

Os limites para a revisão do texto literário a partir dos conceitos de autoria e estilo de Bakhtin / *The Limits of Proofreading Literary Texts Based on the Concepts of Authorship and Style in Bakhtin*

Marcelo Spalding Perez*
William Moreno Boenavides**

RESUMO

Embora a relação dos escritores com os revisores seja tradicionalmente tensa, a revisão textual, sobretudo no texto literário, não se limita mais a aspectos normativos, como correção ortográfica ou de digitação, ampliando-se para a observação de aspectos como verossimilhança e encadeamento narrativo. Tais atribuições, porém, podem ampliar a tensão entre escritor e revisor à medida que coloca em jogo a autoria e o estilo, como ilustrado em obras como *História do cerco de Lisboa*. Este estudo trata exatamente dos limites para o revisor textual, buscando nos ensaios *O autor e a personagem na atividade estética* e *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária*, de Mikhail Bakhtin, os conceitos de autoria e de estilo que possam contribuir para o entendimento do limite da intervenção do revisor. Tal limite se dá, como se verá, por ele jamais poder interferir diretamente no sentido básico do mundo e do “valor axiológico” expressos pelo objeto estético, sob pena de interferir no estilo e na autoria.

PALAVRAS-CHAVE: Revisão textual; Revisão do texto literário; Autoria; Estilo

ABSTRACT

*Although the relationship between writers and proofreaders is traditionally tense, proofreading literary texts especially is no longer limited to regulatory aspects, such as spelling or typing correction. It expands to the observation of aspects, such as verisimilitude and narrative concatenation, which go beyond textual issues. Such tasks, however, can increase the tension between the writer and the proofreader as they bring authorship and style into play, which can be noticed in works, such as *The History of the Siege of Lisbon*. This study deals exactly with the limits of the proofreader, seeking, in Bakhtin's *Author and Hero in Aesthetic Activity* and *The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art*, the concepts of authorship and style that can contribute to the understanding of the limits of the proofreader's intervention. Such limits are set, as we will see, because the proofreader can never interfere directly in the basic sense of the world and of the “axiological value” expressed by the aesthetic object, under the risk of interfering with “style” and “authorship.”*

KEYWORDS: Proofreading; Review of the Literary Text; Authorship; Style

* Universidade Ritter dos Reis Laureate International Universities–UniRitter, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil; marcelo_spalding@uniritter.edu.br

** Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil; boenavides@gmail.com

Considerações iniciais

A relação dos escritores com os revisores de texto é tradicionalmente tensa, tensão essa expressa em obras como *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago. O escritor português criou Raimundo Silva, um revisor de textos que se sente impelido a “trair” o autor colocando um “não” antes de uma frase e mudando o sentido do texto.

Tal função de revisar os textos, porém, é naturalmente necessária e compreendida como fundamental não apenas pelos editores como também pelos próprios escritores, responsáveis eles próprios por uma primeira revisão em seus textos. Manuel Bandeira, por exemplo, em *Itinerário de Pasárgada* chega a defender que as revisões podem dar vida nova ao poema:

Quantas vezes também vi, em poetas de gosto certo nas emendas, um verso defeituoso ou inexpressivo carregar-se de poesia pelo efeito encantatório de uma ou de algumas palavras, exprimindo, no entanto, o mesmo sentimento ou a mesma ideia que as substituídas. Compare-se, por exemplo, o poema *Mocidade e morte*, de Castro Alves, como apareceu em *Espumas flutuantes*, com a primeira versão de 1864, e publicada em São Paulo por volta de 1868-69 sob o título *O tísico*. Na oitava inicial havia o verso *No seio da morena há tanta amora!* Na versão definitiva “amora” foi substituída por “aroma”. Naturalmente o poeta ponderou que as amoras do peito das morenas não são tantas, duas apenas, e mais tarde corrigiu o verso para “No seio da mulher há tanto aroma”. A superioridade é óbvia (1986, p.41, grifos do autor).

Claro que o exemplo dado por Bandeira é de uma mudança observada pelo próprio autor, mas não estará o texto literário também passível de revisões ou mesmo proposições de melhorias por parte dos demais envolvidos em sua edição, como o revisor textual? Não será essa exatamente uma das tarefas do revisor textual, especialmente em equipes de edição cada vez mais enxutas, que muitas vezes sequer contam com editor ou copidesque?

Admitindo-se que sim, abre-se então uma nova e difícil discussão sobre os limites da revisão textual no texto literário, um texto que se distingue pela forma diferenciada de organização da linguagem, o que incide diretamente na sua própria estruturação linguística, campo de trabalho do revisor.

Para tentar propor o começo de uma reflexão sobre esses limites para a revisão do texto literário, admitindo-se como pressuposto de que a revisão linguística não está

mais restrita à correção de normas gramaticais, como veremos adiante, buscou-se a leitura de O autor e a personagem na atividade estética e O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária, ensaios inseridos nas coletâneas *Estética da criação verbal* e *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*, necessárias, como será mostrado, para o entendimento das noções de autoria e de estilo em Bakhtin.

