

NATANAEL FILIPE DE MELO

**POETA E ARGUIDOR DE SI MESMO: O DESDOBRAMENTO DE POEMAS DA
OBRA *PREFÁCIO* PELA ÓTICA DA CRÍTICA GENÉTICA**

CURITIBA

2020

NATANAEL FILIPE DE MELO

**POETA E ARGUIDOR DE SI MESMO: O DESDOBRAMENTO DE POEMAS DA
OBRA *PREFÁCIO* PELA ÓTICA DA CRÍTICA GENÉTICA**

Dissertação final de mestrado
apresentada ao Mestrado em
Teoria literária da Uniandrade,
como requisito à obtenção do
título mestre em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Otto
Leopoldo Winck.

CURITIBA

2020

TERMO DE APROVAÇÃO

NATANAEL FILIPE DE MELO

**Poeta e arguidor de si mesmo: o desdobramento de poemas
da obra Prefácio pela ótica da crítica genética.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo
Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade –
UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Otto L. Winck (Orientador – UNIANDRADE)



Prof.ª Dr.ª Janice Cristine Thiél (PUCPR)



Prof. Dr. Marcelo B. Alcaraz (UNIANDRADE)

Curitiba, 02 de março de 2020.

Ao Senhor Deus dedico estas páginas
por Sua infinita bondade e misericórdia
durante todos os meus dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por mais uma oportunidade de escrever não somente meu trabalho de conclusão de curso, mas agora minha dissertação de mestrado sobre minha própria obra literária. Que toda a honra, louvor e glória sejam ao Seu nome!

Agradeço àquela que, desde o começo do mestrado, me incentivou, me animou, me lembrou de que cada esforço valeria e cá estou. Agradeço a você, Paula, não só por ser minha companheira das letras e das literaturas, com quem posso conversar sobre qualquer obra ou texto, mas também por estar sempre ao meu lado por onde quer que as curvas da vida nos leve. Eu te amo.

Agradeço a minha família que, quando eu estava sem condições financeiras para arcar com os gastos do mestrado, me apoiou e me ajudou incondicionalmente.

Também agradeço ao Otto Leopoldo Winck que, desde meus anos da licenciatura, me motivou à poesia e tem sido um grande exemplo de escritor, educador e professor. Muito obrigado pelas observações, direcionamentos e bons momentos que vivenciamos nesse período do mestrado.

Agradeço a todos que, diretamente ou não, me ajudaram a construir o que sou e a chegar onde estou. Meu coração é repleto de gratidão por todos aqueles que, mesmo sem saber, contribuíram para meu desenvolvimento pessoal, profissional e acadêmico.

O que seriam das letras sem Ti?

O melhor uso delas é para Te louvar [...]

(MELO, 2016, p. 9)

SUMÁRIO

Lista de figuras.....	ix
Lista de tabelas.....	x
Resumo.....	xi
Abstract.....	xii
INTRODUÇÃO.....	1
1 CRÍTICA GENÉTICA E SUA PRÁXIS.....	4
1.1 FILOLOGIA E LINGUÍSTICA.....	4
1.2 ECDÓTICA E CRÍTICA TEXTUAL.....	6
1.3 CRÍTICA GENÉTICA.....	7
1.3.1 <i>O papel do crítico genético.....</i>	<i>11</i>
1.4 A INTERTEXTUALIDADE EM <i>PREFÁCIO</i>	16
1.5 INTERTEXTUALIDADE E ESCRITOS SAGRADOS.....	18
1.6 O QUE DEFINE UM TEXTO POÉTICO.....	23
1.7 O AUTOR ENQUANTO CRÍTICO DE SEU PRÓPRIO TEXTO.....	25
2 DESTRINCHANDO O PROCESSO CRIATIVO.....	31
2.1 O PRINCÍPIO DE <i>PREFÁCIO</i>	31
2.2 AO PROTOTEXTO POÉTICO.....	35
2.3 “RUTE”.....	35
2.3.1 <i>Contexto literário de “Rute”.....</i>	<i>35</i>
2.3.2 <i>Comparação entre versões.....</i>	<i>38</i>
2.4 “CORRUPTELA”.....	40
2.5 “O QUE ACONTECEU”.....	47
2.5.1 <i>Contexto literário de “O que aconteceu”.....</i>	<i>47</i>
2.5.2 <i>A fase embrionária.....</i>	<i>50</i>
2.5.3 <i>O ajuntamento.....</i>	<i>52</i>
2.6 “SOU NOVO SER”.....	57
2.7 “REMISSÃO”.....	61
2.8 “E MAIS NADA”.....	64

2.9 “FINALIDADE”	69
2.10 “ERROS DO PASSADO”	73
2.11 “ÚLTIMOS DIAS”	75
2.12 “SEARA”	79
3 NOTAS DO POETA-CRÍTICO.....	82
4 REFERÊNCIAS.....	89

LISTA DE FIGURAS

FIGURA I – Manuscrito do poema “Verão” de Paul Valéry utilizado pelos pesquisadores da equipe de L. Hay.....	7
FIGURA II – Capa da primeira edição de <i>Prefácio</i> de 2016.....	33
FIGURA III – Capa da segunda edição de <i>Prefácio</i> de 2018.....	34
FIGURA IV – Rascunho de “Sou novo ser”	59
FIGURA V – Rascunho de “Remissão”	63
FIGURA VI – Rascunho de “Erros do passado”	74
FIGURA VII – Rascunho de “Seara”	80

LISTA DE TABELAS

TABELA I – Posicionamento das estrofes de “Corruptela”.....	43
TABELA II – Divisão de dias, partes, estrofes e temas de “O que aconteceu”.....	53
TABELA III – Junção de “Chocolates” com “O que aconteceu”.....	57
TABELA IV – Ordem das estrofes para a composição de “E mais nada”.....	68
TABELA V – Ordem dos versos de “Últimos dias”.....	77

RESUMO

O crítico genético, através de provas documentais, como primeiras versões de uma obra e entrevistas com o autor, procura compreender, decifrar e elucidar o processo de criação e elaboração de uma obra, seja ela escrita ou artística. Sua ação não consiste em analisar o texto/obra final de um escritor/artista, mas, antes, entende que qualquer obra é resultado de um processo de desenvolvimento no qual criador e obra participam, indicando suas transmutações e escolhas – as quais podem ser observadas desde o esboço inicial à revisão final antes da publicação. É investigado, neste estudo, o processo criacional de dez poemas da obra *Prefácio* (MELO, 2016). No referencial teórico, foram expostos os conceitos da filologia (COUTINHO, 1976), linguística (SILVA NETO, 1957; PUCCINELLI, 2009), ecdótica e crítica textual (CAMBRAIA, 2005), crítica genética e das especificidades do crítico genético (SALLES, 2008). A intertextualidade (GENETTE, 2010; AUERBACH, 2015) é apresentada, na sequência, indicando como os textos poéticos de *Prefácio* dialogam direta ou indiretamente com as Sagradas Escrituras. O referencial teórico tem seu término na explanação das características da autocrítica (BOURDIEU, 2005; BANDEIRA, 1997) uma vez que o autor desta dissertação e do objeto de estudo são o mesmo indivíduo. A análise dos dez poemas foi escrita em primeira pessoa, através da crítica genética e, também, seus respectivos aspectos estruturais do gênero poético foram levados em consideração e descritos individualmente. Cada poema, em seu processo de criação e observação do prototexto, apresenta um traço distintivo e singular, uma vez que o poeta procurou, na medida do possível, variar seu estilo de escrita e embasamento bíblico. O autor concluiu que, embora analisar a si mesmo tenha, de certa maneira, auxiliado a pesquisa, a empreitada também se fez árdua na medida em que analisar a si mesmo demanda compreender-se intrinsecamente para apontar equívocos e como eles poderiam ter sido evitados tanto no processo de criação como na publicação final.

Palavras-chave: Crítica genética. Análise poética. Autocrítica. *Prefácio*.

ABSTRACT

Genetic criticism, through documental evidence, such as early versions of a work and interviews with an author, seeks to understand, decipher and elucidate the process of creation and elaboration of a work, whether written or artistic. His/her action does not consist of analyzing the final text/work of a writer/artist, but understanding that any work is the result of a developmental process in which creator and work participate, indicating their transmutations and choices – which can be observed from the initial draft to the final revision prior to publication. This study investigates the creative process of ten poems from *Prefácio* (MELO, 2016). At first, the theoretical concepts of philology (COUTINHO, 1976), linguistics (SILVA NETO, 1957; PUCCINELLI, 2009), ecdotics and textual criticism (CAMBRAIA, 2005), genetic criticism and the specificities of the genetic critic (SALLES, 2008) were exposed. In the next part, the intertextuality (GENETTE, 2010; AUERBACH, 2015) is presented in order to indicate how *Prefácio's* poetic texts interact directly or indirectly with the Holy Scriptures. The theoretical part ends with the explanation of the characteristics of self-criticism (BOURDIEU, 2005; BANDEIRA, 1997), once the author of this dissertation and of the object of study are the same person. The analysis of the ten poems was written in the first person through genetic criticism and the respective structural aspects of the poetic genre were taken into consideration and described individually. Each poem, in its process of creation and observation of the prototext, has a distinctive and unique trait, as the poet intended, as far as possible, to vary his writing style and biblical background. The author understood that even being the analyst of himself has somewhat aided research, the endeavor has also been arduous because analyzing himself demands intrinsic understanding to point out misconceptions and how they could have been avoided during the creation process as well as in the final publication.

Keywords: Genetic criticism. Poetic analysis. Self-criticism. *Prefácio*.

INTRODUÇÃO

O ato de compreender a cadência do processo criativo de uma obra literária, e não a obra final, tem ganhado e aumentado seu espaço de pesquisa no Brasil desde 1985, quando a crítica genética de Louis Hay foi introduzida no contexto acadêmico brasileiro por Philippe Willemart. Esta abordagem teórica utiliza provas documentais para expor a trajetória criacional que um autor precisou caminhar até que chegasse à obra final. O foco, pela crítica genética, não está no que a obra é, mas no que foi e quais mudanças ocorreram até que ela chegasse no que, ao final, se tornou.

“O que seriam das letras sem Ti?” (MELO, 2016, p. 7). Este é o primeiro verso da obra poética *Prefácio*, do mesmo autor desta dissertação. *Prefácio* é um conjunto de cinquenta e um poemas de cunho religioso, baseados nos escritos bíblicos, de temática e estilo estrutural diversificados. Os textos poéticos dialogam com trechos diferentes da Escritura Sagrada; por vezes, uma releitura é realizada; em outros poemas, versículos são usados como base argumentativa da escrita poética.

É pela ótica da crítica genética que a análise de dez poemas da obra *Prefácio* foi realizada. Uma vez que o autor do livro e da análise crítica são o mesmo indivíduo, espera-se que o processo investigativo seja facilitado, já que o analista pode obter acesso, diretamente, a mais informações e dados. O autor do seu próprio texto analisa criticamente, pela crítica genética, o processo de elaboração e produção de sua obra literária, identificando estratégias de escrita, apontando equívocos e sugestões para uma melhor prática de escrita poética criativa, dentre outras possibilidades.

Assim, nesta dissertação, o autor dos textos poéticos que compõem o objeto de estudo e o analista são o mesmo indivíduo. Isto incide numa reflexão ética-moral que ocorre após a análise da produção dos dez poemas selecionados da obra *Prefácio* mediante os fatores evidenciados pelo autor-analista, procurando respostas intrínsecas e/ou com base nas provas documentais, para questionamentos como “qual estratégia narrativa foi

utilizada na elaboração do poema A?”, “como se deu a construção do eu-lírico no poema B?”, entre outros.

A crítica genética proporciona uma nova ótica de pesquisa e leitura: a perspectiva da criação de uma obra artística, a observação e análise da obra enquanto estava em sua fase de desenvolvimento. Desse modo, é possível ao crítico genético descrever a produção criativa e apreender novos dados e conhecimentos do processo criacional. Isso é expressivo e significativo para o ambiente acadêmico e para pesquisadores que demonstram interesse no entender os procedimentos que envolvem a criação de uma obra artística.

Analisou-se, portanto, os aspectos que contribuíram na produção e elaboração de dez poemas selecionados da obra poética *Prefácio*. Para isso, foi necessário encontrar e selecionar o prototexto (documentos do processo criativo, compostos por rascunhos, anotações, primeiras versões, etc.) dos poemas selecionados a fim de investigar, por meio do material apanhado, o processo de desenvolvimento dos poemas conforme a abordagem da crítica genética. Buscou-se especificar e descrever as estratégias literárias e poéticas utilizadas pelo autor do texto poético e realizar uma reflexão teórico-crítica e ético-moral sobre os papéis que o autor da dissertação assume enquanto autor e analista de seu próprio texto.

Esta dissertação está organizada em duas partes principais, ambas embasadas na pesquisa bibliográfica (LAKATOS, 2001): explanação do referencial teórico sobre o tema e análise de dez poemas de *Prefácio* pela abordagem da crítica genética. Primeiramente, os conceitos da filologia (COUTINHO, 1976), linguística (SILVA NETO, 1957; SAUSURRE, 2013; PUCCINELLI, 2009), ecdótica e crítica textual (CAMBRAIA, 2005), crítica genética e características do crítico genético (SALLES, 2008) são expostos. Na sequência, a intertextualidade (GENETTE, 2010; AUERBACH, 2015) é elucidada uma vez que os textos poéticos de *Prefácio* dialogam direta ou indiretamente com as Sagradas Escrituras. O referencial teórico termina na explicação das características da autocrítica literária (DONIM, 2015; BOURDIEU, 2005; BANDEIRA, 1997; ECO, 2005; POE, 1846).

Encontra-se, na segunda parte, a análise, escrita em primeira pessoa, da construção e produção de dez poemas da obra *Prefácio*. Ao fim, o autor apresenta suas reflexões e ponderações de cada análise individualmente e como elas e a crítica genética contribuíram para o processo de desenvolvimento deste trabalho.

1 CRÍTICA GENÉTICA E SUA PRÁXIS

A base teórica dominante deste estudo se dá na crítica genética, a qual foi usada para explicitar o processo de criação dos poemas selecionados de *Prefácio*. Tal abordagem tem por objetivo expor os passos do autor enquanto ele caminhava em sua trilha criativa, desvendando seus respectivos processos de planejamento, desenvolvimento, elaboração e produção da obra.

Há, entretanto, outras abordagens teóricas que precisam ser brevemente mencionadas, abordagens que serviram de suporte à criação e elaboração da crítica genética, que são as ciências da filologia, ecdótica e crítica textual.

1.1 FILOLOGIA E LINGUÍSTICA

Não obstante exista um pequeno obstáculo para categorizar filologia e linguística, Silva Neto (1957) elucida a linguística partindo do ponto de que esta é a ciência que estuda o funcionamento das línguas como se fossem uma e seus princípios podendo ser aplicados a todas as línguas. Saussure (2013, p. 13) assim numera as funções da linguística: 1) fazer o que for possível para descrever a trajetória de todas as línguas-mãe; 2) deduzir as leis gerais que regem todas as línguas humanas e; 3) delimitar e definir uma língua por si própria.

Orlandi (2009, p. 28) lista, a partir da corrente estruturalista da linguística, quais funções a língua pode exercer: expressiva (focada no emissor e expressa sua fala), conativa (centrada na fala do destinatário), referencial (cujo foco se dá em objetos de comunicação), fática (centrada no canal, no contato que liga emissor e receptor), poética (centrada na mensagem junto ao código) e metalinguística (centrada no código e no texto).

Já Chomsky (apud PUCCINELLI, 2009, p. 24) propõe que o papel do linguista está no descrever a competência do falante partindo do pressuposto

de que sua gramática internalizada, um número finito em regras, produz um número infinito de criações sintáticas. Ele ainda defende que o estudo na sintaxe “constitui um nível autônomo, central para a explicação da linguagem” (idem). A gramática gerativa de Chomsky não tem o objetivo de ditar regras sobre a língua, mas, partindo das frases, compreende o conjunto de normas que possibilita a produção delas mesmas.

O foco de estudo linguístico se dá nas transformações fonéticas e fonológicas, morfológicas e sintáticas ocorridas no decorrer do tempo e, majoritariamente, tem seu *corpus* de pesquisa no discurso oral.

A filologia tem outro viés e necessita de textos escritos, manuscritos de línguas específicas que venham a indicar possíveis regras de seu funcionamento dentro de um delimitado período de tempo. É o estudo, com base em manuscritos antigos, escritos à mão, que procura entender o desenvolvimento de línguas. Coutinho (1976, p. 71) define a filologia sendo a “ciência que estuda a literatura de um povo ou de uma época e a língua que lhe serviu de instrumento”. É por este ponto que é possível nominar uma filologia portuguesa ou inglesa, mas não uma linguística japonesa, por exemplo. A filologia delimita seu estudo a manuscritos em determinada língua e tempo-espaço, enquanto a linguística procura descrever as regras universais que regem todas as línguas.

Há, ainda, outras definições para esta ciência que colaboram para seu entendimento e, não entrando em contradição, podem ser utilizadas em diferentes contextos de pesquisa. Erich Auerbach (1970, p. 11) descreve a filologia como sendo “o conjunto das atividades que se ocupam metodicamente da linguagem do Homem e das obras de arte escritas nessa linguagem” e, pelo fato dessa ser uma ciência muito antiga, o termo filologia assume diversos significados. Ela pode ser utilizada para estudo de civilizações antigas através de textos e documentos legados por elas. Também pode servir, por meio de estudo rigoroso de textos escritos antigos, para estabelecer suas interpretações e edições. Pode se dar, ainda, em estudo científico do desenvolvimento de línguas a partir de documentos datados e pela gramática histórica.

