabalhada e saber como nela intervir. Se considerado o episódio da insatisfação de Clarice com a edição recebida na tradução para o francês de *Perto do Coração Selvagem*, é possível entender como uma postura que desconsidere as intenções do autor com o texto não é só antiética, mas também ineficaz. Para Clarice, que se dizia “plenamente consciente das razões que me levaram a escolher essa pontuação” (MOSER, 2017, p. 260), modificar as vírgulas, travessões e reticências do romance era modificar seu projeto estético com a obra – risco que dá a medida das perdas possíveis, para o meio literário, com uma revisão estritamente normativista.



## 6 CONCLUSÃO

Por meio deste estudo, foi possível constatar como o próprio imaginário relacionado à figura do revisor de textos pode contribuir para a ideia de que o profissional deva agir como um “corretor da língua”. Pode-se dizer que tanto o estereótipo atribuído ao revisor, tido como uma pessoa conservadora e reservada, quanto a insegurança linguística dos falantes de português brasileiro (que não se sentem confortáveis no domínio do idioma), contribuem para a tendência de ver a revisão como uma mera adequação à gramática normativa – percepção partilhada pelo senso comum e, muitas vezes, por outros profissionais do texto, colegas do processo editorial (ANTUNES; COELHO, 2010). A confusão entre “língua” e “variante de maior prestígio social” pode ser apontada, no caso, como uma das razões para a tendência à concepção tradicional da língua (FARACO, 2008). Se esse imaginário for acompanhado por uma formação profissional estritamente normativista, que não leve em conta a dimensão discursiva e estilística dos textos, o revisor corre o risco de ver sua atuação resumida a uma mera aplicação de regras da gramática normativa.

No campo literário, uma revisão assim terá pouco a contribuir para a edição de textos nos quais o desvio à regra gramatical pode configurar uma expressão de autoria. Não se espera que a gramática normativa preveja e prescreva, por exemplo, todas as formas de uso de sinais de pontuação para a literatura (como comprovado pelo estudo de *Perto do Coração Selvagem*), sendo esse campo destinado a surpreender os leitores por meio dos usos artísticos da língua. Por isso mesmo, ela não pode ser tomada como definidora dos princípios de intervenção no texto literário – se, mesmo para textos de sentido denotativo, as regras gramaticais se mostram muitas vezes insuficientes e, por vezes, contraditórias.

Assim, saber intervir no texto literário “do outro” prevê a competência de elaborar estudos de estilo e de saber identificar quais recursos linguísticos são capazes de construir efeitos no texto, e de que maneira. De certa forma, é necessário não “corrigir a linguagem”, numa perspectiva conservadora da língua, mas saber trabalhá-la de acordo com a proposta estética do texto, projeto de escrita do autor, e em diálogos que “são mais sutis e mais flexíveis do que se imagina” (RIBEIRO, 2009, p. 8).

Dessa forma, pensar a revisão de textos literários a partir de uma abordagem mais flexível implica entender a língua como uma “realidade intrinsecamente heterogênea” (FARACO, 2008, p. 33) da qual a função artística se vale para expressão

estética. Essa concepção, ao orientar o trabalho do revisor de textos literários, pode contribuir para a formulação de diretrizes éticas para a profissão, observando, ainda, a delicada relação entre revisão e autoria. Pede-se, desse profissional, um bom conhecimento de teoria literária, variação linguística, gênero e discurso, além da capacidade de criar uma memória de leitura consistente e eficaz, um conhecimento de mundo amplo e um hábito de ler que faça dele, sobretudo, um bom leitor.

Revisar um texto literário, respeitando a autoria, é buscar por meio das construções possíveis da língua a expressão artística desejada pelo autor, e ajudá-lo a cumprir sua escrita. Entendendo, nesse trabalho, as dimensões estéticas da língua, o revisor pode então concordar com Clarice, que declarou no livro *A Descoberta do Mundo*: “Esta é uma confissão de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil, não é maleável (...) é um verdadeiro desafio para quem escreve” (LISPECTOR, 2008, p. 100).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. Sobre gramáticos e revisores. **Folha de S. Paulo**, 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2001200913.htm>. Acesso em: 31 jan. 2022.