1 A revisão textual para além da revisão linguística

Raimundo Silva, o célebre personagem de Saramago de *História do cerco de Lisboa*, tornou-se símbolo de traição do revisor textual ao deliberadamente colocar um “não” no texto do autor, mudando o sentido da frase sobre um episódio fundamental da história de Portugal (a ajuda dos cruzados aos portugueses para tomar Lisboa dos mouros). Raimundo, com tal medida, em plena consciência infringiu o “código deontológico não escrito que pauta as acções do revisor na sua relação com as ideias e opiniões dos autores” (SARAMAGO, 1989, p.50).

Entretanto, no romance de Saramago talvez mais importante do que a ação deliberada do revisor seja a longa e profunda reflexão sobre o lugar do revisor textual, visto por si próprio como um profissional desvalorizado e angustiado, espremido entre o autor, a quem deve um respeito quase sacro, e o editor, que no final das contas é seu contratante. Tal desvalorização e angústia perpassam todo o romance, surgindo já no começo do texto, em um monumental diálogo entre o revisor e o autor.

O diálogo, embora repleto de ironias e silêncios, revela certa cumplicidade das duas figuras, e o autor chega a afirmar que os revisores são “anjos da guarda”: “a vós confiamos, você, por exemplo, traz-me à lembrança a minha extremosa mãe, que me fazia e tornava a fazer a risca do cabelo até ficar como traçada a tira-linhas” (SARAMAGO, 1989, p.12). Adiante, porém, o mesmo autor usa a expressão “seita revisora” (SARAMAGO, 1989, p.12), e Raimundo Silva, depois de lamentar a dureza da profissão, recorre ao apólogo de Apeles para ilustrar ao seu cliente o papel do revisor:

Considere, senhor doutor, a vida quotidiana dos revisores, pense na tragédia de terem de ler uma vez, duas, três, ou quatro, ou cinco vezes, livros que, Provavelmente, nem uma só vez o mereceriam, Fique

registado que não fui eu quem proferiu tão gravosas palavras, conheço muito bem o meu lugar na sociedade das letras. [...] Se quer saber, vá aos autores, provoque-os com o meio dito meu e o meio dito seu, e verá como eles lhe respondem com o aplaudido apólogo de Apeles e o sapateiro, quando o operário apontou o erro na sandália duma figura e depois, tendo verificado que o artista emendara o desacerto, se aventurou a dar opiniões sobre a anatomia do joelho, Foi então que Apeles, furioso com o impertinente, lhe disse Não suba o sapateiro acima da chinela, frase histórica, Ninguém gosta que lhe olhem por cima do muro do quintal (SARAMAGO, 1989, p.13-14).

Pode-se afirmar que muito da angústia que Raimundo expressa é derivada da limitação a que o trabalho do revisor tem sido imposto pelos próprios “manuais de revisão”. Ildete Oliveira Pinto, em *O livro: manual de preparação e revisão*, afirma que as tarefas do revisor são “descobrir quaisquer erros que tenham sido cometidos na composição e dar instruções para sua correção” (1993, p.126). Henry Saatkamp, em *Preparação e revisão de originais*, afirma que o revisor tem uma “tarefa árdua, que exige dos profissionais dupla atenção: para o sentido do texto e para sua correção ortográfica” (1996, p.66). E mesmo uma obra recente como *Livros: um guia para autores*, de Paulo Tedesco, desvaloriza o papel do revisor ao dizer que esta é “a forma barata de se ter um copidesque” (2015, p.89). Segundo este autor, “muitas editoras contratam professores e acadêmicos de letras ou têm já seus revisores, que fazem aquela rápida revisão no uso do português, que sugerem algumas mudanças pontuais e correções essenciais para a fluência na leitura do livro” (TEDESCO, 2015, p.89, grifo nosso).

Luiz Roberto Malta, em *Manual do revisor*, amplia um pouco as tarefas do revisor, embora, como veremos na lista a seguir, tais funções sigam restritas a tarefas normativas, de fiscalização, tal qual a mãe extremosa do autor do cerco de Lisboa:

- Revisar os originais aprovados para edição pelas editoras;
- Revisar (se tiver conhecimento de outros idiomas) as traduções, cotejando-as com os livros originais);
- Revisar as segundas provas, tomando como base as primeiras e, quando necessário, reportando-se aos originais (inclusive, ainda se preciso, ao livro);
- Revisar (menos comum, mas ocorre) terceiras provas, tendo como base as segundas;
- Examinar (a palavra “revisar” não caberia bem aqui) as heliográficas (não é muito comum, mas se o revisor for funcionário de uma editora, acabará fazendo esse trabalho);

- Revisar (incomum, mas acontece) filmes que deram ou darão origem a heliográficas; e, finalmente,
- Reler livros já publicados, em função de modificações que o autor quer fazer para uma nova edição, ou quando se desconfia que a edição publicada contém erros (2000, p.16).