1.2 ECDÓTICA E CRÍTICA TEXTUAL

Por uma perspectiva mercadológica (SPINA, 1994), a ecdótica dá importância à edição de um texto e seu objeto de estudo é a publicação de um documento. Não deixando de lado os aspectos filológicos e linguísticos do texto, essa abordagem tem seu foco “na organização material e formal do texto com vistas à publicação” (MITIDIERI, 2009, p. 92), no formato do texto quando impresso no papel, na qualidade e tipo de papel, no texto visual que pode compor a capa e como ela dialoga com o restante da obra, nos títulos que fazem a separação dos capítulos, na tipografia, nos conjuntos de ilustração, etc.

À crítica textual, Cambraia (2005, p. 13) a define como “designadora do campo do conhecimento que trata basicamente da restituição da forma genuína dos textos, de sua fixação ou estabelecimento”. A partir da hermenêutica e da exegese, a crítica textual procura reconstruir como seria a forma original de um texto escrito partindo de um estudo científico de textos e documentos (não obrigatoriamente antigos) para estabelecimento de sua autenticidade. Ao pesquisador (CAMBRAIA, 2005, p. 13), a crítica textual tem como objetivo primordial “proporcionar a restituição da forma original dos textos”.

Em sua definição sobre estes três termos (filologia, crítica textual e ecdótica), Cambraia (2005, p. 13) afirma que não há consenso sobre suas respectivas terminologias. Ele diz que, por vezes, estes termos já foram utilizados tanto como sinônimos na língua portuguesa, quanto como denominação de áreas do conhecimento diferentes, mesmo que continuem relacionadas.

Tendo por assistência e suporte as ciências da filologia, ecdótica e crítica textual, a crítica genética pôde se desenvolver para que alcançasse o texto em uma nova ótica, permitindo ao pesquisador compreender o processo de produção, elaboração, desenvolvimento e publicação de uma obra, partindo tanto de discursos escritos, documentos, manuscritos, assim como de discursos orais, tais como entrevistas com o próprio autor.

1.3 CRÍTICA GENÉTICA

A crítica genética teve seu início em 1968, quando Louis Hay precisou elaborar uma metodologia para que ele, juntamente com sua equipe de pesquisadores, organizasse os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine que haviam chegado à Biblioteca Nacional da França. Em 1982, com a ajuda de estudiosos sobre os manuscritos de Proust, Sartre, Flaubert e Valéry, Hay fundou o Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM) com o intuito de estudar manuscritos autobiográficos e como se deu seu processo de produção textual. A crítica genética apresentava uma proposta de descrição do processo criativo de um texto literário a partir dos manuscritos encontrados sobre o mesmo.

FIGURA I – Manuscrito do poema “Verão” de Paul Valéry utilizado pelos pesquisadores da equipe de L. Hay



Fonte: Scielo, 1991.

De acordo com Willemart (2001, p. 61), a recente abordagem da crítica genética se desenvolveu de maneiras diferentes nos contextos alemão, francês e brasileiro. A fascinação por entender o processo de criação era fator motivador para o desenvolvimento de novos departamentos em muitas universidades na Alemanha – já que abordava o texto de uma maneira diferente do estruturalismo. Na França, a crítica genética não entrou em conflito com os discursos dos pesquisadores que se baseavam em Goethe e Schlegel, pois utilizavam, respectivamente, a filologia e a ecdótica.

Em 1985, no I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno, a crítica genética aparecia pela primeira vez no contexto de pesquisa acadêmica brasileiro e, assim como ocorreu na Alemanha, o evento deu espaço e estímulo para criação de departamentos focados no estudo do manuscrito do autor em diversas instituições. Estudar o processo criacional de uma obra literária já é considerado, em muitas universidades brasileiras, eminente e relevante o suficiente para que pesquisas no assunto sejam desenvolvidas em seus próprios laboratórios. Alguns destes se encontram na Universidade de São Paulo, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na Universidade Federal de Minas Gerais, entre outras. Além disso, através de Philippe Willemart, naquele evento de 1985, foram criadas a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), o Laboratório do Manuscrito Literário (LML) e o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Crítica Genética (NAPCG), cujos objetivos visavam a elaboração, produção e divulgação de material científico sobre a crítica genética.

Cecília Salles é a pesquisadora brasileira que tem publicado mais artigos e livros sobre a crítica genética. Para ela (SALLES, 2008), o que diferencia a crítica genética da filologia, da ecdótica e da crítica textual é a capacidade de alcançar informações além-livro do processo criativo que a crítica genética pode fornecer dentro do estudo dos manuscritos. Enquanto a filologia procura entender o funcionamento linguístico de uma determinada época, a crítica textual, a reconstituição de uma obra para averiguação de sua autenticidade, e a ecdótica, o processo editorial, a crítica genética, a partir de uma prova documental, imputa seu foco na criação da obra de arte. É na crítica genética, que provém de outras ciências de estudo dos textos escritos, apresentada a

possibilidade de desvendar os pensamentos do autor, referências e inferências que o mesmo utilizou e outras versões do mesmo texto que não foram publicadas.

A crítica genética é, portanto, a ciência que procura destrinchar e esclarecer o processo criacional artístico a partir de registros desse percurso deixados pelo autor. Salles (2008, p. 17) afirma que “a crítica genética pretende oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É, assim, oferecida à obra uma perspectiva de processo.” É por esta perspectiva de processo que se compreende que o texto é moldado na medida em que o autor/artista toma decisões e escolhas na produção de sua obra. O *corpus* utilizado pelo crítico genético não é a obra acabada, fechada, o livro com capa; são os rascunhos, as versões anteriores que o autor decidiu não publicar e os documentos que contém os comentários do artista a respeito da sua própria obra.

Esta abordagem colide e confronta a ideia de que obras não têm memória, uma gênese, de que um livro já nasce pronto para ser publicado e lido. Assim, Salles (2008, p. 14) diz que a obra não é, mas vai se tornando enquanto cruza uma complexa cadeia de acontecimentos. Ela também declara (SALLES, 2008, p. 17) que a partir do momento que o geneticista atravessa as camadas que compõem esse processo, as páginas memoriais da criação começam a ser reescritas – dado que essas páginas já haviam sido elaboradas subconscientemente na mente do autor.

Por mais claro que isso seja, uma obra literária não se faz fruto do acaso, da aleatoriedade ou do imprevisível, é resultado de um complexo processo de produção e elaboração textual, demandando do autor seu desdobramento às inimagináveis probabilidades que sua obra pode trilhar.

Uma vez que há possibilidade de analisar os registros que o autor faz ao longo do percurso da construção de sua obra, acompanhando seu desenvolvimento contínuo, entende-se que “o ato criador é resultado de um processo” (SALLES, 2008, p. 35). Por esta ótica, a obra final é precedida de um complexo processo composto de ajustes, pesquisas, esboços, mudanças, planos, etc. Na medida em que esses acontecimentos se dão, a obra vai sendo

esculpida e ganhando suas formas e curvas, concretizando, assim, que o processo de elaboração se dá em contínua metamorfose. A crítica genética

pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra. [...] É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador. [...] O foco de interesse, portanto, é o valor que o artista dá aos diversos momentos da obra em construção, levando a optar por esta ou aquela versão. [...] Os documentos do processo criador têm o poder de guardar o tempo que não pode ser abreviado, o tempo de busca (SALLES, 2008, p. 50, 51).

O entendimento do funcionamento do sistema do processo criativo e os procedimentos que o circundam são o foco de estudo da crítica genética. Sua principal indagação é “como a obra foi criada?”, e as provas documentais que revelam este processo são utilizadas para responder a pergunta. Se não fosse pelos documentos, rascunhos e anotações, pelos rastros da criação do autor, o tempo para alcançar o entendimento do sistema de criação se tornaria extremamente longo e infundo. Ou pior, a especulação seria a única ferramenta ao pesquisador da crítica genética para a descrição da criação e, assim, não seria ciência. Seria uma teoria – e uma teoria falha se não muito bem embasada e argumentada na obra final.

A crítica genética proporciona um estudo que, por muitas vezes, se mantém em um campo inexplorado, já que muitos artistas não analisam com precisão os passos tomados para que suas obras viessem a obter suas formas finais. Isso se dá por vários motivos, por vezes há desinteresse do próprio autor/artista, outras vezes ele não sabe como explicar seu processo criativo, entre outros. Assim, os documentos que apontam a trajetória criativa de uma obra de arte delimitam o campo de estudo da crítica genética:

Dentro de muitos estudos filológicos e ecdóticos, o termo manuscrito era delimitado somente a textos que tivessem sido escritos à mão (SALLES, 2008). Entretanto, para a crítica genética, este vocábulo não se limita a este único tipo de texto; o termo manuscrito adequa-se a qualquer tipo de documento utilizado pelo autor-artista no decorrer da criação de sua obra. Documentos impressos à máquina, digitados, provas de impressão, textos digitais, anotações, diários,

esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, etc. também são considerados como *corpus* para o crítico genético (SALLES, 2008, p. 38).

É importante ressaltar a relevância dos documentos que guardam, em seu conteúdo, o processo de criação de uma obra artística; eles colocam em evidência a ação e o movimento que envolve o ato criador. Independentemente de seu formato, os arquivos do processo adquirem a capacidade de tornarem-se peças temporais da obra completa, um sumário da trajetória criativa, fotografias escritas do processo de elaboração (SALLES, 2008, p. 20).

Apreender o processo de criação pelo qual uma obra percorre chega a transpassar a definição de ciência; em outro patamar, pode ser chamado arte. Tanto que Calvino (1990, p. 91) assegura que a arte não é contemplada somente no produto final, a obra-arte está na infinita agregação de ideias surgida enquanto o autor se empenha em elaborá-la. A crítica genética valoriza todas as etapas do processo que consiste na elaboração da obra final.

Embora o foco, a princípio, fosse a análise de textos manuscritos cuja obra fosse literária, a crítica genética já poderia dar indícios de que seria possível transportar sua abordagem para outros contextos de criação, trazendo à sua aplicação uma “vocação transartística” (FERRER, 2000). Salles (2007, p. 45) reitera que “esse campo de pesquisa deveria [...] necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra, pois processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam”. Com isso, outros tipos de manifestações artísticas podem ser analisadas, revisitadas e reescritas a partir da crítica genética.

1.3.1 O papel do crítico genético

Pela vontade de apreender os métodos do autor-criador e seguir seus passos na jornada criativa, o crítico genético se aparenta, em função, ao historiador, arqueólogo, geólogo, na medida em que seu objetivo está em

visitar manuscritos antigos e interpretar, partindo deles, quais decisões o autor precisou tomar para que sua obra fosse escrita, pintada, lapidada.

Além de arqueólogo e/ou historiador, o geneticista assume o papel de espectador enquanto assiste ao espetáculo, a partir do objeto de estudo, de uma mente criadora (SALLES, 2008, p. 54). Ele observa o autor por vezes indeciso em frente às infinitas possibilidades de escolhas que podem ser traçadas em sua obra, sem depreciar a conexão existente entre processo, obra final e respectivas interpretações do texto.

Por ser possível ao geneticista vislumbrar o processo criativo através dos documentos, também surge a oportunidade de compreender as engrenagens do sistema de funcionamento do pensamento criativo (SALLES, 2008, p. 35). Para isso, é necessário ao pesquisador empreender-se em um processo investigativo do *corpus*, na produção de classificações, descrições, avaliações e outros passos que sejam precisos para que, ao fim, fragmentos desse sistema criativo sejam elucidados e exemplificados.

Devido à esfera temporal que o estudo criativo proporciona através da crítica genética, o crítico genético lida com a ausência de linearidade do processo juntamente com simultaneidade, cabendo-lhe compor a linha do tempo da obra. A crítica genética tem a capacidade de observar tempos diferentes dentro da criação. Cada texto carrega intrinsecamente algum aspecto histórico por lhe ser atribuído uma marca temporal. Salles (2008, p. 53) alega que, a partir do momento que a crítica genética entra não somente na esfera criacional de uma obra, mas também temporal, esse se torna um “estudo que se depara com um labirinto no tempo, onde tudo é possível: paradoxos e coerências que convivem ao longo do processo criativo”.

O atributo temporal dentro da crítica genética abrange a completude da compreensão de todo o processo criativo. Embora seja possível analisar as provas documentais separadamente com fins analíticos – por exemplo, para vislumbrar a ideia do autor tomando forma ou transcrever suas angústias dentro do processo – ao final, é necessário que todos os componentes voltem à posição original de escrita, ao momento que foram escritos (SALLES, 2008,

p. 52). Não se pode, de maneira alguma, perder a percepção do processo criativo.

Não cabe ao crítico genético, de maneira alguma, exercer julgamento de valor, estético ou moral, sobre a obra ou autor estudado (SALLES, 2008, p. 55). Seu propósito se dá, estritamente, na busca de possíveis explicações do processo criacional de uma obra, partindo de documentos que apresentem rastros desse mesmo processo.

Para entender com mais eficiência a crítica genética, é necessário entender a razão pela qual Louis Hay deu início aos estudos genéticos, os princípios que enraízam e fundamentam a finalidade da crítica genética. Por que pesquisadores se fascinam pelo processo criativo e não se satisfazem somente com a obra finalizada?

Uma possível resposta para tal questionamento, afirma Salles (2008, p. 17), é a aproximação que o estudo genético proporciona às perguntas inerentes e intrínsecas ao âmago do ser humano. Ao se aprofundar dentro do processo criativo de uma obra artística, o geneticista adquire, desenvolve e compreende a obra sob um novo enfoque, a ótica da origem, em semelhança às indagações que transitam na psique do homem – a origem da vida e do universo, por exemplo. Se há algo que possa desempenhar um papel motivador ao pesquisador da crítica genética, essa seria a ambição de entender a produção e elaboração de uma obra artística.

Não existem fórmulas científicas, diretas e práticas (e nem a pretensão de criá-las), para que o geneticista utilize em sua análise. Ele entende que sua investigação se dará a partir de tentativas, na produção de questionamentos por diversas óticas sobre um mesmo documento ou diálogo com o autor, a fim de chegar à concepção da obra de arte.

São as provas documentais, recriadoras do traçado do autor/artista, e a não necessidade de códigos a serem seguidos rigorosamente que diferenciam a crítica genética de uma análise de produção textual ou de uma análise por reconstituição. Na análise da produção textual, o analista não se utiliza necessariamente de documentos para a realização da pesquisa, podendo, por exemplo, entrar no campo da especulação para o esclarecimento das questões

criativas da produção textual. Quanto à análise por reconstituição, o pesquisador, a partir da obra final, reconstitui os passos da construção da mesma em um passo-a-passo retrógrado. Seu foco desconsidera o artista e seus questionamentos intrínsecos e está somente no saber quais alterações antecederam outras alterações dentro da obra.

A crítica genética, pelos documentos que revelam a história criacional por trás da história criada, propõe a realização de uma análise investigativa de grande parte do processo de criação de uma obra com base nos escritos anteriores. É a execução de uma análise pela comparação de duas literaturas: a que foi publicada e a que não foi, o texto desconhecido e não-revelado.

O geneticista, então, encontra-se na procura do ponto de partida, o texto originário que deu início à obra artística. Em Salles (2008, p. 60), o pesquisador se depara com uma espécie de busca inalcançável, pois a ideia inicial da obra, provinda de uma anotação ou pintura, por exemplo, surgiu de uma outra leitura que se ligou, inconscientemente, à anotação. Por esta ótica, tanto artista como crítico nunca vão se encontrar, espacial e temporalmente, na gênese do processo, mas somente no final ou no meio do mesmo. Ao ter a consciência desse fato, o pesquisador não mais anseia em procurar o ponto de partida pela mera pesquisa. Agora, seu desejo está na contemplação do panorama da criação.¹

Dessa maneira, seu objetivo, desde o início da pesquisa, estará no desvendar o desenvolvimento da obra de arte. A primeira tarefa do crítico genético é coletar seletivamente os documentos disponíveis do processo criativo da obra ou do autor que possam fornecer mais informações e detalhes sobre o processo criativo. Tais documentos irão compor seu *corpus*, são obtidos conforme a pesquisa do geneticista e não se limitam a textos escritos à mão, tendo o pesquisador liberdade de encontrar material significativo em diversos suportes (digital, impresso, escrito, oral, etc.).

¹ Tanto que, conforme afirma Salles (2008, p. 25, 26), o nome “crítica genética” deve-se ao fato de que essas pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte e que tal acompanhamento pode usar o termo gênese somente se há a perspectiva de todos os sete dias necessários para criação do mundo, descritos no Livro do Gênesis, e não para a possibilidade de encontrar o ponto de origem.

Jean-Bellemin-Noel (1977, p. 13) elaborou o termo prototexto com o intuito de referenciar o conjunto de documentos que formam o objeto científico de pesquisa do geneticista. Conforme o estudioso (1977, p. 14), a lista de documentos escolhidos não é indicada nem escolhida, mas, a partir desses materiais, um novo texto é criado, o prototexto. Partindo dele, o crítico genético constitui sua própria lógica organizacional e começa a criar seu próprio sistema investigativo à pesquisa².

A pesquisa do geneticista se dá, logicamente, pelas informações que o prototexto pode fornecer. Salles (2008, p. 29) assevera que os documentos são “[...] uma fonte interpretativa que nenhuma tentativa de análise pode esgotar. O material pode ser exposto a diferentes olhares, que podem revelar outros ângulos de análise [...]”. Se pode afirmar que o material de pesquisa de um geneticista é, simultaneamente, finito e infinito: finito em sua composição material; infinito na possibilidade de interpretações.