ANTUNES, Leandra; COELHO, Sueli. Revisão textual: para além da revisão linguística. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 205-224, 1º sem. 2010.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

BAGNO, Marcos. Norma linguística, hibridismo e tradução. **Revista Traduzires**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 19-32, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernadini. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALESTERO, Mirella. **Definições terminológicas da Revisão de Textos: estudos iniciais para a elaboração de um glossário**. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2019.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BECCARI, Marcos; BEDORE, Renato. Aisthesis: uma breve introdução à estética dos afetos. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 487-498, set./dez. 2017.

CINTRA, Lindley; CUNHA, Celso. **Nova gramática do português contemporâneo**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora, 2016.

- DAHLET, Véronique. A pontuação e sua metalinguagem gramatical. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 29-41, 1º sem. 2002.
- FARACO, Carlos Alberto. **Norma culta brasileira: desatando alguns nós**. São Paulo: Parábola. 2008.
- FARACO, Carlos Alberto; ZILLES, Ana Maria. **Para conhecer norma linguística**. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- FERABOLI, Gisele. 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, 227-240, jan./jun. 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GONÇALVES, José Luiz; SANT'ANA, Rivânia. Reflexões acerca da prática de tradução e revisão de textos e de parâmetros para a formação de tradutores e revisores. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 225-234, 1º sem. 2010.
- GUIMARÃES, Raquel; PERPETUA, Elzira. A revisão do texto literário: um trabalho de memória. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 14, n. 26, p. 195-204, 1º sem. 2010.
- LIMA, Mariana. **A pontuação na perspectiva da tradição gramatical: breve revisão crítica e implicações para o ensino e para a aprendizagem no contexto escolar**. 2019. Monografia (Especialização em Gramática da Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUKEMAN, Noah. **A arte da pontuação**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Risoleide. *Revisão de textos: da prática à teoria*. Natal: EDUFRN, 2016.

ORLANDI, Eni. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez Editora, 2018.

ORLANDI, Eni. Texto e discurso. **Revista Organon**, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 111-118, 1995.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POSSENTI, Sírio. Índícios de autoria. **Revista Perspectiva**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 105-124, jan./jun. 2002.

PUZZO, Miriam. Revisitando questões de gramática e de ensino de um ponto de vista bakhtiniano. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 161-177, jan./jun. 2012.

QUEIROZ, Sônia (org.). **Editoração: arte e técnica**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2015.

RIBEIRO, Ana Elisa. Revisão de texto e “diálogo” com o autor: abordagens profissionais do processo de produção e edição textual. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. **Anais [...]**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

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. Trabalho apresentado no XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, **Portal Intercom**, Juiz de Fora, 2007. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/r0011-1.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2022.

RIBEIRO, Ana Elisa. Outras margens da revisão de textos: experiências com o literário. **Gutenberg: Revista de Produção Editorial**, Santa Maria, v. 1, n. 1, p. 150-167, jan./jun. 2021.

RIBEIRO, Ana Elisa; ROMANO, Márcia (org.). **Além da gramática: questões contemporâneas de edição, revisão e preparação textual**. Divinópolis: Artigo A, 2021.

SALGADO, Luciana. **Ritos genéticos editoriais: autoria e textualização**. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016.

SANTOS, Naísa. **Perfil e contexto profissional de revisores de texto autônomos de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2020.

SARAMAGO, José. **História do Cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Anderson. Heterogeneidade discursiva e os sinais de pontuação: uma interface possível? Trabalho apresentado no VIII Encontro Latino-Americano de Pós-Graduação, **Portal INIC**, São José dos Campos, 2008. Disponível em: [http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC\\_2008/anais/arquivosEPG/EPG00043\\_01\\_O.pdf](http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2008/anais/arquivosEPG/EPG00043_01_O.pdf). Acesso em: 8 jan. 2022.

SOUSA, Luciana. **O imaginário do revisor de textos nos ritos genéticos editoriais**. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2015.

YAMAZAKI, Cristina. **Edição de texto na produção editorial de livros: distinções e definições**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.