Já Coelho Neto, em *Além da revisão: critérios para revisão textual*, embora veementemente recomende ao revisor que conheça seus limites e, antes de iniciar um trabalho de revisão, não dê indícios de ser um autor frustrado, alterando um texto indefinidamente, adiante exemplifica algumas funções do revisor que vão além da simples correção ortográfica e sintática, afirmando que o revisor deve estar sempre atento “à ambiguidade promovida pela colocação dos termos na oração” (2013, p.109), “a ordens cronológicas (ninguém sai antes de entrar, ninguém publica coisas antes de nascer, etc.) e numeração de itens e subitens” (2013, p.110), aos destaques, digitações, marcas da oralidade em textos formais, quando é preciso identificar o “público-alvo do texto para admitir ou não termos da linguagem coloquial ou expressões chulas” (2013, p.112), repetições, modismos e cacoetes.

Tal concepção de que o revisor não deva se limitar a aspectos normativos tem crescido nos últimos anos, talvez por um lado em função do fortalecimento de visões sociolinguísticas sobre o que seja correto ou não na expressão textual, e por outro da melhoria constante dos *softwares* que fazem revisão automática. Fato é que ao revisor já não são atribuídas só tarefas mais amplas no âmbito textual como também se começa a trabalhar com a ideia de revisão textual para além da revisão linguística:

Ao receber um texto para avaliar, o profissional da revisão, em uma primeira leitura, pode ter sua atenção despertada para aspectos mais superficiais do texto, tais como problemas ortográficos ou gramaticais (concordância, regência, uso de pronomes, entre outros), mas é necessário lembrar que, se se fossem ordenar as tarefas de uma revisão textual, a última etapa seria a verificação desses aspectos. Antes de verificá-los, o revisor precisa ater-se a dois aspectos fundamentais de um texto: seu gênero e sua textualidade. São esses aspectos que irão garantir a legibilidade e adequação globais do texto. Além do mais, para se avaliar tais aspectos, geralmente mais de uma leitura do texto deve ser feita, assim o revisor passará a ter um conhecimento mais aprofundado do texto com o qual lida (COELHO & ANTUNES, 2010, p.207)

A partir dessa visão, na revisão do texto literário, por exemplo, aspectos como verossimilhança e encadeamento narrativo, que extrapolam as questões textuais básicas, podem e devem ser observados pelo revisor. O revisor, assim, é visto como um leitor privilegiado, atento e qualificado, capaz de contribuir com o texto tanto na dimensão linguística quanto estrutural. Perpétua (2008) chega a comparar o revisor com um tradutor, já que o revisor lança sobre o texto uma nova visão, um novo olhar que vai originar um outro texto.

Impõe-se, porém, que também se busque os limites de tais intervenções. Por mais que o revisor não precise ficar restrito a gralhas, pulgas, piolhos, etc., é preciso refletir até que ponto pode ir sua intervenção sem que isso interfira na voz do autor, especialmente o autor de texto literário, um texto tão marcado pelo estilo: “modificando os textos a partir de seus pontos de vista, que não são propriamente os mesmos das autoras, os revisores operam o que chamamos de uma apropriação do texto” (PERPÉTUA, 2008, p.85). Neste ponto, recorreremos aos conceitos bakhtinianos de *autoria* e de *estilo* para propor uma breve discussão sobre os limites da revisão no texto literário.

2 Autoria e estilo em Bakhtin

São muito amplos e diversos os recursos potenciais dos textos literários. De modo que, se procurássemos estabelecer regras, debater os limites e as possibilidades da intervenção do revisor desse tipo de texto, certamente cairíamos em impropriedades, visto que o que se aplica em um caso não necessariamente se aplica a outro. Portanto, a busca por princípios teóricos se mostra como o caminho mais seguro para atingir os objetivos desse trabalho. O teórico russo se revelou muito adequado para esses propósitos, haja vista a atenção que ele dispensa ao tratamento de elementos materiais e concretos da linguagem até mesmo quando alcança altos níveis de abstração.

Bakhtin (2010b) estuda o texto literário em si e seus limites, limites esses que se constroem pela relação com as demais produções verbais, bem como com a estética das artes em geral. Para direcionar essas formulações para o estudo da revisão do texto literário, serão analisados aqui os conceitos de *conteúdo*, *material* e *forma*, bem como

os demais conceitos que se relacionam a esses e os esclarecem, como *objeto estético*, *forma composicional* e *forma arquitetônica*.

2.1 Conteúdo, material e forma

O conteúdo é um “momento indispensável no objeto artístico” (BAKHTIN, 2010b, p.21). Entre os elementos que constituem a obra de arte, a relação primária do artista é com o conteúdo. Somente posteriormente e a partir dessa primeira relação que se estabelece “a relação do artista com a palavra enquanto palavra”, que é “um momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ético-cognitiva” (BAKHTIN, 2010a, p.180). Esta realidade pré-existente na condição de conteúdo artístico não se apresenta de forma totalmente caótica para o autor, antes já está reelaborada, não se tratando de “uma matéria indiferente a valores, totalmente casual e desordenada. [...] *Não se pode opor à arte nenhuma realidade neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós como que a definimos e lhe damos um valor*” (BAKHTIN, 2010b, p.29-30; 31; grifos do autor).