Quanto mais acessíveis e claros em compreensão forem os documentos a compor o prototexto, melhor ao pesquisador. “A informática torna possível o tratamento de um corpus de qualquer dimensão e de forma não linear, mas hipertextual” (SALLES, 2008, p. 33). Dependendo dos formatos que compõem o objeto de estudo, grande ou total parte do material pode ser fotocopiado, digitalizado e transcrito à mídia digital, facilitando a pesquisa.

A partir do momento que o crítico genético está em posse de seu prototexto, seu primeiro contato se parecerá como se estivesse em um labirinto, “um labirinto de um mundo criativo com possibilidades infindas” (SALLES, 2008, p. 34), tornando-se, talvez, uma das partes mais importantes da pesquisa. Essa é a etapa da observação, da leitura meticulosa, do estabelecimento das relações entre os diferentes documentos, do entendimento do funcionamento do sistema da obra em seus diversos níveis de análise e compreensão.

É neste ponto do processo investigativo que o crítico genético lida, muitas vezes, com a contemplação do provisório (SALLES, 2008, p. 28, 29). Nenhum processo criativo é igual e não há regras que o conduzam. A partir do

² Nesta dissertação, os objetos de estudo serão chamados de prototexto.

momento que o prototexto é lido e relido, montado e remontado dentro de sua linha cronológica de criação, o pesquisador assume seu papel mais sublime dentro de todo o seu processo investigativo: ele se torna um ressuscitador de textos antes mortos e esquecidos, lhes dá vida enquanto os rememora, lhes dá o destaque que fora ofuscado pela obra final.

Dentro do prototexto, o crítico genético lidará com planos, dúvidas e ideias do autor tomando forma, as angústias, prazeres e desabafos do artista expressos nas anotações. Assim, no momento em que os elementos do prototexto são separados para análise, a noção e ordem no qual eles se inserem dentro do processo criacional não podem ser perdidos de vista. Os fragmentos temporais contidos dentro de cada parte do prototexto são muito importantes e não podem ser desconsiderados.

1.4 A INTERTEXTUALIDADE EM *PREFÁCIO*

É imprescindível levar a intertextualidade em consideração dentro deste estudo uma vez que os poemas da obra *Prefácio* dialogam, explícita ou implicitamente, com os escritos bíblicos. Em *Prefácio*, o poeta procura, pelo eu-lírico, conversar com as Escrituras Sagradas recontando suas histórias, reescrevendo seus causos, utilizando seus textos para argumentar ideologias, dentre outras abordagens textuais, pelo texto poético. É preciso atentar à definição da intertextualidade e como ela é elaborada, em sua importância, com os textos bíblicos.

A intertextualidade, portanto, é o diálogo existente entre textos que se encontram dentro de outros textos. Kristeva (1969, p. 29) cunhou o termo “intertextualidade” para indicar que a palavra “literário” não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais. A intertextualidade é o encontro de uma ou mais vozes de outros textos se envolvendo em um mesmo texto. Umberto Eco, em seu romance *O nome da rosa* (2011), descreve de maneira singular o que é a intertextualidade. Uma das personagens, ao entrar na biblioteca do mosteiro, assevera

até então tinha pensado que cada livro falava das coisas, humanas ou divinas, que estão fora dos livros. Agora apercebia-me que, não raro, os livros falam dos livros, ou melhor, é como se falassem entre si. À luz desta reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era, portanto, o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminhos e pergaminhos, uma coisa viva, um receptáculo de poderes que uma mente humana não podia dominar, tesouro de segredos emanados de tantas mentes, e sobrevivendo à morte daqueles que os tinham produzido ou deles se tinham feito mensageiros (ECO, 2011, p. 234).

Genette (2010, p. 14) define a intertextualidade, ao seu próprio ver, de maneira restritiva, em uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, ou seja, uma presença efetiva de um texto dentro de outro. Ele assevera (idem) que a mesma pode ocorrer de maneira direta (por uma citação) ou indireta (através de um plágio, por exemplo). A maneira menos explícita e menos literal em que a intertextualidade ocorre, para Genette (idem), é a alusão e, por meio dela, a única maneira do receptor entender um enunciado é pela percepção do uso de referências externas no discurso do enunciador. Em *Palimpsestos*, Genette apresenta, também, a definição de intertextualidade de Michael Riffaterre, o qual entende que a barreira da mera interpretação textual e gramatical pode ser rompida através da intertextualidade, se assemelhando ao que Genette definiu como transtextualidade:

a intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido (RIFFATERRE, 1982, p. 56).

É propício nominar, junto à intertextualidade, o conceito de dialogismo e polifonia que, embora não seja o foco deste estudo, terão suas especificidades elucidadas.

Bakhtin (2002, p. 123) define o dialogismo partindo da concepção de diálogo – não é somente uma comunicação em voz alta entre duas ou mais pessoas, mas o diálogo em toda comunicação verbal e psicológica possível e, portanto, todo diálogo, seja exterior ou interior, é o resultado da soma de diferentes contextos de linguagem. O dialogismo, portanto, constitui o discurso como consequência de diversos diálogos e indica que todo texto, mesmo tendo uma produção monológica, é dialógico.

E, ao analisar a obra de Dostoiévski, Bakhtin (1981, p. 67) explica que “a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior [...]”. O estudioso russo compreende que as vozes desse texto “ora se orquestram, ora se digladiam em linguagens sociais que se impõem ao autor do romance dostoiévskiano como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita” (BAKHTIN, 1981, p. 72). É possível, a partir da polifonia, encontrar em um mesmo texto diferentes vozes que se expressam, diferentes discursos com diferentes propósitos ideológicos.

O conceito de dialogismo corrobora com a intertextualidade na medida em que é possível encontrar textos dentro de outros textos e discursos dentro de outros discursos. É o que acontece nos poemas de *Prefácio*, quando o poeta se utiliza do seu próprio texto mais os escritos bíblicos para criar outros textos e outras releituras poéticas.³

1.5 INTERTEXTUALIDADE E ESCRITOS SAGRADOS

Os poemas que compõem *Prefácio* fazem referência explícita ou implícita aos escritos bíblicos e a intertextualidade é estabelecida quando o eu-lírico decide rememorar e trazer aos versos características relacionadas à hermenêutica bíblica. Existe a possibilidade de este tipo de estudo receber um parecer negativo como material de pesquisa acadêmico por ter como base um texto religioso. Isso não se dá somente na área acadêmica. Entre poesia moderna e religião existe uma ruptura, o espírito poético é colocado contra o racional fazendo com que “clero e burguesia expulsem os poetas” (PAZ, 1982, p. 84). É tamanha a oposição que qualquer tipo de aliança entre poesia moderna e religião repercute-se escandalosa.⁴

³ Ressalta-se, pois, que os conceitos de dialogismo e polifonia não podem ser confundidos, uma vez que o dialogismo consiste em todas as enunciações dentro da linguagem e a polifonia apresenta várias vozes que não são dominadas umas pelas outras dentro de um texto.

⁴ Vale citar dois autores que são exceções, que abriram uma fenda no muro que separava poesia e religião e que são bem quistos nos ambientes literário e religioso: Paul Claudel, poeta e dramaturgo francês, em várias de suas obras (*Versos do exílio*, 1912, por exemplo); Ernesto Cardenal, teólogo e

Entretanto, por uma vertente contrária, há diversos aspectos histórico-geográficos, social-culturais, linguísticos e literários que podem ser analisados partindo dos escritos bíblicos, os quais já renderam milhares de publicações de artigos científicos em diversos idiomas, contribuindo para o avanço da pesquisa acadêmica no segmento teológico⁵.

Não somente isso, “o diálogo entre [...] a literatura e o âmbito mais geral dos estudos sobre religião e espiritualidades constituiu um novo campo de conhecimento cunhado de Teopoética, proposto por Karl Josef Kuschel, marcado por variados modos de ‘leitura religiosa’ do texto literário” (CANTARELA, p. 194). O estudo do ser divino, pela ciência da teologia, tem como texto-base os escritos bíblicos assim como textos de outras religiões. Com o intuito de aumentar o número de pesquisas na área, a Universidade Federal de Santa Catarina instituiu o Nutel (Núcleo de Estudos Comparados entre Teologia e Literatura) e tem disponibilizado disciplinas como “Deus na literatura contemporânea: Gore Vidal, Dan Brown, José Saramago, Paulo Leminski e Domingos Pellegrini”⁶.

Um exemplo de obra acadêmica cujo tema é a religião se encontra em Alex Villas Boas na obra *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia* (2017). Nela, o teólogo pesquisador procura desenvolver uma metodologia pela qual seja possível realizar reflexões teológicas relevantes ao ambiente acadêmico partindo de textos literários.

Erich Auerbach, em *Mimesis*, ao comparar os textos poéticos de Homero com as Sagradas Escrituras, as classifica como “igualmente antigo, igualmente épico” (2015, p. 5). Enquanto Homero descreve o diálogo dos deuses no panteão para tomada de decisões em relação à humanidade, a narrativa hebraica, no livro de Gênesis, não se importa em indicar ao leitor o lugar de onde Deus veio; Ele simplesmente aparece na cena e conversa com Abraão, o qual responde “Eis-me aqui”. Auerbach (2015, p. 6) indica que “a noção judaica

escritor nicaraguense, em *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *Cristianismo y Revolución* (1974), *El evangelio en Solentiname* (2006), entre outras obras.

⁵ Por exemplo, ao pesquisar o termo “teologia” no Google Acadêmico, são registradas mais de 500 mil ocorrências, seja por citação ou por publicação na área, sendo artigos, capítulos de livros e livros acadêmicos (dados de julho de 2019).

⁶ Mais informações em: <http://teopoetica.sites.ufsc.br/disciplinas.php>.

de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu modo particular de ver e de se representar.” Enquanto Homero zela na apresentação dos deuses gregos, na descrição de Zeus e Poseidon conversando entre si e pensando na totalidade dos seres humanos, o narrador bíblico descreve o Deus hebraico somente por Seu ato de surgir – o que acontece desde o início do livro (Gênesis 1:1) – tendo por foco não o espaço, o local ou a circunstância, mas um personagem em sua individualidade e em cuja trama o mesmo se desenvolverá ao longo da narrativa.

Auerbach constrói outras analogias entre Homero e o texto bíblico. Para ele, o relato do vigésimo segundo capítulo de Gênesis é escrito “sem interpolação alguma, em poucas orações principais, cuja ligações sintáticas são extremamente pobres no desenvolvimento da narração” (2015, p. 7). Conforme o autor, não é possível uma descrição da paisagem, da origem dos servos ou da madeira da qual é feita a carroça onde a lenha está sendo carregada, não há menção de qualidades ou qualquer outra especificação (idem). A tensão se faz enorme, Abraão está em viagem, levando seu filho para ser sacrificado. Não há espaço para descrição. Nisto, é possível observar que a significação da ausência de adjetivos no texto bíblico contrasta com as digressões da poesia homérica (AUERBACH, 2015, p. 8).

O filólogo alemão considera Homero um poeta trágico por este forçar o leitor a concentrar seu foco de leitura nos extenuantes diálogos poéticos entre deuses e homens. Porém, no relato bíblico, o narrador, em seu discurso, não tem a função de manifestar ou exteriorizar pensamentos, como em Homero; antes, tem “a intenção de aludir a algo implícito que permanece inexpressão. Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala seus motivos e intenções. Abraão, ao receber a ordem, [...] age da maneira que lhe fora ordenada” (AUERBACH, 2015, p. 8).

Auerbach finaliza sua enumeração das dissemelhanças entre os dois textos declarando que, embora sejam igualmente antigos e épicos, eles apresentam contrastes de estilos muito marcantes: em Homero, os acontecimentos são terminados, uniformemente iluminados pelo narrador, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si e no primeiro plano da narração; no texto bíblico, o único fato que é acabado é aquele que importa à

meta da narração (AUERBACH, 2015, p. 9). O estudioso, então, afirma que “[...] este relato bíblico, certamente, deve ser considerado épico (AUERBACH, 2015, p. 8)”, não somente no sentido de gênero textual que a palavra “épico” incide, mas também em todas as características que, apresentadas no corpo do texto, o tornam épico em seu sentido sublime.

Ainda, em *Dante: poeta do mundo secular*, Auerbach (1997) consegue estabelecer um discurso apologético dentro das duas vigentes cosmovisões sobre a obra do poeta italiano da época: 1) o texto poético assimilava-se, em autoridade, aos textos proféticos bíblicos e era compreendido como uma segunda parte da Bíblia; e 2) o poeta, em um jogo de alusões e constantes menções ao texto sagrado, proferiu sua trajetória imaginária na tentativa de explicar questões religiosas, mesmo apresentando-a em tom autoritário. A defesa de Auerbach se dá na utilização dos textos bíblicos pela comparação dos textos do Antigo e Novo testamentos.

Northrop Frye (2004), em sua argumentação sobre a importância dos escritos bíblicos para a literatura ocidental, inicia *O código dos códigos* – título que remete a William Blake e ao livro bíblico *Cântico dos cânticos* – colocando o ser humano como o único ser vivo na natureza que está imerso em suas próprias mitologias e questões existenciais, criadas a partir dos condicionamentos social e cultural.⁷ É a partir desse ponto que a Bíblia é compreendida como o maior elemento da tradição imaginativa dentro da literatura (FRYE, 2004, p. 19), na medida em que proporciona evocação ao sentido existencial nas diversas esferas da vida por diferentes aplicabilidades e interpretações de si.

Para Frye (2004, p. 19), os estudos hermenêuticos bíblicos serviram de base para a criação de muitos pontos significantes dentro da teoria literária. Embora muitos escritores do século XX fossem atacados pela crítica da época por mesclar religião e literatura, desde o momento em que a teoria literária voltou a prezar pela leitura e pensamento crítico, muitos teóricos – não necessariamente concordando entre si – afirmaram que os escritos sagrados

⁷ Entre as funções práticas da crítica, definidas pelo autor pela organização consciente da tradição cultural, há a função de fazer o indivíduo mais consciente de seu condicionamento mitológico (FRYE, 2004, p. 19).

são relevantes para a literatura secular (FRYE, 2004, p. 21, 22). Dentre eles, estão Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur e Walter Ong⁸.

Dentre os campos de domínio em que as Sagradas Escrituras impõem sua influência, Frye aponta como o pensamento oriental atual tem se dedicado ao marxismo, “que é herdeiro direto de propostas social e revolucionariamente organizadas de religião que se desenvolveram a partir da Bíblia” (2004, p. 22), em oposição ao pensamento ocidental atual, que têm utilizado a religião oriental para desconstruir conceitos da psicologia, filosofia e até mesmo da física. Para o estudioso, o marxismo tem suas raízes no cristianismo pois “o pai espiritual de Marx era Hegel; logo, o avô espiritual de Marx era Lutero” (idem). É importante ressaltar que mesmo com o atual translado entre essas religiões hemisféricas fazendo com que os escritos sagrados na cultura ocidental tenham seu prestígio ofuscado pelo budismo, hinduísmo e taoísmo, por exemplo, isso não os desqualifica e/ou retira qualquer merecimento de sua influência na literatura.

No segundo e terceiro capítulos da obra, Frye trata da interpretação literal da Bíblia, combatendo a crítica literária que defende a interpretação do texto religioso de forma não literal, mítica. Ele compreende que o mítico é aquilo que está “enraizado numa sociedade específica e acaba por transmitir uma herança compartilhada de alusão e de experiência verbal ao longo do tempo; assim, a mitologia ajuda a criar uma história cultural” (FRYE, 2004, p. 70). O estudioso retoma o significado do termo “mito” originário do grego *mythos*: narrativa, enredo, história⁹. Logo, a Escritura Sagrada é formada de um conjunto de narrativas míticas, não em seu sentido depreciativo como já usado por críticos céticos, porém míticas na narração de suas histórias, contos e causos através dos diversos escritores, estilos de escrita e gêneros textuais, o que possibilita uma gama de características literárias e históricas serem observadas e analisadas (FRYE, 2004, p. 70).

⁸ Hans Georg-Gadamer, *Verdade e método*, 1975; Paul Ricoeur, *O conflito das interpretações*, 1974; Walter Ong, *The presence of the word*, 1967.

⁹ O vocábulo “mito” associou-se, nos dias atuais, somente ao sentido de uma história não ser condizente com a verdade, fictícia (FRYE, 2004, p. 69).

Com base nestes estudos, a intertextualidade do texto poético – que será analisado – com os escritos bíblicos não desfavorece esta pesquisa. Assim como fora possível desenvolver teses dentro de textos bíblicos e analisar seus aspectos literários, revisitados aqui em Auerbach, Frye e Villas Boas, entre os outros autores citados, é também possível descrever e analisar textos poéticos que apresentem ligações intertextuais em escritos bíblicos (e, nesse estudo, também na fundamentação pela crítica genética).

1.6 O QUE DEFINE UM TEXTO POÉTICO?

Prefácio é composto por cinquenta e um poemas. Durante a composição da obra, o poeta escolheu poemas que transitassem em temática e estrutura diferentes para que uma leitura cadenciada e não fatigante fosse proporcionada ao leitor. Ao abordar temática e estrutura, faz-se uma relação entre poesia e poema que, embora muitas vezes considerados como sinônimos, são termos completamente distintos.

O poeta, juntamente com a poesia (do grego *poiesis*, produção artística), procura tratar de questões cotidianas e superficiais (como contemplação da natureza) a profundas (a tentativa da compreensão da existência humana, da razão da morte, por exemplo). Poesia é, para Octavio Paz (1982, p. 15) “conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza”. Já Camargo (2004, p. 95) entende que “a poesia possibilita ao homem o encontro com a cultura humanística em um espaço de revelação e reconhecimento do prazer, da fantasia e da realidade”. Mario Laranjeira (1993, p. 46) defende que a poesia ultrapassa os estritos limites da linguística na manifestação da sua significância. Poesia se encontra além do poema, é viajante que transita e habita entre e em diferentes artes e meios de comunicação, nascida do âmago dos sentidos e sentimentos do ser humano e se apropria das formas que o imaginário pode oferecer, o infinito. Na árdua lida de encontrar uma definição categórica para poesia, Cristovão Tezza (2003, p. 13) assume que

definir “poesia” com algum rigor é dessas tarefas que, uma vez colocadas, parecem condenadas ao fracasso não tanto pelo objeto em si, mas pelo esmagador acúmulo de História que obrigatoriamente se apresenta, o que exigirá um desdobramento metodológico (com suas variedades) que dificilmente chegaria a algum fim – ou a um princípio.