Diferentemente de outros fenômenos da cultura, como a ciência, que busca a construção de uma realidade “pura, onde somente a unidade da verdade é soberana” e da Ética que busca estabelecer “*a relação do dever para com a realidade*” (BAKHTIN, 2010b, p.32, grifos do autor), a arte incorpora essa realidade, mesmo que filtrada pelo autor, sem negar sua existência anterior à obra. Nas palavras de Bakhtin:

A particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista apenas como artesão, isto é, só com relação ao material (2010b, p.33).

O teórico russo ainda vai conceituar “objeto estético” justamente como o “*conteúdo da atividade estética (contemplação) orientada sobre a obra*” (BAKHTIN,

2010b, p.22). O objeto estético é diferente da “obra exterior propriamente dita, que admite outras abordagens, e sobretudo a abordagem basicamente cognitiva, ou seja, uma percepção sensorial regida por um *conceito*” (BAKHTIN, 2010b, p.22), isto é, algo cujo conteúdo independe da realidade preexistente, apreendida apenas pelo conhecimento. Na sequência, define-se o conteúdo do objeto estético como

[...] *a realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado* (BAKHTIN, 2010b, p.35; grifos do autor).

Conceituado o conteúdo da obra de arte, é justamente o significado do material, referido acima, para o objeto estético da poesia¹ que Bakhtin busca compreender para dar sequência a seus estudos sobre a criação literária. De modo direto, o autor delimita que, para a compreensão adequada desse problema para a finalidade proposta, “não se trata absolutamente das particularidades linguísticas da linguagem poética, como às vezes tende-se a interpretar esse problema, mas do significado da língua no seu todo, como material para a poesia, problema esse que tem um caráter puramente estético”. Isso porque “a natureza extra-estética do material (à diferença do conteúdo) não entra no objeto estético” (BAKHTIN, 2010b, p.47; 48).

O material compõe o objeto estético mas não é ele, não se confunde com ele: “A consciência criadora do autor-artista *nunca coincide* com a consciência linguística, a consciência linguística é apenas um elemento, um material, totalmente guiado pelo desígnio puramente artístico” (BAKHTIN, 2010a, p.179, grifo em itálico do autor). Daí porque “compor um dicionário semântico por setores não significa, de maneira alguma, enfocar a obra de arte” (BAKHTIN, 2010a, p.179). O que importa no tratamento do uso da palavra como material da criação literária é que “todas as ligações e inter-relações

¹ Em O problema do conteúdo do material e da forma, na seção que aborda o material, Bakhtin refere-se com mais ênfase à poesia, dizendo que é ela [em relação às criações artísticas verbais em geral] o que mais lhe interessa na abordagem desse conceito. Possivelmente isso se deva ao fato de que, conforme ele comenta, “*a poesia precisa da língua por inteiro, de todos os lados e com todos os seus elementos; ela não permanece indiferente a nenhuma nuance da palavra na sua determinação linguística*” (BAKHTIN, 2010b, p.48; grifos do autor). Não há motivos, pelo estudado até aqui, para se supor alguma radical diferença entre o tratamento que o conceito de material recebe no estudo da poesia para o que ele recebe no das outras criações artísticas verbais, antes pode-se entender que a poesia potencializa o uso do material. Por isso, no presente estudo também não se abordarão tais diferenciações.

verbais de ordem linguística e composicional transformam-se em relações arquitetônicas extraverbais²” (BAKHTIN, 2010b, p.51). Ou seja, o trabalho com a palavra interessa do ponto de vista estético na medida em que ela transcende sua própria natureza verbal, não diretamente na direção do mundo exterior, mas na direção do próprio objeto estético, o mundo possível do material elaborado esteticamente.

A forma linguística permanece à margem do objeto estético, à diferença de sua “significação axiológica”, que de fato penetra nele: “O significado do material na obra de arte é definido da seguinte forma: sem entrar no objeto estético, em sua determinação material extra-estética, como um componente esteticamente significante, ele é indispensável à sua construção como momento técnico” (BAKHTIN, 2010b, p.55).

Indissolúvelmente ligada ao conteúdo e ao material da obra de arte está a forma:

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela [a forma] é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. O desígnio artístico puramente material é uma experiência técnica. O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. (BAKHTIN, 2010a, p.177-8)

Para Bakhtin, “a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele”. É por isso que seu estudo pode ser empreendido em duas direções: “a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo” ou “a partir do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma” (2010b, p.57). A forma se realiza inteiramente no material, mas mantém relação axiológica com o conteúdo, é sempre a forma desse conteúdo. Isso se dá pela “função primeira da forma”, o “isolamento”, algo semelhante ao “estranhamento” conceituado pelos formalistas russos. O autor chama atenção para o fato de que não é o material que é isolado/estranhado, mas a forma, a palavra “por meio da destruição de sua série semântica habitual” (BAKHTIN, 2010b, p.60-61). A forma ainda constitui a unidade do

² Veja-se na sequência a diferença entre formas composicional e arquitetônica para Bakhtin.

objeto artístico ao englobar o “conteúdo a partir do exterior”. Essa unidade é criada “pelo sentimento de uma atividade valorizante” (BAKHTIN, 2010b, p.64; 65).

A indissociabilidade entre conteúdo e forma é tão forte que o autor afirma que conteúdo é um “elemento da forma” e, em seguida, explica que “a forma relativiza totalmente o conteúdo, esse é o sentido da afirmação que faz do conteúdo um elemento da forma” (BAKHTIN, 2010b, p.37). Mais adiante, complementa: “o objeto estético é um conteúdo dotado de forma”. Isso se dá de tal modo que é necessário “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, 2010b, p.69).

Os modos de estabelecer essas inter-relações também merecem atenção especial por parte de Bakhtin. Ele distingue a forma composicional da forma arquitetônica. Esta última corresponde ao “*objeto estético na sua singularidade e estrutura puramente artística*” e a primeira a uma “estrutura totalmente independente do objeto estético” (BAKHTIN, 2010b, p.22; grifos do autor). Diferentemente das formas composicionais, as formas arquitetônicas “*estão incluídas no objeto estético*” (BAKHTIN, 2010b, p.25; grifos do autor). Há uma hierarquia na relação entre uma e outra: “a arquitetônica do mundo artístico determina a composição da obra (a ordem, a disposição e o acabamento, o encadeamento das massas verbais) e não o contrário” (BAKHTIN, 2010a, p.182). A análise composicional é técnica, não artística, já a compreensão da forma arquitetônica necessita da percepção estética.

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (a forma do acontecimento, em parte, do personagem – o caráter trágico) escolhe a forma composicional adequada – a dramática (BAKHTIN, 2010b, p.25).

2.2 Autoria e estilo

O entendimento dos conceitos precedentes é fundamental para a compreensão da autoria e do estilo em Bakhtin. Para ele, a criação artística corresponde a uma forma de organização do mundo ficcional do qual o autor participa de fora. Isso porque o

acontecimento artístico depende da existência da relação entre um “eu” e um “outro”, pois só assim é “possível um *juízo de valor efetivo*” (BAKHTIN, 2010a, p.174; grifo do autor). O horizonte do autor não pode encerrar completamente a si mesmo e manter essa relação: “A relação axiológica comigo mesmo é absolutamente improdutiva em termos estéticos, eu para mim sou esteticamente irreal. Posso ser apenas o portador da tarefa da enformação e do acabamento artístico mas nunca o seu objeto – o personagem” (BAKHTIN, 2010a, p.174). A criação estética faz ver com nitidez no homem e em seu mundo “precisamente aquilo que por princípio ele não vê em si mesmo ao permanecer em si mesmo e vivenciar seriamente a sua vida, é preciso saber enfocá-lo não do ponto de vista da vida mas de outro ponto de vista ativo fora da vida” (BAKHTIN, 2010a, p.176). Dessa forma, “íntegram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores” (BAKHTIN, 2010a, p.176):

O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico - o plano do pensamento sobre o mundo humanizado.

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética (BAKHTIN, 2010a, p.177).

Em trabalho posterior, a relação da autoria com a obra vai ser expressa diretamente: “O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador” (BAKHTIN, 2010b, p.69). No caso do autor do texto literário, é “por meio da palavra [que] o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo” (BAKHTIN, 2010a, p.180). Lembrando que a relação do artista com a palavra é secundária, sendo que o antecede (em termos hierárquicos) a relação com o conteúdo, com o mundo, de modo que o

[...] estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e seus meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo do seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material; o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo,

com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de enformação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente deve-se conhecer para compreender tal relação (BAKHTIN, 2010a, p.180).

O estilo não se apresenta apenas em trechos pontuais da obra, mas também diz respeito ao todo de sua organização: “a correta colocação do *problema do estilo*, um dos problemas mais importantes da estética, é impossível sem uma rigorosa distinção entre formas arquitetônicas e composicionais” (BAKHTIN, 2010b, p.26; grifo do autor). É necessário distinguir em âmbito macroestrutural o estilo artístico (que diz respeito à forma arquitetônica) do estilo propriamente verbalizado (que diz respeito à forma composicional). A obra de arte é composta por traços técnicos e estéticos, estes só são passíveis de alteração através dimensão autoral, já aqueles podem ser trabalhados a partir de uma apreensão técnica da composição da obra.