Define-se poema como um dos gêneros textuais no qual a poesia pode ser manifestada, gênero que adquirido características diferentes conforme o espaço-tempo no qual está inserido. Na literatura brasileira, esses aspectos foram sendo alterados principalmente por conta das mudanças das escolas literárias.¹⁰ Poema é representar o que a poesia é da maneira como o poeta desejar.

Em sua estrutura tradicional, pode ser composto por versos – sucessão de sílabas ou fonemas formando unidade rítmica e melódica, correspondente ou não a uma linha do poema (MOISÉS, 1982, p. 508) – e estrofes (junção de dois ou mais versos), podendo os versos e estrofes conter rimas (semelhança sonora a partir da última sílaba tônica do verso e classificada em consoante, toante, imperfeita, masculina, feminina, pobre, rica, rara, preciosa, emparelhada, alternada, interpolada, encadeada e misturada), métrica (conjunto de regras que regem a organização de um poema, indicando a medida do verso e da estrofe) e ritmo (sucessão ou agrupamento de acentos fracos e fortes, longos e breves) (PIGNATARI, 1978. p. 18).

Tezza (2003, p. 68) dá uma atenção especial ao ritmo e o distingue da linguagem popular para a poética. Não somente se compreende que a sintaxe providencia um sistema de combinação de palavras, mas dentro do verso são necessárias unidades rítmicas, sintáticas e semânticas. Para Brik (em Tezza, 2003, p. 69), a leitura prosaica destrói a estrutura rítmica do verso, mas não a semântica. As qualidades estruturais do verso são individuais, mas interligadas; quanto melhor for a construção individual sintática, fônica, semântica e rítmica, melhor será a construção do verso como um todo.

¹⁰ Por exemplo, Oswald de Andrade, dentro do modernismo, utilizou em alguns de seus poemas o cubismo francês para escapar da estrutura tradicional vigente e proporcionar novas formas do texto poético. Fizeram o mesmo Carlos Drummond de Andrade em “Política literária”, “Cidadezinha qualquer” e “Cota zero” no livro *Alguma poesia*, de 1930; também Manuel Bandeira em “Porquinho-da-índia” da obra *Libertinagem*, também de 1930, entre outros poetas modernistas.

É possível, também, que o texto poético seja formado em prosa, visto em uma tela de celular, cinema, computador ou de uma pintura feita de tinta à óleo; pode ser encontrado em contos, crônicas e romances, em textos jornalísticos, midiáticos e discursos orais. O poeta pós-moderno vitupera a forma em virtude do sentido ou não-sentido.

Cada poema, em sua respectiva análise pela crítica genética, será também analisado em sua forma e estrutura. Após explicação das mesmas e, havendo outro tópico a ser esclarecido, este o será antes e/ou durante a análise do texto poético.

1.7 O AUTOR ENQUANTO CRÍTICO DE SEU PRÓPRIO TEXTO

É possível o próprio autor relatar sua caminhada criativa, relatando quais caminhos foram traçados (ou não traçados)? Quais decisões foram tomadas? Quais implicações incidem em uma autoanálise? Quais perigos o pesquisador enfrenta ao ter, como objeto de estudo, seu próprio texto, sua própria criação? Pode a análise receber algum tipo de interferência e influência, tornando-a inviável?

Nicolas Donim (2015, p. 153) afirma que “todo projeto de autoanálise, seja ele artístico ou não, é carregado de implicações éticas, epistemológicas e metodológicas”. Donim (idem) não mostra surpresa ao notar que o interesse pela autoanálise seja tão frequente e aclamado e que, contudo, sua realização seja malconduzida. Já para Bourdieu, sociólogo francês, “a autoanálise suscita no leitor o sentimento de apreender uma obra e uma vida no movimento necessário de sua realização e de ser, deste modo, capaz de fornecer uma apropriação ativa de ambas, simpraxia ao invés de simpatia, voltada ela mesma para a criação e a ação” (BOURDIEU, 2004, p. 141-142).

Em *Esboço de autoanálise*, o próprio Bourdieu (2004) usou como *corpus* de sua última pesquisa os acontecimentos de sua própria vida e sua trajetória. E, embora tenha sido declarado nas páginas iniciais pelo sociólogo que o conteúdo ali exposto não se tratava de uma autobiografia, ele encontrou

“obstáculos ao longo do processo de autoanálise: o medo da anedota biográfica, a falta de reconhecimento dos limites do exercício [...] ou a ausência de solicitação de outros pontos de vista sobre sua própria trajetória profissional” (DONIM, 2015, p. 153).

Bourdieu também estava consciente que sua autoanálise não abrangeria a completude do seu *corpus* de pesquisa e nem teria como alcançar respostas tão assertivas, mesmo que a obra buscasse, subjetivamente, uma justificativa (ALMEIDA, 2006). Suas objeções particulares quanto à obra se deram nas possíveis interpretações da obra e sua receptividade, nas incongruências do processo autoanalítico e no tornar seu texto uma autoanálise que não fosse uma autobiografia nem uma autoexaltação (idem).

Todos esses gêneros estão impreterivelmente subordinados à memória. Ela seleciona e organiza a sequência de fatos, consciente ou não, em uma justificativa significativa ou casual (BOURDIEU, 2005). No capítulo final de sua obra, Bourdieu decide por não se restringir a todas as regras sociológicas da auto-análise por ele mesmo impostas, mesmo estando claro ao leitor que o que se lê é uma percepção subjetiva das razões de Bourdieu (idem). Nisso, o analista de si mesmo pode ter certa liberdade de escrita na pesquisa, já que ambos, pesquisa e *corpus*, lhe pertencem.

Se o pesquisador e criador da obra artística são o mesmo indivíduo, entende-se que ele desempenha funções distintas em momentos distintos. Cabe-lhe diferenciar e estabelecer limites para quando os discursos do pesquisador e autor receberão evidência. Nesta dissertação, o analista e o poeta são o mesmo indivíduo; o discurso do analista se encontra na análise em si, enquanto o discurso do poeta, no prototexto.

Assume-se que o poeta pós-moderno não é só poeta, mas também é, sobretudo, poeta-crítico de seu próprio texto enquanto observa possíveis falhas, contradições e irregularidades presentes no corpo do texto poético. De igual modo, o poeta torna-se também crítico de sua própria identidade e existência, em uma constante luta interior na busca de satisfações ideológicas (assim como aconteceu com Bordieu).

Há autores, na literatura brasileira, que retratam a si mesmos como agentes descritivos de suas próprias produções. Manuel Bandeira, em seu livro *Itinerário de Pasárgada*, publicado em 1954, procurou descrever como se iniciou e se deu sua trajetória poética. Rocha (2011, p. 02), ao classificar e categorizar a autobiografia de Bandeira, a considera tanto memorialístico, na medida em que ele reconta suas histórias, como uma espécie de mescla entre teoria e prática do texto poético.

Para tentar lembrar cantigas, estrofes de poemas e trovas populares, por exemplo, o menino Bandeira, como ele mesmo relata, reescrevia os versos e, encontrando o texto na íntegra, comparava-os e verificava qual deles era o melhor, seja pela sonoridade, escolha lexical e estruturação sintática. “[...] Descoberto e pesquisado o segredo da superioridade, passava a utilizá-lo nos meus versos” (BANDEIRA, 1997, p. 303).

O poeta carioca não somente conduziu sua autobiografia com maestria, como se fosse uma conversa deleitosa com o leitor, mas também indica como aprendeu e desenvolveu sua escrita poética e faz críticas a outros poetas:

“[...] devo dizer que aprendi muito com os maus poetas. Neles, mais do que nos bons, se acusa o que devemos evitar. Não é que os defeitos que abundam nos maus não apareçam nos bons. Aparecem sim. Há poemas perfeitos, não há poetas perfeitos. Mas nos melhores poetas certos versos defeituosos passam muitas vezes despercebidos. Bilac foi sem dúvida um belo artista. Sem embargo, não é verdade que os dois primeiros versos do ‘Julgamento de Frineia’ lhe saíram muito desgraciosamente pesados por causa de quatro adjetivos, colocados em posição homóloga, dois num verso, dois no outro, sendo que os primeiros graves, os segundos esdrúxulos? [...] Mas não foi em Bilac, foi nos pós-parnasianos de segunda ordem que atentei nesse trambolho e aprendi a evitá-lo” (BANDEIRA, 1997, p. 68).

Não somente autores brasileiros procuraram destrinchar seu processo criativo. Edgar Allan Poe, em seu livro *A filosofia da composição*, de 1846, descreve de maneira lógica e até calculista como seu poema “The Raven”, de 1845, fora escrito. O poeta americano realizou desde estudos linguísticos (na fonética, por exemplo, verificou que o som [mɔr], dentro da língua inglesa, pode carregar e induzir ao leitor, conforme o contexto no qual está inserido, grande teor de melancolia) a simbólicos (em grande parte das culturas, o corvo, por ser um animal de plumagem negra, comumente representa sentimentos de

tristeza, luto, medo, etc.). Com isso, uma atmosfera de soturnidade foi criada no interior do poema. As pesquisas e averiguações realizadas a respeito do tema, juntamente com as estratégias poéticas escolhidas, conduziram Poe em sua produção poética¹¹. Ao ponderar sobre a produção poética, Poe não indicou ao leitor uma maneira correta para ler seu poema, mas sim os problemas que enfrentou na arquitetura do poema para alcançar determinado efeito poético (ECO, 2005, p. 7).

Há também Umberto Eco (2005) que, em *Pós-escrito a O nome da Rosa*, expõe o processo de criação e escrita de sua obra a pedido de leitores que lhe enviavam cartas com dúvidas e questionamentos sobre o texto literário. E, embora em desacordo com a produção de um texto que explicasse a criação de outro, decidiu fazê-lo¹². Primeiramente, é dito ao leitor que o título do livro surgiu a Eco por acaso e de imediato o agradou pelo fato da rosa representar uma figura simbólica que remete a uma densidade de significados: “rosa mística, e a rosa viveu o que vivem as rosas, a guerra das duas rosas, uma rosa é uma rosa e uma rosa é uma rosa, os rosa-cruzes, [...] rosa fresca cheia de odor” (ECO, 2005, p. 5).

Eco, então, indica possíveis explicações para o surgimento de uma obra. Quando o artista afirma “foi por total inspiração”, não se entende outra coisa se não falácia. Lamartine, poeta francês, costumava dizer que um de seus mais famosos poemas surgira numa única noite, tempestuosa, em um bosque. Após sua morte, foram encontrados manuscritos, versões anteriores cheias de correções, sendo considerado um dos poemas mais “trabalhados” de toda a literatura francesa (ECO, 2005). Não há como saber se, quando o autor/artista diz ter produzido sua obra sem levar em consideração as regras que compõem o gênero textual/artístico, ele quis dizer que trabalhava em sua obra sem ter conhecimento da regra. O escritor italiano assevera que um autor pode produzir sua obra simplesmente porque quer; para ele, isso é razão suficiente

¹¹ Vale salientar que este trabalho sobre seu próprio poema fora escrito com o intuito de criticar a afirmação recorrente da época, que o acaso e a simples intuição faziam parte do processo criativo. Poe defendia que a arte era resultado da racionalidade do artista em cada etapa do processo criativo (PIANTA, 2013, p. 649).

¹² “Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina para gerar interpretações” (ECO, 2005, p. 5).

para narrar uma história¹³. Seu principal motivo era envenenar um monge. Romances podem nascer desse tipo de pensamento, “o resto é recheio que se acrescenta ao longo do caminho” (ECO, 2005).

Em *Paris é uma festa* (2000), Ernest Hemingway relata sua experiência e rotina como escritor na capital francesa na década de 1920. Ele faz indicações de quais lhes eram os melhores dias para escrever – “um dia péssimo, frio e ventoso”, que o distanciamento do objeto de escrita poderia favorecer seu processo criativo (“talvez longe de Paris eu pudesse escrever coisas a respeito de Paris, como em Paris conseguia escrever acerca do Michigan”) e que, por vezes, sua escrita não era exaustiva, mas angustiante, pois “o conto ia-se escrevendo por si próprio e eu via-me aflito para o acompanhar”. Ainda no começo de seu texto, o autor americano afirma que o leitor poderia ler sua obra entendendo-a como ficção, “mas existe sempre a possibilidade de semelhante livro lançar alguma luz no que se escreveu como realidade” (HEMINGWAY, 2000, p. 12).

É imprescindível, também, que o autoanalista não tenha receio em dizer que cometeu algum tipo de equívoco na obra, que não conseguiu alcançar seu objetivo enquanto sujeito criador ou que não possui habilidades estilísticas suficientes para alcançar o resultado esperado na obra final. Ao pesquisador que se autoanalisa, sentimentos como orgulho e vaidade não devem permear o processo analítico, visto que são fatores que invalidam por completo a análise. Bourdieu enfrentou grande sofrimento moral por não conseguir fazer dialogar o indivíduo Bourdieu, possuidor de toda a intimidade e personalidade, com sociólogo Bourdieu (DONIM, 2015, p. 153).

Manuel Bandeira não hesita em dizer que tomou consciência de que “[...] era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas” (BANDEIRA, 2004, p. 302).

Outro aspecto a ser levado em consideração é o acesso que o pesquisador deverá ter aos documentos do processo. Poe (apud PIANTRA

¹³ “O homem é um animal fabulador por natureza” (idem, p. 8).

2013, p. 649) afirma que a maioria dos artistas deixam de expor suas etapas criadoras por simplesmente não se recordarem dos passos que tomaram dentro do processo criacional, por não terem feito anotações ou, ao falarem sobre o processo, não conseguirem racionalizar as etapas realizadas ou metodologias aplicadas. Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira confessa a dificuldade em lembrar-se com clareza do período de sua internação por graves problemas pulmonares e, desses momentos, relata pouco (GAGLIANONE, 2018).

Cabe ao crítico genético de si mesmo entender que a análise que será feita de seu próprio texto não deve apresentar qualquer enaltecimento, tanto da obra como do autor. Seu objetivo é compreender quais passos foram tomados para que a obra tomasse forma e completude e observar como se deu o processo criativo. O autoanalista também não deve proporcionar uma chave de interpretação ao texto, porém contar como e por que escreveu seu texto, indicando soluções dos problemas técnicos da produção de sua obra (ECO, 2005, p. 7) Se equívocos forem encontrados, ele deve assumir estes erros e apontar como eles poderiam ter sido evitados. O analista de si mesmo deve estar ciente de que enfrentará questionamentos intrínsecos e subjetivos sobre sua obra e seu respectivo processo de transmutação de rascunho à publicação.

2 DESTRINCHANDO O PROCESSO CRIATIVO

A partir deste ponto do estudo, escolhi escrever a análise do processo de criação de dez poemas de *Prefácio* na primeira pessoa do singular. Manuel Bandeira, Pierre Bourdieu, Edgar Allan Poe, Umberto Eco e Ernest Hemingway, ao analisarem seus próprios textos, o fizeram em primeira pessoa. A autenticidade, relevância, prestígio, maestria e importância de seus textos não se deram somente pelo conteúdo ou estilo de escrita, mas também porque optaram por escrever em primeira pessoa. Isso promoveu uma análise mais complexa de si mesmos enquanto autores e avaliadores de seus próprios textos. E, por escreverem em primeira pessoa, foi possibilitado ao leitor se aproximar do entendimento do processo criacional, estreitando a distância entre autor e leitor e proporcionando uma leitura mais intimista e convidativa. Nisto, escrevo em primeira pessoa para que a leitura seja mais acessível, transparente, objetiva, prática e agradável ao leitor.

2.1 O PRINCÍPIO DE *PREFÁCIO*

A oportunidade da publicação de um livro me surgiu dentro do contexto acadêmico. Por motivos pessoais, escrevia poemas de cunho religioso cristão e os publicava periodicamente em um *blog*. Ao mostrar os textos poéticos para o professor e doutor Otto Leopoldo Winck, deu-me a sugestão de entrar em contato com a editora Blanche¹ para uma possível publicação de uma seleção de poemas no formato de uma obra literária. Dei início, então, ao processo de escolha dos poemas que comporiam a obra cujo título ainda não estava definido.

Para que houvesse uma leitura dinâmica, que cativasse o leitor para que ele sentisse como se as páginas corressesem enquanto fossem lida, e de igual modo agradável, decidi selecionar poemas que fossem diferentes quanto a sua estrutura, tema e estilo de escrita. Na estrutura, classifiquei os poemas em

¹ <http://editorablanche.com.br>.

estrofes com 3 versos pequenos (de 4 a 6 sílabas na contagem métrica), com 3 versos grandes (com 10 sílabas métricas ou mais), com 4 versos pequenos, com 4 versos grandes, com 5 versos pequenos, com 6 versos pequenos, com 6 versos grandes e em estrofes com outros formatos que não se encaixavam nas estruturas citadas, como sonetos e prosa poética. Houve também meu gosto pessoal que “interferiu” neste processo de seleção poética quando, ao apreciar um poema que mesmo não se encaixando nas exigências por mim mesmo propostas, o colocava na lista que comporia a obra. Em cerca de duas semanas, já era certo que 64 poemas constituiriam o corpo do texto literário.