Para evitarmos mal-entendidos, daremos à técnica na arte uma definição bastante precisa: *denominamos elemento técnico na arte tudo o que é absolutamente indispensável à criação da obra de arte na sua determinação físico-matemática ou linguística - a isso relaciona-se também todo o conjunto da obra de arte acabada, tomada como coisa, mas que não entra diretamente no objeto estético, que não é um componente do todo artístico; os elementos técnicos são os fatores da impressão artística, e não os constituintes esteticamente significativos do conteúdo dessa impressão, ou seja, do objeto estético* (BAKHTIN, 2010b, p.49; grifos do autor).

Os elementos da obra que constituem o objeto estético³ incluem necessariamente a dimensão autoral, posição a partir da qual se expressa o conteúdo. Esse conteúdo só pode ser complementado, modificado, retrabalhado pelo autor (do ponto de vista da criação) e pelo leitor (do ponto de vista da interpretação), jamais pelo revisor. No entanto, para que se possa delimitar quais as intervenções técnicas a serem feitas na obra literária em que se trabalha, o revisor deve compreender a lógica imanente da criação (não para intervir nela, e sim para qualificar sua intervenção no dispositivo técnico). É justamente no mundo a partir do qual o artista cria que o revisor não pode intervir diretamente. Em outras palavras: “a tarefa basilar é, antes de tudo, definir o

³ Lembremos que objeto estético é o conteúdo da atividade estética, é a realidade do conhecimento e do ato estético submetida a uma individualização (BAKHTIN, 2010b, p.35).

desígnio artístico e seu efetivo contexto, ou seja, aquele mundo axiológico em que se coloca e se realiza tal desígnio” (BAKHTIN, 2010a, p.179). A partir daí busca-se a delimitação entre “o dispositivo técnico” e a “*lógica imanente da criação*” (BAKHTIN, 2010a, p.179; grifo do autor) para auxiliar no aprimoramento do primeiro sem interferir na autoria nem nos procedimentos estilísticos adotados pelo autor, seja na dimensão do uso particular que faz do material, seja na construção da forma arquitetônica.

Bakhtin define estilo como a “*unidade* de procedimentos de enformação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material” (2010a, p.186). O teórico russo estabelece condições para a existência da “unidade segura do estilo”: 1ª – existir “unidade da tensão étnico-cognitiva da vida, indiscutibilidade do antedado guiado por ela”; 2ª – “indiscutibilidade e a convicção da posição de distância (em suma [...] a confiança religiosa no fato de que a vida não é solitária [...], o lugar sólido e inquestionável da arte no conjunto da cultura”. Ele ainda propõe, em função disso, três questões: “Em que relação se encontram o estilo e o autor enquanto individualidade? Como o estilo se relaciona com o conteúdo, isto é, com o mundo dos outros, suscetível de acabamento? Que importância tem a tradição no contexto axiológico do autor-contemplador?” Essas questões precisam ser colocadas, completa ele, porque “o estilo não pode ser casual” (BAKHTIN, 2010a, p.186).

Necessariamente o estilo guarda relação com a tradição; dessa forma, a passagem do estilo artístico para o estilo verbalizado é compreendida assim por Bakhtin: “o grande estilo abarca todos os campos da arte ou não existe, pois ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material” (BAKHTIN, 2010a, p.187). O autor é aquele que trabalha “o elemento de transgressão na vida”, isto é, o olhar “de fora”, que possibilita a construção de sentido, e esta transgressão “é construída pela tradição (exterioridade, aparência, maneiras, etc., costumes, etiqueta, etc.)” (BAKHTIN, 2010a, p.189). Bakhtin procura demonstrar isso afirmando que “a queda da tradição revela a falta de sentido desses elementos, a vida dissolve por dentro todas as formas” (2010a, p.189). Portanto, para o revisor, “o autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender o autor no

universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, a sua posição de classe” (BAKHTIN, 2010a, p.191).

Dessa forma, justamente pelo fato de o trabalho técnico a ser feito posteriormente na obra não poder modificar o mundo, o universo histórico, as experiências, o sentido da vida do autor, esse trabalho não pode também interferir na autoria, no modo de organização da forma arquitetônica, no estilo artístico, na forma (até certo ponto) ou no conteúdo da obra, no objeto estético, em suma, algo muito caro especialmente ao texto literário, como veremos a seguir.

3 Os limites para a revisão do texto literário

O texto literário pode ser entendido como produto do trabalho estético, do anseio humano de comunicar conteúdo através da linguagem verbal trabalhada formalmente, que incide diretamente na sua própria estruturação linguística, campo de trabalho do revisor. Assim, pode-se dizer que o trabalho técnico sobre o texto literário não pode jamais incidir diretamente no conteúdo da obra de arte, ou seja, no objeto estético, e todos os elementos da obra que necessariamente formarem tal objeto devem ser preservados em si. Já o material da obra de arte pode ser objeto de trabalho técnico do outro (no caso, o revisor), já que “o poeta não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua” (BAKHTIN, 2010a, p.178).