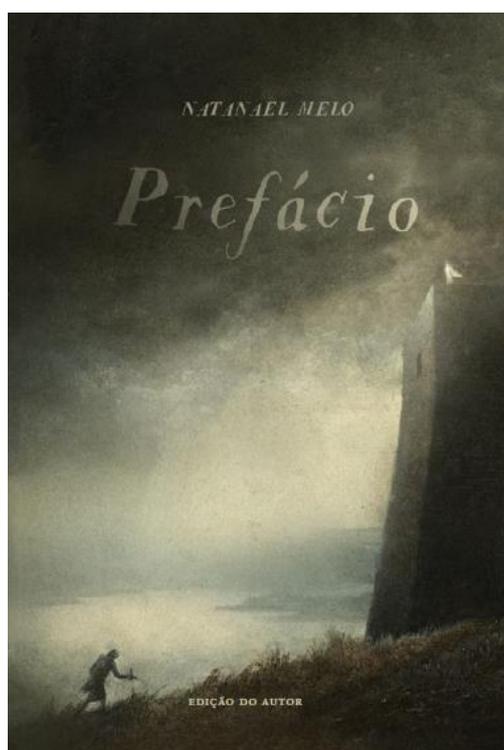
A próxima etapa se deu na correção, revisão e elaboração da ordem dos poemas na obra. Foram mais de 20 dias para visitar os textos em suas estruturas, rimas, aspectos fônicos e ortográficos e mais poucos dias para definir o sumário do texto. Destaco o processo de correção sendo parte fundamental em qualquer tipo de publicação. Neste estudo, o considero ainda mais relevante uma vez que a crítica genética se dá a partir do estudo dos documentos que não foram corrigidos nem publicados, em uma comparação do texto final com o texto inicial.

Qual seria, pois, o título da obra e como a capa dialogaria com o texto poético e com o título? Procurei um vocábulo que pudesse se aproximar ao sentido de origem, começo, princípio, início. Dentro de uma obra literária, o prefácio é a parte introdutória, que explica conteúdo e objetivos mais a pessoa do autor. *Prefácio* seria o prefácio de minha futura carreira literária.

Como a capa, em uma imagem, poderia aludir ao significado de gênese? Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um dos precursores da semiótica moderna e assegurou que esta ciência “consiste em reeducar a percepção do mundo, redirecionar a capacidade de captação dos signos e significações resultantes da interação do homem com seu mundo e com o mundo que o cerca” (apud SIMÕES, 2004, p. 35). Para que um objeto, material ou não, lhe seja imputado sentido, são necessários dois elementos: o signo – a ideia, abstração e significado que pode ser dado ao objeto – e o interpretante – aquele que irá relacionar o objeto com o signo (PIGNATARI, 2004, p. 48).

Levando a semiótica em consideração, para a primeira edição, imaginei um homem que vislumbrasse um caminho a ser percorrido, que já caminhasse e estivesse no começo de sua jornada. Em contato com a editora, acatei a sugestão por eles oferecida e a capa, em tons melancólicos que misturam preto, verde e cinza, mostra um cavaleiro em primeiro plano a caminho de um objetivo, um ser que emana luz que se encontra distante no terceiro plano. Ao mesmo tempo em que a imagem remete ao início de uma jornada, é feito um diálogo da trajetória do homem que procura crescer espiritualmente e alcançar a santidade desejada por Deus, tema recorrente nos poemas da obra. A seguir, a capa da primeira edição de dezembro de 2016:

FIGURA II – Capa da primeira edição de *Prefácio* de 2016



Fonte: Blanche (2016).

Na segunda edição, pela editora Crescendo² (2018), além de alguns reajustes e pequenas correções dentro do texto³, a capa foi redesenhada devido às condições de publicação da editora. Agora, com traços minimalistas e nas cores predominantes verde e branco, a capa apresenta uma semente a brotar, se distanciando da proposta que apontava o começo de uma jornada, mas se aproximando do significado de princípio e gênese que *Prefácio* representa. A capa da segunda edição de 2018 se encontra na sequência:

FIGURA III – Capa da segunda edição de *Prefácio* de 2018



Fonte: Crescendo (2018).

O processo editorial da segunda edição de *Prefácio* foi relativamente rápido. Uma vez que o texto poético para a publicação já estava pronto, por já ter havido uma publicação anterior, foi necessário somente uma reunião com o diretor da editora para a reelaboração da capa conforme as diretrizes da empresa.

² <https://www.editoracrescendo.com/>

³ O corpus desta pesquisa se baseia na primeira versão da editora Blanche (2016).

Vale ressaltar que os poemas de *Prefácio* foram escritos em momentos distintos e reunidos em uma única obra literária. Não serão todos os poemas de *Prefácio* a serem averiguados através da crítica genética, mas sim os poemas selecionados dentro de seu próprio contexto de criação, na comparação entre suas versões finais e rascunhos.

2.2 AO PROTOTEXTO POÉTICO

Os poemas que compõem o prototexto a ser analisado pela crítica genética são: 1) “Rute”; 2) “Corruptela”; 3) “O que aconteceu”; 4) “Sou novo ser”; 5) “Remissão”; 6) “E mais nada”; 7) “Finalidade”; 8) “Erros do passado”; 9) “Últimos dias”; e 10) “Seara”. Os poemas estão organizados nesta seção na mesma ordem⁴.

2.3 “RUTE”

2.3.1 Contexto literário de “Rute”

“Moabita, sem pátria, desventurada, aflita, desanimada, faminta, viúva, desgostosa, angustiada.” Este é o primeiro verso do poema “Rute” (MELO, 2016) que reconta a história bíblica da personagem Rute por uma ótica poética, transmutando o texto de partida prosaico para versos e estrofes. “Rute” não contém palavras de outra classe gramatical senão adjetivos, substantivos adjetivados e locuções adjetivais e é composto por quatro quartetos de tamanho médio, de versos não metrificados e rimados em rimas alternadas (quando a rima é entre versos não consecutivos: o primeiro com o terceiro, o segundo com o quarto, etc). Em “Rute”, a rima é criada no primeiro e terceiro

⁴ A escolha do número de poemas para o estudo se deu simplesmente por questões práticas. Foram analisados os textos poéticos que trariam maior relevância à pesquisa dentro do processo que a crítica genética propõe.

verso da primeira estrofe mais o segundo verso da segunda estrofe, a próxima rima é feita no segundo verso da primeira estrofe mais os primeiro e terceiro versos da segunda estrofe e, assim, sucessivamente até o final do poema.

A principal característica estrutural deste primeiro poema analisado está em como a história dessa personagem bíblica é recontada: além de estar em estrofes, nos versos não há utilização de sujeito, objeto, predicado ou seus respectivos predicativos na construção sintática – o que é o comum nos textos orais e escritos da língua portuguesa. Há somente adjetivos e substantivos adjetivados que fazem referência à personalidade, caráter e acontecimentos vivenciados pela personagem, os quais estão dispostos nos versos em ordem cronológica, conforme o relato bíblico.

Para uma devida compreensão da história bíblica de Rute, é necessário compreender o contexto literário no qual o livro de Rute, de quatro capítulos, se encontra (no qual a escrita do poema teve seu embasamento). Sendo o oitavo livro da Bíblia, Rute se encontra em um período de transição do modo de governo do povo israelita. Neste momento, homens de boa índole eram selecionados por Deus, conforme a literatura bíblica, para que cuidassem de questões éticas e morais que envolvessem o povo de Israel. Esses homens eram chamados juízes da terra. Porém, nos próximos anos, dentro da literatura bíblica, uma monarquia teocrática seria estabelecida.

O povo israelita era dividido em doze tribos, conforme os doze filhos de Israel, segundo os relatos bíblicos. A história de Rute começa a ser contada, no primeiro capítulo, tendo como foco narrativo um homem chamado Elimeleque, da tribo de Judá, e sua família, sua esposa Noemi e seus dois filhos, Malom e Quiliom, os quais viviam no tempo dos juízes. Havendo uma grande fome na cidade onde moravam, Elimeleque decidiu ir morar fora dos perímetros de Israel, nas terras vizinhas, em um território chamado Moabe. Lá, os anos passaram, Elimeleque faleceu, seus filhos cresceram e se casaram com moabitas, chamadas Rute e Orfa. Não havendo explicação no texto bíblico, Malom e Quiliom também morreram, ficando Noemi viúva e sem filhos. Ela, então, decidiu voltar à cidade na tribo de Judá, pois ouvira falar que a fome havia passado. Após uma conversa franca com Rute e Orfa, insistindo para que elas ficassem em Moabe e não fossem com ela, Orfa decide por ficar;

entretanto, Rute declara: “o teu povo é o meu povo, o teu Deus é o meu Deus”.⁵

No segundo capítulo, Noemi e Rute, já na tribo de Judá, são recebidas pelas mulheres da cidade de Belém de Judá com afeto, porém Noemi pede para seu nome seja mudado para Mara, uma vez que não havia mais felicidade para ele (Mara significa amargor). Rute começa a trabalhar colhendo cereais em uma plantação que, por acaso – de acordo com o relato bíblico – pertencia a Boaz, parente de Noemi, homem de posses e íntegro. Ao saber disso, Noemi pede para que Rute se aproxime de Boaz com interesse de cortejá-lo, uma vez que, por conta de tradição cultural, ele fazia-se “resgatador” da família de Noemi, isto é, ele era o responsável pela família de Noemi e precisava cuidar de seus membros. Entretanto, para possuir a terra que pertencia a Noemi, também era necessário que Boaz cassasse com Rute.

No penúltimo capítulo, é celebrada uma festa no plantio de Boaz e, ficando este um pouco alegre por conta do vinho, deita-se ao ar livre, perto de feixes de palha. Aconselhada por Noemi, Rute deita-se aos pés de Boaz, o qual acorda assustado ao vê-la ali. Rute, então, tem uma conversa sincera com ele e explica-lhe a situação na qual ela e sua sogra se encontram. Boaz, atendendo ao chamado de Rute, diz que precisaria negociar com o primeiro resgatador, pois Boaz não era o primeiro a estar na linha de resgate pelos bens de Noemi.

O último capítulo relata como Boaz faz a negociação pelas terras de Noemi e pela mão de Rute nos portões da cidade. Tendo como testemunhas os negociantes da cidade, Boaz e o primeiro resgatador trocam suas sandálias em sinal de que o negócio havia sido fechado com sucesso. Rute, então, se casa com Boaz e nasce-lhes um filho, Obede, que seria pai de Jessé, que seria pai de Davi, o futuro rei de Israel.

⁵ Rute 1:16, 17. Todas as referências bíblicas desta análise foram retiradas da Bíblia Sagrada, versão revista e atualizada de João Ferreira de Almeida, sendo sua segunda edição publicada em 1993 pela Sociedade Bíblica do Brasil.

2.3.2 Comparação entre versões

Costumeiramente, eu publicava poemas em uma plataforma digital e os temas presentes nos poemas variavam de relatos e histórias a ensinamentos e doutrinas bíblicas. Este – a princípio – *hobby* teve início em setembro de 2015, quando havia o empecilho de conciliar a leitura bíblica com a leitura dos textos acadêmicos, uma vez que estava na graduação. Para cobrar a mim mesmo, comecei a escrever um texto poético por dia, o qual remetia a um livro da Bíblia. “Rute” foi um dos primeiros poemas a serem escritos nessa plataforma e, de poema em poema, procurava diversificar suas estruturas (número de versos, tipos de rimas, tamanho de estrofes, estilos textuais, etc.) com o objetivo de desenvolver minha escrita poética. Escolhi, pois, por escrever sobre a história de Rute em uma perspectiva diferente, poética, na qual os mesmos ensinamentos do texto bíblico não fossem ofuscados – o objetivo não era desconstruir a narrativa bíblica, contudo, recontá-la numa estrutura poética.

Para alcançar a diversidade textual e poética que ansiava, procurei escrever “Rute” tendo por base, na estrutura, o texto “Circuito fechado”, de Ricardo Ramos (1998). Este conto narra o cotidiano do homem comum, desde o acordar até o deitar no final do dia e chamou-me a atenção por não aplicar, no corpo do texto, as regras sintáticas esperadas nos textos de língua portuguesa (uma frase com sujeito simples e predicado verbo-nominal, por exemplo). Ao relatar a trama, foram utilizados somente substantivos que apontavam aos objetos utilizados pelo personagem:

Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha. Creme para cabelo, pente. Cueca, camisa, abotoaduras, calça, meias, sapatos, gravata, paletó [...] (RAMOS, 1998, p.08).

Dois desafios me foram apresentados a fim de alcançar a produção deste poema: 1) resumir, de maneira sucinta e sem retirar trechos importantes da trama, a história bíblica de Rute; e 2) recontar essa história em uma estrutura poética seguindo o estilo textual de Ricardo Ramos.

A primeira versão de “Rute” foi publicada em 02 de setembro de 2015. A versão final, revisada e corrigida, foi publicada em *Prefácio* em dezembro de 2016. Na próxima página se encontram as duas versões, paralelamente, com o intuito de facilitar a leitura da análise e colocar em evidência as mudanças decididas pelo poeta:

Rute (primeira versão)	Rute (versão final)
Moabita, sem-terra, desaventurada. Aflita, desanimada, mui faminta. Viúva, desgostosa, amargurada.	Moabita, sem pátria, desventurada, aflita, desanimada, faminta, viúva, desgostosa, angustiada.
Então corajosa, confiante, distinta. Viajante, estrangeira, humilhada. Coletora, trabalhadora, boa pinta.	Corajosa, confiante, distinta, viajante, estrangeira, humilhada, coletora, trabalhadora, boa pinta.
Observada, admirada, desejada. Questionada, requerida, radiante. Comprada, adquirida, casada.	Observada, admirada, desejada, questionada, requerida, radiante, comprada, adquirida, casada.
Mãe, agraciada, bem-aventurada. Noemi tem felicidade constante. Rute, por Deus, foi abençoada. ⁶	Mãe, agraciada, cativante, honrada, bendita, bem-aventurada, restaurada, abençoada, triunfante.

(MELO, 2016).

No corpo do poema, decidi por: 1) manter as quatro estrofes, uma vez que isso dialoga com a quantidade de capítulos do livro e cada temática do capítulo, respectivamente; 2) retirar os pontos finais dos primeiros e segundos versos de todas as estrofes, colocando vírgulas no lugar; agora, o ponto final se encontra somente nos terceiros versos das estrofes com o propósito de proporcionar fluidez à leitura do poema; e 3) colocar letras minúsculas ao invés de maiúsculas no começo dos segundos e terceiros versos de todas as estrofes pelo mesmo motivo do ponto anterior.

Na primeira estrofe, no primeiro verso, o termo “sem-terra” foi substituído por “sem pátria” uma vez que o primeiro termo foi elaborado para e em um contexto diferente – derivado do Movimento Sem Terra criado em 1984 que procurava mobilizar o povo para a concretização da reforma agrária – e não se enquadra com a trama da personagem e, também, para estabelecer um

⁶ Primeira versão disponível em <https://blogger.com> e sua visualização se dá somente com autorização do autor.

paradoxo entre “moabita” e “sem pátria”. A palavra “desafortunada”, grafada erroneamente, recebeu a ortografia correta. No segundo verso, o vocábulo “mui” foi retirado para que somente adjetivos ou substantivos adjetivados se encontrassem no corpo do texto.

A palavra “Então”, que dava início à segunda estrofe, foi retirada pela mesma razão da palavra “mui” da estrofe anterior. Agora, o adjetivo “corajosa” está no começo do primeiro verso da segunda estrofe e está com inicial maiúscula. Na terceira estrofe, as únicas mudanças ocorridas foram as anteriormente mencionadas no segundo parágrafo desta seção.

A quarta estrofe é a que mais sofreu alterações. No primeiro verso, o adjetivo “bem-afortunada” precisou ser realocado para o final do segundo verso, pelo fato de que a configuração das rimas não estava conforme mencionada anteriormente na seção *Contexto literário*; em seu lugar, foi inserido o adjetivo “cativante” para atender ao estabelecido tipo de rima. Os segundos e terceiros versos, além de não seguirem a estabelecida ordem das rimas, não estavam de acordo com o estilo textual do poema. Eram compostos de sentenças com sujeito e predicado, verbos e preposições e, portanto, não seguiam o que, na fase embrionária do texto, fora proposto. Foi preciso apagá-los por completo e escrever novos versos partindo da trama da personagem no último capítulo do livro. Assim, no segundo verso da quarta estrofe, foram acrescentados os adjetivos “honrada”, “bendita” e “bem-afortunada”. No terceiro verso dessa estrofe, foram adicionados os adjetivos “restaurada”, “abençoada” e “triumfante”.

2.4 “CORRUPTELA”

O poema “Corruptela”, com oito quartetos hexassilábicos, com acento métrico na sexta sílaba e presença de rimas que variam de tipo de estrofe para estrofe, pende à argumentação retórica partindo do tema da corrupção na política brasileira, com o propósito de atacar a ideia, pelo eu-lírico considerada

equivocada, que muitos cristãos têm sobre a posição ideológica e política que devem seguir. “Corruptela” utiliza-se da retórica para defender sua tese central.

Este texto poético apresenta problemas atuais da corrupção brasileira e como eles influenciam o comportamento humano, sobretudo, o indivíduo que se autodenomina cristão. Nesse poema, o eu-lírico recorre aos textos sagrados a fim de argumentar como cristãos devem agir. O eu-lírico argumenta que, ao invés de atacar verbal ou fisicamente aqueles que se encontram no poder político, o cristão, conforme o ensinamento da Escritura Sagrada, precisa desejar-lhes o bem e a integridade, a fim de que estes líderes proporcionem justiça e paz para todo o povo.

“Corruptela” teve sua concepção no momento em que a organização de *Prefácio* deu seu início. Enquanto eu escolhia os poemas do blog que integrariam a obra, me deparei com dois poemas que, melhor organizados, poderiam tornar-se somente um. “Crônicas (segundo livro)” e “Corrupção no Brasil” apresentavam características parecidas no corpo do texto poético: a temática era a mesma e as estrofes tinham o mesmo número de versos, porém seus estilos de escritas eram dissonantes.

Outros aspectos precisavam ser levados em consideração. “Crônicas (segundo livro)”, primeiramente publicado em setembro de 2015, possuía versificação livre – logo, o tamanho dos versos variava – e as rimas variavam de estilo conforme a estrofe. Já “Corrupção no Brasil”, publicado originalmente em 20 de março de 2016, tinha uma contagem silábica na sexta sílaba e rimas alternadas. Eu precisaria escolher qual estilo métrico seria mantido e quais mudanças isso acarretaria no corpo do poema, especialmente na cadência dos versos e suas respectivas rimas.

O processo de elaboração e produção deste texto poético se deu em três etapas: 1) escolha das estrofes e versos que ficariam na versão final do poema; 2) indicação da ordem das estrofes para a versão final do poema; e 3) revisão e correção do poema – nos quesitos ortográficos, estruturais e

estilísticos – e acréscimo de versos e estrofe. Na sequência se encontram os dois poemas utilizados na construção de “Corruptela”⁷:

Crônicas (segundo livro)

Muitos cristãos, atualmente,
esqueceram-se duma ordem
dos apóstolos de antigamente,
e desobedecê-la não podem.

Não depende do governo,
nem é algo ligado a dinheiro.
É um problema de revolta
que a sua língua aguda solta.

Isso é um transtorno interno,
dentro do coração; espiritual;
uma indignação ainda carnal
que não procede do Pai Eterno.

Um cristão não age assim.
Ele ora pelas autoridades,
mesmo que façam maldades,
para que haja paz, enfim.

Para os frutos do Espírito não
existem negações ou bloqueios.
Amor, paz, alegria, bondade;
é disso que devemos ser cheios.

Mas ao invés de amar o do lado
tem gente dizendo que é crente
e odeia quem o Brasil governa.
Quer saber o que te espera?

"Aquele que resistiu e se opôs
à autoridade que Deus instalou
há de sofrer dolorosa ruína,
porque a si mesmo se condenou."

O Senhor há de julgar, com
isso não vou me preocupar.
E orarei sem preguiça, pois
a ira não produz Sua justiça.

Corrupção no Brasil

Sentimento de raiva,
ódio, aversão, desprezo.
Venha neles saraiva,
que sejam todos presos.

Mas vale argumentar
pra me mostrar melhor,
pra dicotomizar
a situação pior.

O que foi dito acima
expressa a indignação
do ente que não estima
cordial da corrupção.

A Palavra de Deus
nos diz nessa temática:
Todos os filhos Meus,
não façam problemática.

Sujeitem-se aos ministros,
Fui Eu que os designei.
Não se façam sinistros
mediante Minha lei.

O mal da corruptela
desperta no pecado.
Da maldição tutela
faz o Brasil danado.

Pare co'o julgamento,
ao invés disso, ore
para haver salvamento.
O amor de Deus aflore!

⁷ Poemas disponíveis em <https://blogger.com> e a visualização deles se dá somente com autorização do autor.

Embora os poemas tratassem do mesmo tema e tivessem o mesmo número de versos nas estrofes, seus estilos de escrita não se conciliavam – a meu ver. O eu-lírico de “Crônicas (segundo livro)” é incisivo e direto em sua argumentação, chegando a ser agressivo com o leitor, enquanto em “Corrupção no Brasil” seu foco não se encontra somente na retórica, mas também em como ela é feita, em seu estilo, estrutura e métrica. Em algum momento essa diferença estilística estabeleceria a falta de coerência dentro do texto poético. Por conta disso, escolhi retirar algumas estrofes para que a coerência da argumentação que o eu-lírico iria realizar fosse mantida. No primeiro poema, foram retiradas as primeira, quinta, sexta e sétima estrofes mais os dois primeiros versos da oitava estrofe. Foram retiradas, do segundo poema, as terceira, quarta, quinta e sétima estrofes. Ao todo, eram quinze estrofes que se tornaram sete incompletas – a oitava estrofe do primeiro poema estava sem dois versos.

Era, então, necessário reorganizar as estrofes para que fosse alcançado o efeito de sentido que eu almejava para o eu-lírico, uma argumentação que fosse consistente dentro do texto poético. A tabela abaixo indica a ordem final das estrofes, quais posições ocuparam no poema de partida e a qual poema pertenciam:

TABELA I – Posicionamento das estrofes de “Corruptela”

Posição da estrofe no poema em sua versão final	Posição da estrofe no poema de partida	Nome do poema em que a estrofe pertencia
1º	1º	Corrupção no Brasil
2º	2º	Corrupção no Brasil
3º	2º	Crônicas (segundo livro)
4º	3º	Crônicas (segundo livro)
5º	6º	Corrupção no Brasil
6º	4º	Crônicas (segundo livro)
8º	8º	Crônicas (segundo livro)

Fonte: o autor (2019). *A sétima estrofe não aparece nesta tabela já que foi introduzida ao corpo do texto poético posteriormente.

O poema, agora, já possuía uma estrutura e já era possível entendê-lo como um único texto poético. A próxima e última etapa envolvia determinar qual métrica e estilo de rima usar por todo o poema e realizar as devidas correções ortográficas e estruturais.

Embora a maioria das estrofes tenham vindo de um texto de partida de metrificação livre, decidi por colocar uma versificação hexassilábica em todas as estrofes, o que acrescentaria automaticamente um ritmo de leitura, contribuindo para o estilo de escrita do eu-lírico do poema. Também decidi por não optar por um único tipo de rima, o que traria, ao meu texto, o aspecto de diversificação que procurava manter em meus textos.

Na primeira estrofe, não houve nenhuma mudança.

Na segunda estrofe, no segundo verso, o pronome “me” foi trocado para “se”, indicando a mudança de primeira para a terceira pessoa, uma vez que o eu-lírico está realizando uma crítica aos que agem de maneira contrária ao que se encontra nas Sagradas Escrituras e, se ele se insere no grupo que está levantando a crítica, haveria falta de coerência.

Grande parte do primeiro verso da terceira estrofe foi substituído por não estar na métrica e para adequar a argumentação do eu-lírico. “Não depende do governo” foi trocado para “Se encostam no governo”, remetendo aos políticos acusados ou não de corrupção. O segundo verso, “nem é algo ligado a dinheiro” foi substituído por “problemas com dinheiro” pelos mesmos motivos do verso anterior – e para dar continuidade à retórica do eu-lírico. O terceiro verso foi de “É um problema de revolta” para “Dilema é de revolta”, pequeno ajuste morfológico e sintático, para se adequar à métrica. “Que a sua língua aguda solta”, quarto verso, tornou-se “a língua aguda solta” pelas mesmas razões da mudança no terceiro verso.

Todas as mudanças na quarta estrofe foram para que a métrica fosse estabelecida: 1) no primeiro verso, “isso” e “um” foram retirados; 2) no segundo verso, “dentro do coração” foi alterado para “fato”; 3) no terceiro verso, “uma” foi substituída por “a” e “ainda” foi retirado; e 4) no quarto verso, as palavras “que” e “Pai” foram retiradas. Ao final do segundo verso, o ponto-vírgula foi

trocado por um ponto final, há duas afirmações nesta estrofe e um ponto final ao final do segundo verso indicaria isso com mais ênfase.

Não houve mudanças na quinta estrofe.

Na sexta estrofe, no primeiro verso, “Um” foi alterado para “O” para indicar ao leitor que o sujeito da frase (cristão) representa toda a cristandade e a mensagem a ele destinada também se faz destinada para toda a população cristã. No segundo verso, “Ele ora” foi retirado e “pelas” agora se inicia em letra maiúscula. “Mesmo que façam maldades”, no terceiro verso, foi substituído por “Indo além das maldades”, para que o eu-lírico argumente que aqueles que ocupam cargos de liderança política ou econômica, mesmo fazendo o que é errado, necessitam das orações e preces dos cristãos uma vez que essa é a função dos mesmos, desejar o bem aos amigos e inimigos, conforme os escritos bíblicos.

Ao chegar neste ponto, percebi que ainda era necessário argumentar um pouco mais antes de chegar à última estrofe. O eu-lírico ainda não havia alcançado o ápice de seu discurso, nem tinha conseguido transmitir o que o cristão deve fazer, somente o que ele não deve fazer – ficar falando mal dos outros, como ele argumenta nas primeiras estrofes. Tendo isso em mente, acrescentei entre a penúltima e última estrofe mais uma estrofe, na qual o eu-lírico desenvolve como o cristão utiliza a oração para o bem de toda a sociedade, considerando a métrica e a rima interpolada (o primeiro verso rima com o último e o segundo verso rima com o terceiro).

Na última estrofe, o primeiro verso “a Jesus se conduz” foi criado para manter a linha argumentativa do eu-lírico e proporcionar a rima com o terceiro verso. Ao analisar os versos que sobravam da oitava estrofe – já que, na primeira etapa, os dois primeiros versos haviam sido descartados – notei que poderia dividi-los em três versos e, ainda assim, alcançar métrica, rima e dar continuidade à retórica do eu-lírico. No segundo verso, “E orarei” foi alterado para “Oremos”, indicando a primeira pessoa do plural, uma ação conjunta, retomando o conceito de cristandade da sexta estrofe. Portanto, o eu-lírico se incluiu neste grupo já que não mais está em um papel promotor e compactua com o que considera ser certo a fazer, o ato de orar. No terceiro verso, “pois”

foi substituído por “nossa” pelo mesmo motivo do verso anterior. No quarto verso, o vocábulo “Altíssimo” foi adicionado e houve uma inversão sintática para obter a métrica e a rima.

O poema estava pronto, porém sem um nome. O substantivo “corruptela”, encontrado no primeiro verso da quinta estrofe, mostrou-se satisfatório para indicar ao leitor a natureza do poema. A seguir, o poema “Corruptela” se encontra em sua versão final e publicada para exemplificação das alterações realizadas:

Corruptela (versão final)

Sentimento de raiva,
ódio, aversão, desprezo.
Venha neles saraiva,
que sejam todos presos.

Mais vale argumentar
pra se mostrar melhor,
pra dicotomizar
a situação pior.

Se encostam no governo,
problemas com dinheiro.
Dilema é de revolta,
a aguda língua solta.

É, pois, transtorno interno,
fato espiritual.
A indignação carnal
não procede do Eterno.

O mal da corruptela
desperta no pecado.
Da maldição tutela
faz o Brasil danado.

O cristão não age assim.
Pelas autoridades,
indo além das maldades,
pra que haja paz, enfim,

faz uso da oração
com fim de salvamento
sem lhe haver julgamento,
preconceito, acepção,

a Jesus se conduz.
Oremos sem preguiça,
nossa ira não produz
do Altíssimo a justiça.

2.5 “O QUE ACONTECEU”

“O que aconteceu” é um poema de linearidade narrativa que, baseado nos escritos bíblicos dos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas, João e no primeiro capítulo do livro dos Atos dos apóstolos, reconta a trajetória de Jesus partindo da preparação da última ceia e discorrendo sobre seu discurso aos apóstolos, prisão, julgamento, condenação, crucificação, morte, ressurreição e ascensão aos céus.

Sendo o maior poema de *Prefácio* (composto por oitenta e oito quartetos de versificação livre, não rimado e não metrificado), ele apresenta uma construção narrativa que entrecruza cinco óticas diferentes sobre os mesmos acontecimentos. Sua linha temporal narrativa é linear na maior parte do texto e os fatos descritos acontecem um após o outro numa sequência cronológica sem retomadas a fatos passados. A parte final do texto poético, entretanto, apresenta um aspecto ensaístico e interage com o leitor na medida em que o eu-lírico realiza uma crítica a quem se denomina cristão nos dias atuais, mas não demonstra o caráter cristão.

2.5.1 Contexto literário de “O que aconteceu”

A narrativa se dá em verso livre e tem seu início com Jesus pedindo a Pedro e João prepararem o local para a janta, como de costume. Ao chegarem lá, Cristo lava os pés de todos os discípulos presentes e inicia um discurso a respeito de vários temas que se tornariam os pilares do cristianismo, rendendo várias horas de ensinamento teológico. Após a realização da última ceia, eles se dirigem ao Monte das Oliveiras, onde costumavam orar; já era alta noite e, cansados, os discípulos dormem. De súbito, Judas aparece entre eles, com uma escolta de soldados, para apontar quem era Cristo para que ele fosse preso. Naquela madrugada, Jesus passa por três julgamentos, sendo apresentado ao sinédrio (assembleia na qual homens judeus de alta posição decidiam questões políticas, religiosas, econômicas e educacionais), Herodes e

Pôncio Pilatos. Pela manhã, o governador romano, pressionado pelos religiosos judeus – que acusavam Cristo somente por inveja – sentencia Jesus à morte por crucificação. Ao final do dia, o corpo de Jesus foi recolhido do madeiro, envolto em panos de fino linho e colocado num sepulcro recém-aberto. Abaixo, alguns trechos do texto:

[...] Além de falar de Seu corpo e sangue,
pão e vinho, muitos outros assuntos
foram ali explanados, rendendo, assim,
horas de grande ensinamento teológico.
[...] Como de costume, foram para um monte,
chamado das Oliveiras e ali permaneceram.
Lhes disse o Mestre para perseverarem
na oração enquanto ele orava, distante.
[...] “Vocês, a quem procuram?” pergunta o Rei.
Judas, com um beijo, faz a indicação.
“Com um beijo traíste-me, Judas?”
Prenderam a Jesus num grande alvoroço.
[...] No Sinédrio, perante vários fariseus,
o Cristo era acusado de mentiroso e blasfemo.
[...] Em comum acordo, decidiram levá-lo
para Pilatos [...]
[...] O Mestre é, então, mandado a Herodes.
Quando este O vê, O considera louco.
[...] O governador, pressionado pelo povo,
lava as mãos com água. “Sou inocente.”
Jesus é entregue aos soldados para receber
os acoites, para, então, ser crucificado.
[...] Colocaram o Cristo de Deus numa cruz.
[...] O corpo de Jesus foi enrolado em panos
limpos de linho e colocado num sepulcro
nunca antes utilizado, aberto numa rocha.
Este é fechado no rolar de uma grande pedra [...]

(MELO, 2016)

Na manhã seguinte, os religiosos judeus se dirigem a Pilatos pedindo que uma escolta armada guardasse o sepulcro de Jesus. O governador atende à petição. Os discípulos se encontravam tristes e desorientados, não sabendo o que fazer. Algumas mulheres foram visitar o túmulo do Mestre e, quando chegaram lá, encontraram os soldados da guarda caídos no chão; um ser de aspecto humano, de roupas brancas, lhes avisa: “Ele não está aqui, ressuscitou!” Elas vão, então, ao encontro dos discípulos contar-lhes as novas; no entanto, eles não conseguem acreditar. Subitamente, Cristo aparece no

meio deles e lhes questiona suas fés e crenças. Depois de alguns dias na presença deles, Jesus ascende aos céus e pede aos discípulos que continuem anunciando a verdade sobre ele. A seguir, alguns excertos:

[...] A infelicidade era mais que perceptível.
 Espiritualmente, emocionalmente,
 em tudo que é mente estavam abatidos.
 Desanimados, pensaram em desistir.
 [...] foram as mulheres,
 ao despontar do sol, pro sepulcro de Cristo.
 [...] Os soldados romanos que faziam a guarda
 estavam ao chão, como se estivessem mortos.
 [...] “Porque buscais entre os mortos
 Aquele que está vivo?
 [...] Falavam ainda sobre o ocorrido quando
 o próprio Cristo lhes aparece, de súbito,
 dizendo: “Paz seja convosco!”
 Jesus os repreende por não terem dado
 crédito aos que O tinham visto ressurreto,
 censurando-lhes a dureza de coração
 [...] Ficou Jesus na presença dos homens
 por mais alguns dias, testemunhando de Sua vida.
 [...] Enquanto dizia, retirava-se deles,
 sendo elevado para os céus [...]

(MELO, 2016)

Na parte final do poema, o eu-lírico incita uma reflexão interativa com o leitor utilizando referências bíblicas e comparações para discutir a respeito da hipocrisia de quem se denomina cristão, nos dias atuais, e não se recorda dos acontecimentos de Cristo, não levando em consideração todo o seu sofrimento e angústia, não obedecendo aos parâmetros da religião cristã. Para o eu-lírico, há indivíduos na sociedade atual que se intitulam cristãos e não correspondem ao caráter cristão encontrado nos relatos bíblicos:

Se Cristo não ressuscitou dentre os mortos
 é nossa fé vã
 [...] O verdadeiro amor consiste nisso:
 não em que nós tenhamos amado a Deus,
 mas em que Ele nos amou e enviou Seu
 Filho como propiciação pelos nossos pecados.
 Já muito tempo passou desde o acontecido.
 Será que ainda se lembram de Jesus?
 [...] Será que ainda lhes vem na mente

o sacrifício que Cristo fez numa cruz?
 [...] E o mundo está preocupado
 com coelhos e chocolates caros.
 Grande mentira! Abram seus olhos
 para o verdadeiro significado!
 [...] Todavia, para o cristão não deve
 assim ser.
 [...] Há muitos cristãos se lembrando
 que ainda tem chocolate sobrando
 ao invés de sempre recordarem
 a obra salvadora por Cristo feita.

(MELO, 2016)

“O que aconteceu” consiste, pois, em um relato poético das últimas atividades de Jesus, acompanhado de uma argumentação poética que convida o leitor que é cristão a lembrar-se constantemente dos acontecimentos passados por Cristo.