Na revisão literária, o papel do profissional consiste em compreender o contexto axiológico e criador não para intervir nele, mas para perceber o escopo das possibilidades de uso do material e da organização da forma arquitetônica. Porém, é de extrema importância para que o trabalho técnico seja bem-sucedido que se compreenda qual a relação estabelecida por esse material com o objeto estético, com as “relações arquitetônicas extraverbais” (BAKHTIN, 2010b, p.51). Claro que não para interferir na arquitetura da obra, mas para adquirir a capacidade de discernir as possibilidades de uso do material proposto pelo objeto estético. A capacidade de leitura do texto literário deve se desenvolver a ponto de possibilitar a percepção do que, naquela obra, pertence ou não às suas possibilidades linguísticas. Isso evita que não se considere “erro” o que for uso dos recursos linguísticos pertinentes a essa criação.

Imagine, por exemplo, se o revisor de Saramago (agora não o personagem da obra, claro, mas o profissional que trabalhou em seu texto final) resolvesse pontuar os diálogos de *História de um cerco de Lisboa* da forma tradicional, com travessões e troca de parágrafos? O próprio autor português, aliás, não aceitava sequer que se adaptasse a ortografia para o português brasileiro, fazendo questão de manter na edição brasileira da obra palavras como “acto” (SARAMAGO, 1989, p.64), “terramoto” (SARAMAGO, 1989, p.72) ou “connosco” (SARAMAGO, 1989, p.84).

As tarefas do revisor do texto literário não incluem, portanto, a interferência em toda a forma da obra. A forma está ligada de um lado ao conteúdo e de outro ao material. Por isso o estudo da forma pode seguir dois caminhos, como referido anteriormente: “a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo” ou “a partir do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma” (BAKHTIN, 2010b, p.57). Somente na relação que a forma guarda com o material que a atividade do revisor pode se desenvolver, porque, para Bakhtin (2010a, p.178), “o desígnio artístico puramente material é uma experiência técnica”.

Assim, mesmo mudanças composicionais podem ser sugeridas, desde que não interfiram no conteúdo, no objeto estético, o que, em termos bakhtinianos, significa não interferir na forma arquitetônica.

De que se constitui a obra de arte? De palavras, orações, capítulos, talvez de páginas, de papel? No ativo contexto axiológico e criador do artista, todos esses elementos nem de longe [ocupam] o primeiro, mas o segundo lugar, não são eles que determinam axiologicamente o contexto, mas são por eles determinados (BAKHTIN, 2010a, p.179-180).

A revisão, portanto, só pode se debruçar sobre os elementos determinados pelo contexto axiológico pela visão de mundo do autor, e não diretamente nessa visão de mundo.

Um exemplo mais concreto para tentar esclarecer as proposições bakhtinianas nos é dado por Umberto Eco. O autor italiano trabalha a noção de “fato cosmológico”, que corresponderia a algo como “construir um mundo”, necessário, segundo ele, para quem quer “contar”. A construção da ficção necessita, portanto, da criação desse fato cosmológico. Veja-se o exemplo dado por Eco:

Para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores. Constrói-se um rio, duas margens, e na margem esquerda coloca-se um pescador, e se esse pescador possui um temperamento agressivo e uma folha penal pouco limpa, pronto: pode-se começar a escrever, traduzindo em palavras o que não pode deixar de acontecer. Que faz um pescador? Pesca (daí toda uma sequência mais ou menos inevitável de gestos). E depois o que acontece? Ou há peixes que mordem a isca ou não há. Se há, o pescador os fiska e vai pra casa todo contente. Fim da história. Se não há, como ele é temperamental, talvez se irrite, talvez quebre a vara de pescar. Não é muita coisa, mas já é um esboço. Mas existe um provérbio indiano que diz “senta-se à beira do rio e espera, o cadáver de teu inimigo não tardará a passar”. E se, levado pela correnteza, passasse um cadáver – já que esta possibilidade está implícita na área intertextual do rio? Não se pode esquecer que o meu pescador tem uma folha penal suja. Querirá correr o risco de meter-se na enrascada? Que fará? Fugirá, fingindo não ver o cadáver? Sentir-se-á com rabo-de-palha, já que o cadáver é do homem que odiava? Temperamental como é, ficará furioso por não ter realizado ele próprio a sonhada vingança? Como se vê, bastou mobiliar com pouca coisa nosso mundo e já se tem o início de uma história. Temos também o início de um estilo, porque um pescador pescando deveria impor-me um ritmo narrativo lento, fluvial, escandido de acordo com sua espera, que deveria ser paciente, mas também de acordo com os sobressaltos de sua cólera impaciente. O problema é construir o mundo, as palavras virão quase por si sós (1985, p.21-22).

Note-se a relação do fato cosmológico erguido e o ritmo narrativo. Por estar enformado, nesse caso, pelo conteúdo, o ritmo narrativo faz parte do estilo artístico, não podendo ser alterado pelo trabalho técnico do leitor crítico. Este deve se limitar, num caso assim, a avaliar e, se for o caso, sugerir alterações que contribuam para a expressividade dessa relação. Parece possível relacionar a noção de fato cosmológico de Umberto Eco à de forma arquitetônica de Bakhtin. Ambas seriam um tipo de produto da sedimentação de uma experiência (ou de um conteúdo, para usar os termos de Bakhtin). Essa sedimentação ganha forma através do trabalho e com a organização feitos pela língua. É nesse jeito de organizar a expressão do fato cosmológico que o revisor pode interferir, não na experiência mobilizada pelo autor, que é sua própria visão de mundo.

Considerações finais

O trabalho do revisor é, como tão bem representado por Raimundo Silva, um trabalho em que se deve lidar com dificuldades de ordens variadas. De um lado a

expectativa do autor e do editor, mas de outro as limitações impostas por eles próprios, que obrigam o revisor a “não ir além das chinelas”. Hoje, porém, sabe-se que as “chinelas” são mais complexas do que aparentemente se pensa, exigindo-se do revisor uma compreensão linguística para além da textual, pois o tratamento de qualquer tipo de linguagem exige a mobilização dos gêneros em questão, do tipo específico de linguagem, dos recursos trabalhados por esse tipo específico de linguagem, da relação dela com outras linguagens. A situação fica ainda mais peculiar se a linguagem em questão for a verbal, já que a usamos o tempo todo. Quando a linguagem verbal recebe tratamento artístico, mais um (grande) elemento de complexidade vem se juntar a esse todo.

Na literatura a percepção de que se está diante de um modo peculiar de organizar a linguagem é mais nítida do que em outras artes, que se valem de outros materiais, como a escultura ou a pintura, por exemplo. Isso porque estamos todo tempo expostos ao uso da linguagem verbal (falando ou ouvindo, escrevendo ou lendo). Notam-se assim as diferenças do uso cotidiano da linguagem com o uso dado a ela nas criações artísticas. Para Bakhtin, isso mostra que a impossibilidade da fusão entre forma e conteúdo na arte vocabular é mais clara. Nas outras artes, elas parecem se misturar mais, forma e conteúdo constituem um todo indivisível (BAKHTIN, 2010b, p.69-70). Diante, por exemplo, de uma escultura de gesso com o formato de um corpo humano, não conseguimos com facilidade imaginar o gesso separado da escultura. Já em um poema, que use, para que se mantenha a linha de raciocínio, as palavras *corpo humano*, facilmente pode-se pensar em outros contextos em que essas palavras ou outras da língua possam ser usadas, já que o fazemos cotidianamente e sem ajuda de instrumentos (com exceção, claro, de quem é portador de alguma necessidade especial).

Isso tudo coloca a quem trabalha com o texto literário a necessidade de compreender, além dos elementos gramaticais e técnicos em si, formulações teóricas que consigam propor a compreensão estética desse tipo de texto. Neste trabalho, depois de algumas considerações iniciais sobre a revisão em geral e sobre a ampliação da atuação do revisor textual, buscou-se demonstrar que as formulações de Bakhtin sobre o texto literário são altamente produtivas nesse sentido. Através do debate dos conceitos de objeto estético, forma composicional, forma arquitetônica, conteúdo, material e forma, procurou-se delimitar qual o alcance das atividades do revisor literário, tendo

como baliza os conceitos (também segundo Bakhtin) de autoria e estilo artístico como itens que não podem sofrer interferência técnica.

Ao revisor do texto literário toca adquirir a capacidade de compreender e apreender o funcionamento desse todo (e sua relação com a tradição artística com a qual a obra em questão dialoga) para discernir como eles interagem com os elementos nos quais, estes sim, ele pode interferir: o material, o estilo verbalizado e a forma composicional, pois dentro de cada texto literário há limites, criados pelo próprio texto, para a exploração de suas potencialidades.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Introdução e tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. Trad. do russo por Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 2010b.

BANDEIRA, M. Itinerário de Pasárgada. In: BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

COELHO NETO, A. *Além da revisão: critérios para a revisão textual*. 3. ed. Brasília: Editora SENAC-DF, 2013.

COELHO, S.; ANTUNES, L. Revisão textual: para além da revisão linguística. *Revista Scripta*, jan-jun. 2010. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4360/4505>>. Acesso em: 24 out. 2015.

ECO, U. *Pós-escrito ao nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MALTA, L. R. *Manual do revisor*. São Paulo: WVC, 2000.

PERPÉTUA, E. D. O revisor como tradutor. In: QUEIROZ, S. *Editoração: arte e técnica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

PINTO, I. O. *O livro: manual de preparação e revisão*. São Paulo: Ática, 1993.

SAATKAMP, H. *Preparação & revisão de originais*. Porto Alegre: AGE, 1996

SARAMAGO, J. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TEDESCO, P. *Livros: um guia para autores*. Porto Alegre: Buqui, 2015.

Recebido em 01/12/2015

Aprovado em 24/09/2016