2.5.2 A fase embrionária

Uma ideia ainda ofuscada e embrionária de “O que aconteceu” surgiu de uma necessidade minha de escrever um poema cuja temática trataria da morte e ressurreição de Jesus de acordo com os escritos bíblicos. Ainda não havia dissertado sobre o assunto e tinha muito interesse em fazê-lo. Em março de 2016, quando o feriado da Páscoa estava próximo, escolhi relatar a via sacra de Cristo numa perspectiva diferente, poética. Para isso, foi necessário analisar as cinco narrativas bíblicas sobre a crucificação e ascensão de Jesus aos céus – nos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João e no primeiro capítulo do livro dos Atos dos apóstolos. Nisso, surgiu-me um obstáculo.

As narrações encontradas nos evangelhos apresentam algumas divergências de fatos, isto é, ao relatar os acontecimentos finais de Cristo, os autores escolhem por omitir fatos que outros autores apresentam e vice-versa – remetendo à teoria do dialogismo de Bahktin. Os episódios comuns a todos os textos são: 1) a indicação que Judas seria o traidor; 2) o aviso de Cristo sobre a futura negação de Pedro; 3) a prisão de Jesus; 4) seu julgamento perante o sinédrio; 5) a negação de Pedro; 6) o julgamento de Cristo ante Pilatos; 7) sua crucificação, 8) morte; 9) sepultamento; e 10) ressurreição.

Mesmo em comum a todos os evangelhos, esses episódios são contados de maneira diferente, de acordo com o estilo de escrita do autor bíblico.

Os acontecimentos em comum a dois ou três evangelhos são: 1) a artimanha dos religiosos judeus para matar Cristo; 2) o pacto da traição entre Judas e os religiosos judeus; 3) a preparação da última ceia da Páscoa pelos discípulos; 4) a realização da ceia; 5) a oração de Jesus no Getsêmani; 6) o açoite de Cristo pelos soldados romanos; 7) a ajuda de Simão ao levar a cruz de Jesus; 8) a aparição de Cristo a Maria Madalena; 9) a aparição de Jesus a dois discípulos enquanto caminhavam no campo; 10) a aparição de Cristo aos discípulos; 11) a ordenança de Jesus aos discípulos após sua ressurreição; e 12) a ascensão de Cristo aos céus.

Há, ainda, algumas situações que são exclusivas de cada evangelho. Mateus relata o suicídio de Judas, o pedido dos judeus a Pilatos para guardar o sepulcro de Jesus com uma escolta armada de soldados romanos e o suborno que os religiosos judeus pagaram aos guardas para que estes não afirmassem que viram Cristo ressurreto. Marcos menciona que, no Monte das Oliveiras, um jovem seguia Jesus vestindo somente um lençol e, quando o descobriram, tirando-lhe o lençol, fugiu desnudo. Lucas descreve o conhecimento prévio de Jesus sobre sua última ceia, a zombaria dos guardas do sinédrio ante Cristo, o julgamento de Cristo perante Herodes, o caminho de Jesus até o local da crucificação, a conversa de Cristo com os dois malfeitores crucificados ao lado dele e a explanação de Jesus sobre as escrituras aos discípulos após sua ressurreição.

O evangelho de João, em comparação com os outros três, é o que mais apresenta diferença de conteúdo. A principal característica é o foco que é dado, por parte do escritor, na conversa entre Cristo e os discípulos em sua última reunião com eles – são utilizados cinco capítulos do livro. Em detalhes, João narra como Jesus conforta os discípulos ao falar sobre a habitação celestial, o Espírito Santo, a amizade que há entre eles e como devem proceder após sua ressurreição. Também relata sobre o interrogatório de Anás, sumo-sacerdote judeu, a Jesus, os soldados rasgando as roupas de Cristo, o ferimento que um soldado causa em Jesus através de uma lança, a

incredulidade de Tomé ao ver Cristo ressuscitado e a conversa de Jesus, após sua ressurreição, com sete discípulos quando estes foram pescar.

A quinta ótica dos acontecimentos é relativamente curta em comparação com as outras. O primeiro capítulo do livro de Atos dos apóstolos, supostamente escrito por Lucas, autor do evangelho de Lucas, relata a ascensão de Jesus aos céus e a escolha de um novo apóstolo. Compreendi que as narrativas tiveram concepções em tempo e espaço diferentes e, portanto, tem interpretações diferentes – embora tenha sido o mesmo indivíduo a elaborar ambas as obras.

Desse modo, a questão que me apareceu era organizar a maioria destes acontecimentos dentro de uma estrutura poética, em uma linha narrativa linear que fosse lógica e coerente durante a leitura. Esta era peça muito importante para a produção do poema e, antes de iniciar sua escrita, a relação entre os acontecimentos precisava estar bem elaborada. Uma vez que o objetivo não era desconstruir a narrativa bíblica, contudo, recontá-la numa estrutura poética, vi a necessidade de conciliar os relatos bíblicos sem que houvesse perda semântica, ou seja, era preciso encontrar uma maneira de fazer com que os discursos, as vozes dos diferentes evangelhos, ao se encontrarem no poema, estabelecessem uma linearidade temporal.

2.5.3 *O ajuntamento*

Decidi, a princípio, escrever o poema em quartetos de versificação livre, aplicando algumas especificidades de um texto em prosa (colocando ponto final em sentenças, por exemplo) e dividindo-o em partes – uma vez que o texto seria publicado em uma plataforma digital (blog). Após analisar as narrativas bíblicas e o primeiro capítulo do livro de Atos, no dia 24 de março de 2016, foram escritas e publicadas a primeira (da primeira a nona estrofe do texto final, o foco narrativo se deu nos acontecimentos da última ceia) e segunda partes (da décima a décima nona estrofe, o foco narrativo se deu na oração de Jesus no Getsêmani, na traição de Judas e no julgamento de Cristo perante o sinédrio) de “O que aconteceu”. No dia 25 de março, foi publicada

sua terceira parte (da vigésima a vigésima sétima estrofe, o foco narrativo se deu no julgamento de Cristo perante Pilatos e Herodes, sua condenação e custódia ao calvário). No dia 26 de março, foram publicadas a quarta (da vigésima oitava a quadragésima estrofe, o foco narrativo se deu na crucificação, sofrimento, morte e sepultamento de Jesus) e quinta partes (da quadragésima primeira a quadragésima sétima estrofe, o foco narrativo se deu no pedido dos religiosos judeus a Pilatos). No dia 27 de março, foi publicada a sexta parte (da quadragésima oitava a quinquagésima terceira estrofe, o foco narrativo se deu na tristeza e melancolia dos discípulos pela morte de seu mestre). No dia 03 de abril de 2016, foram publicadas a sétima (da quinquagésima quarta a septuagésima terceira estrofe, o foco narrativo se deu na ressurreição, aparição e ascensão de Cristo aos céus), oitava (da septuagésima quarta a septuagésima oitava estrofe, o foco se deu na apresentação de argumentos lógicos referentes a base da fé cristã) e nona partes (da septuagésima nona a octogésima terceira estrofe, cujo foco narrativo se deu no questionamento a um possível leitor cristão que desconsidera os fundamentos do cristianismo).

Ao todo, foram dez dias de produção poética nos quais pude escrever e, constantemente, durante a escrita, analisava os textos bíblicos a fim de tornar a linha narrativa do poema a mais fidedigna possível com os escritos bíblicos. Nota-se um espaço de tempo de sete dias nos quais não houve produção textual, tempo que foi utilizado para refletir e ponderar sobre a mesma. A seguir, uma tabela que exemplifica o que foi dito no primeiro parágrafo desta seção:

TABELA II – Divisão de dias, partes, estrofes e temas de “O que aconteceu”

Dia da publicação	Parte do poema	Indicação de estrofes	Tema
24/03/2016	Primeira parte	1ª a 9ª	Acontecimentos da última ceia
	Segunda parte	10ª a 19ª	Oração de Jesus no Getsêmani, a traição de Judas e o julgamento de

			Cristo perante o sinédrio
25/03/2016	Terceira parte	20 ^a a 27 ^a	O julgamento de Cristo perante Pilatos e Herodes, sua condenação e custódia ao calvário
26/03/2016	Quarta parte	28 ^a a 40 ^a	A crucificação, sofrimento, morte e sepultamento de Jesus
	Quinta parte	41 ^a a 47 ^a	O pedido dos religiosos judeus a Pilatos
27/03/2016	Sexta parte	48 ^a a 53 ^a	A tristeza e melancolia dos discípulos pela morte de seu mestre
03/04/2016	Sétima parte	54 ^a a 73 ^a	A ressurreição, aparição e ascensão de Cristo aos céus
	Oitava parte	74 ^a a 78 ^a	Apresentação de argumentos lógicos referentes a base da fé cristã
	Nona parte	79 ^a a 83 ^a	O questionamento a um possível leitor cristão que desconsidera os fundamentos do cristianismo

Fonte: o autor (2019).

Constatei que a presença das vozes dos outros autores se evidenciava na medida em que os textos que lhes eram exclusivos, de seus próprios evangelhos, apareciam no texto. Na vigésima primeira estrofe, o discurso de Mateus é avultado pelo eu-lírico ao relatar o suicídio de Judas: “Percebendo isto, Judas foi encontrar-se com os sacerdotes, cheio de remorso: ‘Tomem as moedas, traí sangue inocente.’ Não as aceitaram. Resultado: suicídio” (MELO, 2016). A voz de Lucas se sobressai através do eu-lírico na trigésima segunda estrofe, na narrativa dos dois ladrões ao lado de Cristo: “Os ladrões que subiram ao Gólgota estavam à direita e à esquerda de Jesus, já crucificados. Enquanto um maldizia, o outro a Cristo pedia perdão e graça” (idem). Na quarta estrofe, o eu-lírico destaca o discurso de João ao dar foco aos acontecimentos da última ceia: “Além de falar de Seu corpo e sangue, pão e vinho, muitos outros assuntos foram ali explanados, rendendo, assim, horas de grande ensinamento teológico” (idem).

Assim, a primeira versão de “O que aconteceu” havia sido publicada. No mês de outubro de 2016, com a oportunidade de publicar um conjunto de poemas em uma única obra, dei início à seleção de poemas que se encontravam na plataforma online para compor e formar a futura obra.

“O que aconteceu”, desde que a oportunidade para uma possível publicação havia surgido, tinha sido escolhido para a obra e se encontraria no centro do livro, indicando que aquele seria o poema central de toda a obra. Deliberei por juntar todas as nove partes, retirando os títulos que as partes continham, fazendo de “O que aconteceu” um único poema.

Dos sessenta e quatro poemas escolhidos para compor *Prefácio*, um poema intitulado “Chocolates” apresentava algumas características temáticas bem similares com as de “O que aconteceu”. Escrito dois dias antes, em 22 de março de 2016 e publicado às 19:04h, “Chocolates” era composto de dez quartetos de versificação livre nos quais o eu-lírico criticava veemente as pessoas que não consideravam o real motivo da Páscoa conforme as Escrituras Sagradas propõem:

O dia está chegando,
todavia, onde está a tristeza,
o choro profundo
vindo das mulheres?

O sangue clama
da terra,
o Filho de Deus
está morrendo.

Há pregos
em Seu corpo,
uma coroa e anúncio
sob Sua cabeça.

Na dor sem gemido
Cristo justifica
todos os que
Lhe pertencem.

Agonia sem palavras
no morrer de Deus.
Abdicação da glória
pela criatura.

E o mundo
se preocupa
com coelhos
e chocolates caros.

Grande mentira!
Abram seus olhos
para o verdadeiro
significado!

Doces
e roedores
não vos salvarão
do inferno.

A importância
da páscoa
é o sacrifício,
a oferta dos céus.

O Cordeiro pascal,
a alvura pelo sangue.
A páscoa se trata
do amor do Pai.⁸

Por conta disso, optei por intercalar algumas estrofes de “Chocolates” na nona parte de “O que aconteceu”. Foi necessário, também, adequar os versos de “Chocolates”, acrescentando vocábulos e aumentando o tamanho dos seus versos, já que possuíam uma “versificação” menor que a de “O que aconteceu”. Retirei as segunda e terceira estrofes pois não encontrei espaço para alocá-las dentro do texto poético, mesmo alterando o tempo verbal nelas presente, do presente ao pretérito simples. Na sequência, a tabela III indica as mudanças ocorridas na nona parte (ou parte final) do poema, com a indicação do número

⁸ Poema disponível em <https://blogger.com> e sua visualização se dá somente com autorização do autor.

da estrofe da publicação final de “O que aconteceu”, o poema de origem e a estrofe do poema de origem:

TABELA III – Junção de “Chocolates” com “O que aconteceu”

Estrofe no poema final	Poema de origem	Estrofe do poema de origem
79 ^a	O que aconteceu (nona parte)	Primeira estrofe
80 ^a	Chocolates	Primeira estrofe
81 ^a	O que aconteceu (nona parte)	Segunda estrofe
82 ^a	Chocolates	Quarta e quinta estrofes
83 ^a	Chocolates	Sexta estrofe
84 ^a	Chocolates	Sétima e oitava estrofes
85 ^a	Chocolates	Nona e décima estrofes
86 ^a	O que aconteceu (nona parte)	Terceira estrofe
87 ^a	O que aconteceu (nona parte)	Quarta estrofe
88 ^a	O que aconteceu (nona parte)	Quinta estrofe

Fonte: o autor (2019).

Além de algumas correções ortográficas, encontradas nas primeiras versões das partes de “O que aconteceu”, alterei como os diálogos são apontados dentro do corpo do poema: por vezes, é indicado com dois pontos e o discurso das personagens se encontra entre aspas. Com “por vezes”, faço indicação de que os discursos direto (travessão e dois pontos), indireto (através da terceira pessoa do eu-lírico) e indireto-livre (quando não há traços no texto que indiquem se é o personagem ou o eu-lírico a discursarem) se encontram no texto poético.

2.6 “SOU NOVO SER”

O texto poético “Sou novo ser” releva a euforia do eu-lírico ao receber a salvação de seus pecados, entendendo que sua missão a partir deste momento singular de transformação em sua existência é anunciar a todos que

puder o mesmo presente espiritual que recebera e, também, que todas as ações posteriores ao instante da salvação de sua alma são destinadas para glorificar ao Senhor. O poema divide-se em 4 estrofes de 4 versos heptassilábicos. A primeira estrofe é feita em verso branco, metrificado e não rimado; a segunda possui rimas emparelhadas; a terceira, rimas alternadas; e a última estrofe contém rimas interpoladas.

Escrevi este poema na utilização de muitas referências bíblicas que abordassem os temas salvação, perdão e proclamação do evangelho. Por exemplo, a principal característica da primeira estrofe do poema se dá nas referências bíblicas que cada verso contém. O primeiro verso se baseia em 2ª Coríntios 5:17 ao remeter à novidade de vida em Cristo. O segundo, no livro do profeta Miquéias 7:18-19, ao retratar o perdão dos pecados. O terceiro verso faz referência à justiça de Deus do texto bíblico de Filipenses 3:9. O quarto verso volta-se à Efésios 1:7 no processo da justificação.

As doutrinas bíblicas nas quais me baseei para a produção deste texto poético foram depravação total do homem, salvação pela fé e regeneração contínua. Quanto à depravação total do homem, é defendido que “todas as pessoas, por natureza, não são inclinadas e nem mesmo capazes de amar a Deus de todo coração, mente e força, mas todos são inclinados pela natureza a servir à sua própria vontade e desejos e a rejeitar o governo de Deus” (MATHIESON, 2017)⁹. Com relação à salvação do homem somente através da fé, o excerto bíblico de Efésios, capítulo 2, versículos 8 e 9, afirma “porque pela graça sois salvos, mediante a fé; e isto não vem de vós; é dom de Deus; não de obras, para que ninguém se glorie”. Quanto à regeneração contínua, entende-se que uma vez que o ser humano foi salvo, é necessário que ele se aproxime da santidade divina e fuja continuamente do pecado (que são todas as coisas que não agradam ao Senhor)¹⁰.

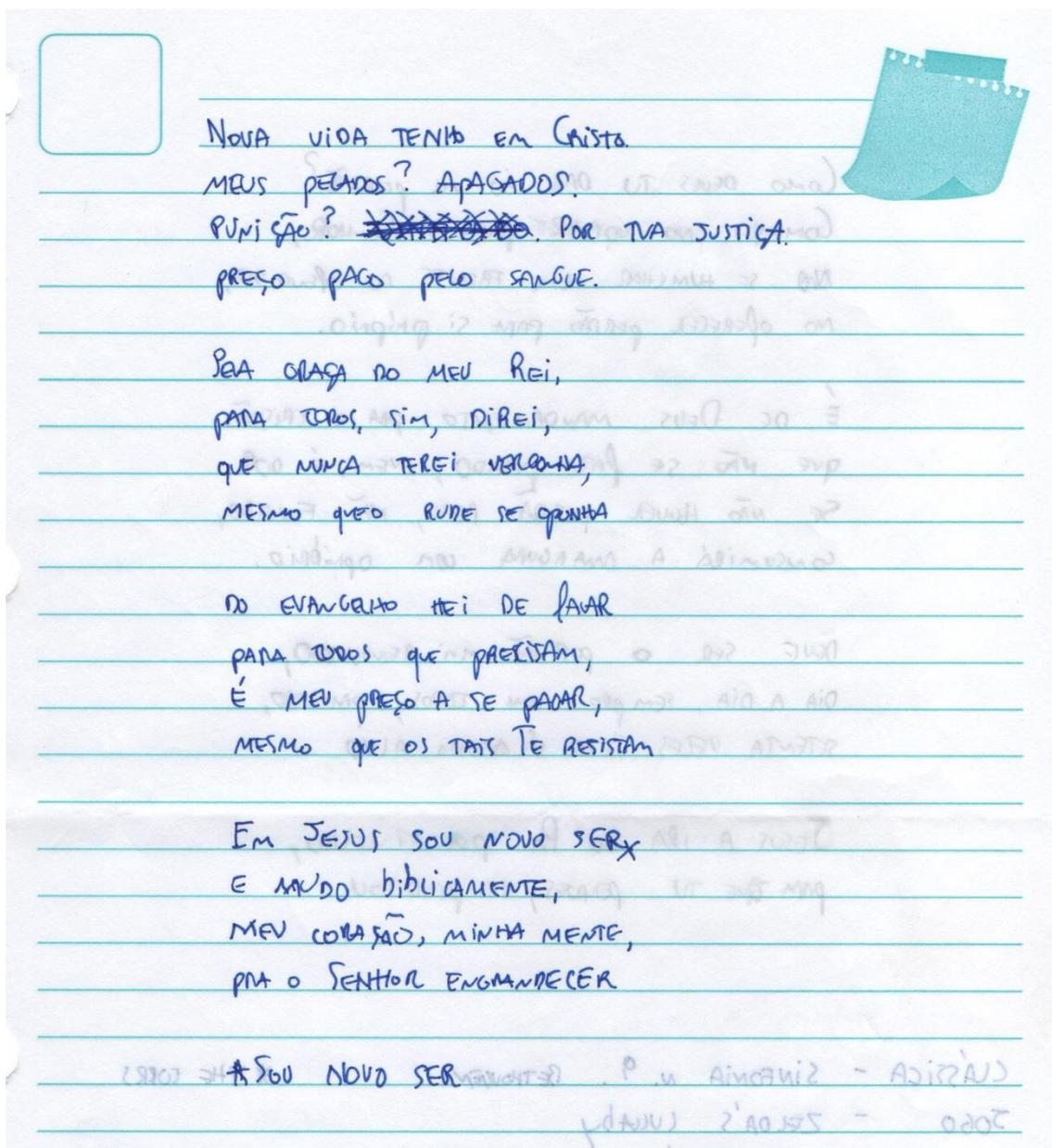
“Sou novo ser” foi publicado online pela primeira vez no primeiro dia de setembro de 2016, às 16:13h. Todavia, antes de ser publicado no site, o escrevi em rascunho e este apresenta diferenças do texto poético do blog. Para a publicação impressa de *Prefácio*, foram feitas outras alterações no corpo do

⁹ Veja também Romanos 3:10-12, 23.

¹⁰ Veja 1ª Pedro 1:15-16; Romanos 6:1-2, 12.

texto. “Sou novo ser” passou por dois processos de revisão, o primeiro se deu do rascunho escrito para a publicação online; o segundo se deu da publicação online para a publicação impressa. A seguir, se encontra a digitalização do rascunho do texto poético:

FIGURA IV – Rascunho de “Sou novo ser”



Fonte: o autor (2016).

Na primeira publicação de “Sou novo ser”, decidi por: 1) no primeiro verso da primeira estrofe, trocar o ponto final pelo ponto de exclamação, evidenciando o sentimento de felicidade do eu-lírico; 2) no terceiro verso da primeira estrofe, alterar o vocábulo “justificado” para “por tua justiça”, termo já riscado no rascunho; 3) no primeiro verso da segunda estrofe, retirar a vírgula no final do verso para proporcionar continuidade e ritmo na leitura; 4) no quarto verso da segunda estrofe, adicionar ponto e vírgula no final do verso; 5) no segundo verso da terceira estrofe, adicionar outro ponto e vírgula, proporcionando uma pausa rítmica proposital; 6) no terceiro verso da quarta estrofe, retirar desatentamente a conjunção “se”, tornando o verso hexassilábico; 7) no quarto verso da terceira estrofe, retirar a letra maiúscula do pronome oblíquo átono da segunda pessoa do singular “Te” – por motivos que, infelizmente, não me recordo, se foi por descuido ao passar o texto para a plataforma online ou na intenção de fazê-lo – e adicionar ponto final ao verso; 8) no primeiro verso da quarta estrofe, retirar a vírgula do final do verso, conforme indicado no rascunho; 9) no segundo verso da quarta estrofe, retirar a vírgula do final do verso para manter a continuidade de leitura da estrofe; e 10) no último verso do poema, adicionar ponto final.

Para a segunda publicação, em *Prefácio*, houve duas grandes modificações. No terceiro verso da terceira estrofe, adicionei o pronome demonstrativo “este” ao início do verso, em letra minúscula, para corrigir a retirada de “se”, propiciando novamente a versificação heptassilábica. Novamente, assim como no rascunho, coloquei a letra maiúscula no pronome “te” no quarto verso da terceira estrofe e no pronome possessivo “tua” no terceiro verso da primeira estrofe, recriando e mantendo a conformidade da noção de respeito com o divino que o eu-lírico demonstra dentro de sua enunciação poética dialógica para o mesmo.

2.7 “REMISSÃO”

“Remissão” é um dos quatro sonetos que se encontram em *Prefácio* e, nele, o eu-lírico dialoga diretamente com o leitor, instigando-o à prática do perdão por considerá-la ordem de Deus para o cristão, em recomendações salientadas nas Sagradas Escrituras. Para o eu-lírico, o perdão deve ser praticado diariamente e com todos, sem qualquer tipo de restrição; se não exercitado, o perdão perde forças dentro do ser humano e dá espaço para a amargura petrificar a alma e sentimentos. O perdão, para o poeta, é mandamento de Deus não no sentido obrigatório e insensível, na superficialidade de dizer ‘perdoe’, mas o coração continuar duro e indobrável. O perdão é intrínseco e intrinsecamente verdadeiro quando observado o exemplo do amor de Cristo em Sua morte e posterior ressurreição.

Quanto à forma de “Remissão”, define-se soneto qual poema de forma fixa “cuja estrutura obedece a um esquema de estrofes, metro e rimas pré-determinados” (COELHO, 1976, p. 74). Criado na Itália do século doze e utilizado com maestria pelos autores italianos Dante Alighieri em *Vita nuova* (1293) e Francisco Petrarca em diversas obras suas, o soneto é dividido em quatorze versos e quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos, nesta ordem. A versificação do soneto pode ser decassilábica – sendo classificada em heroica (com acentuação silábica nas sexta e décima sílabas), sáfica (com acentuação nas quarta, oitava e décima sílabas) ou imperfeita (quando a acentuação principal está na quarta sílaba e acentuação secundária na oitava sílaba) – e dodecassilábica ou alexandrina, com doze sílabas métricas e acentuações silábicas nas sexta e duodécima sílabas. As rimas no soneto que segue o modelo de Petrarca acompanham uma regra predeterminada: as duas primeiras estrofes apresentam rimas interpoladas, as duas últimas estrofes apresentam rimas alternadas.

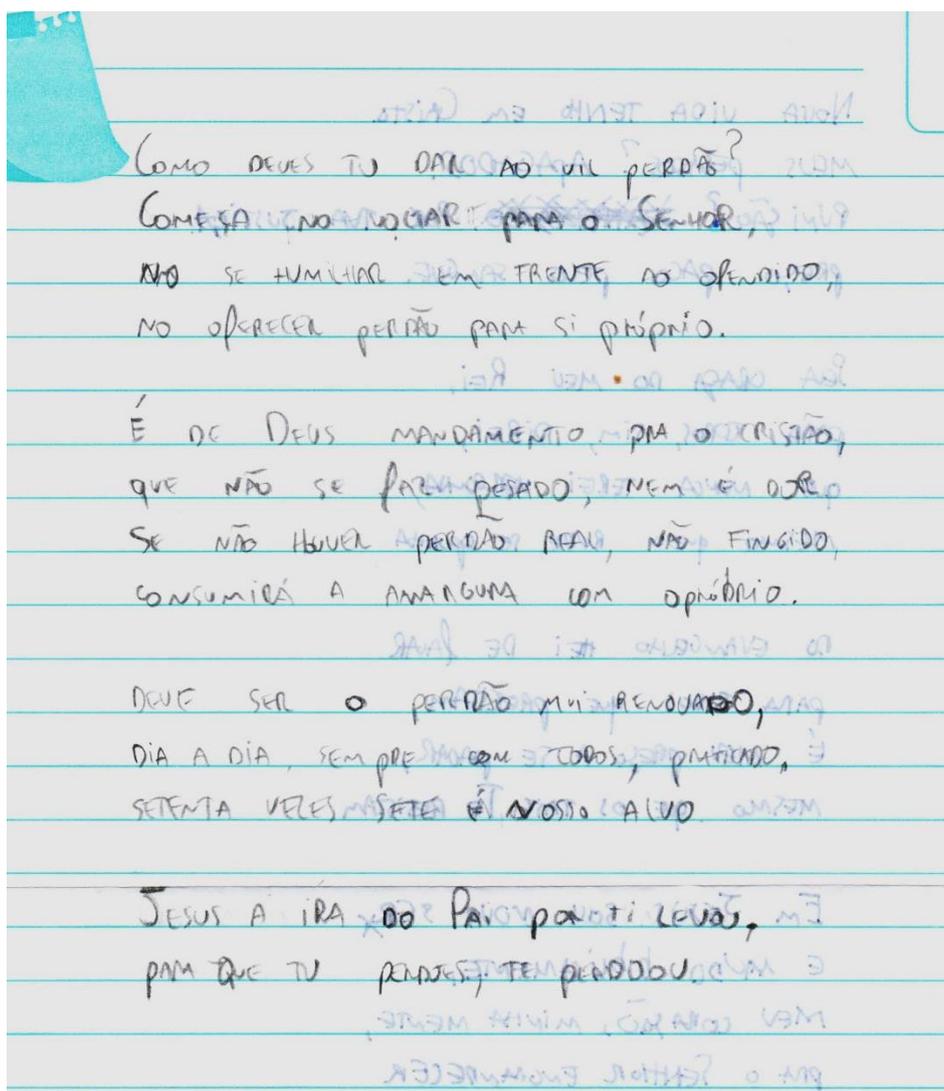
Entretanto, não há somente uma forma fixa para o soneto e ter proficiência nestes dois formatos, para o poeta, não é facultativo. Na literatura de língua inglesa, a influência do escritor britânico William Shakespeare modificou o modelo de soneto estabelecido por Petrarca. A estrutura

shakespeariana para o soneto mantém o mesmo número de catorze versos, mas não há separação de estrofes; a rima é feita em doze versos alternados (o primeiro verso rimando com o terceiro, o segundo rimando com o quarto e assim sucessivamente) e os últimos dois versos apresentam rimas emparelhadas (em dois versos seguidos).

A contagem métrica também sofre modificações, não somente para o soneto, mas para todas as formas de poema. Enquanto na língua portuguesa a métrica é contada pela quantidade silábica, de acordo com a sonoridade, na língua inglesa, para um soneto shakespeariano, a métrica é feita a partir de um pentâmetro iâmbico, na contagem de dez sílabas em um ritmo que segue sílaba não acentuada e sílaba acentuada, sílaba fraca e sílaba forte.

“Remissão” é um soneto ao modelo de Petrarca, em versificação heroica, com rimas alternadas entre as duas primeiras estrofes (*abcd-abcd*) e emparelhadas na combinação primeiro e segundo versos da terceira estrofe, primeiro e segundo versos da quarta estrofe e terceiros versos das terceira e quarta estrofes. Sua primeira publicação foi em 31 de agosto de 2016 e, semelhante às etapas de “Sou novo ser”, há um rascunho escrito do texto poético antes da publicação online e, respectivamente, sua revisão e correção para a publicação impressa. A seguir, o rascunho em seu formato digital:

FIGURA V – Rascunho de “Remissão”



Fonte: o autor (2016)¹¹.

Do rascunho ao blog, as alterações realizadas se deram somente na última estrofe. No primeiro verso, substituí a vírgula por um ponto final visto que o sentido do enunciado se fazia completo no próprio verso, proporcionando, também, uma pausa proposital. O último verso não se encontra no rascunho pois, no momento da produção da escrita, faltou-me vocabulário e a abstração necessária para alcançar o ápice semântico que buscava para o poema. Enquanto o colocava no blog, após momentos de ponderação, encontrei o léxico “salvo” e inseri o último verso: “Com tal fim foste tu por Cristo salvo.”,

¹¹ A imagem passou por uma edição de contraste para melhor visualização.

remetendo à proposta do eu-lírico da obrigatoriedade do perdão por parte do cristão.

Durante a revisão para a publicação em livro, percebi um erro que havia cometido na contagem métrica de alguns versos do soneto. Estavam eneassilábicos os segundo e quarto versos da segunda estrofe. No segundo verso, adicionei o pronome oblíquo átono da terceira pessoa do singular “lhe” depois da locução conjuntiva “nem”. No quarto verso, acrescentei após o substantivo “amargura” as palavras “a ti”, o que destacou ao leitor que o objeto de propósito e utilidade da amargura seria ele mesmo se não houvesse a prática continua do perdão.

2.8 “E MAIS NADA”

“E mais nada” é o décimo terceiro poema de *Prefácio*. Nele, o eu-lírico se encontra em total angústia, aflição e sofrimento e se esforça para aliviar sua agonia e tristeza internas. Em contrapartida, o leitor desconhece a razão para tamanho desconsolo já que não está explícito no poema, havendo apenas indícios de que o eu-lírico cometeu algum delito que é considerado por ele extremamente grave. Evidencia-se, no decorrer do texto poético, a notável procura de uma maneira de reconciliação com o ser divino que se dá através da súplica feita através da poesia, não por alguma ação que o eu-lírico possa fazer para alcançar o perdão.

O processo de criação de “E mais nada” deu-se em um ímpeto momentâneo de escrita e sua temática tem relação estrita com acontecimentos vivenciados por mim, os quais me foram impulso e motivação para transformar minha apreensão intrínseca em versos poéticos. Antes da escrita, questioneimei se era sábio expor aos leitores a intimidade de minhas ações e como as estava enfrentando. Há também o aspecto terapêutico que estudos científicos têm comprovado no tratamento de câncer e depressão, porém não levei esta

faceta da escrita em consideração¹². O que me fez decidir escrever este poema foi não somente a necessidade de exteriorização do sentimento que me aprisionava, mas também no encontrar exemplo de uma prática textual parecida em finalidade com a minha nos escritos bíblicos. O salmo de número 51 apresenta Davi confessando seu pecado diante de Deus, após ser repreendido pelo profeta Natã por ter adulterado com Bate-Saba, mulher de Urias, o qual Davi enviou à frente de batalha de seu exército para ser rapidamente morto em combate¹³. Em colossal compungimento, Davi transpõe sua privacidade para o divino através da poesia:

Compadece-te de mim, ó Deus, segundo a tua benignidade;
 e, segundo a multidão das tuas misericórdias,
 paga as minhas transgressões.
 Lava-me completamente da minha iniquidade
 e purifica-me do meu pecado.
 Pois eu conheço as minhas transgressões,
 e o meu pecado está sempre diante de mim.
 Pequei contra ti, contra ti somente,
 e fiz o que é mau perante os teus olhos,
 de maneira que serás tido por justo no teu falar e puro no teu julgar
 (BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993).

Em meu âmago, o que havia cometido se comparava ao que Davi fizera e, ao analisar como sua experiência foi-lhe regeneradora, me dediquei na escrita de um poema que descobrisse a inquietude da minha consciência. Em 22 de novembro de 2015, publiquei três poemas em continuidade, intitulados “A primeira parte de três”, “A segunda parte de três” e “A terceira parte de três”. Os três textos poéticos eram formados de 3 estrofes de 6 versos e sua versificação era livre.

¹² “É preciso ter um propósito. A escrita organiza o pensamento e facilita o autoconhecimento [...] Sob orientação correta, o paciente não somente descreve a reação à doença, mas o que tem sido sentido durante o tratamento” (PINHO, Solange. nº 2201, Istoé: 2012).

¹³ Veja a história completa em 2º Samuel, capítulos 11 e 12.

Primeiramente, “A primeira parte de três”:

Hoje eu só quero Seu perdão,
 Senhor, e mais nada!
 Quero ser o alvo da compaixão
 do Seu amor e da Sua graça!
 Não quero fazer rimas
 nem contar pelas regras da poesia.

Diante de Ti me encontro,
 pecador, humilhado, abatido.
 Sinto-me pó, escória, lodo.
 Pois contigo falhei!
 Já por anos tenho frustrado
 tanto a mim como a Ti.

Neste dia, que me é pesaroso,
 peço-Te, para meu espírito,
 aquela paz que entendimento
 algum pode explicar ou compreender,
 aquele gozo de ser filho Teu,
 o retorno da alegria da minha salvação!¹⁴

A seguir, “A segunda parte de três”:

Reconheço Tua bondade em todas as coisas.
 Quando me afasto de Ti,
 Tu vens e me resgatas do pecado.
 Se homens blasfemam Teu santo nome,
 ainda lhes dá chance de se arrependerem,
 de terem o penhor da salvação eterna.

Se não fosse Teu amor sobre mim
 e Tua graça me redimindo das trevas,
 seria eu o ser mais taciturno
 existente; até as pedras teriam
 mais felicidade do que eu,
 até a areia no fundo dos oceanos.

Por causa disso rogo pelo Teu perdão!
 Pois sei que és misericordioso
 e que se alegra com a volta dos viajantes.
 Estava eu tão distante, mas escutei
 Seu bater incessante na minha porta.
 Vem, jante comigo, meu Mestre.

¹⁴ Poemas que compuseram “E mais nada” estão disponíveis em <https://blogger.com> e a visualização deles se dá somente com autorização do autor.

Por último, “A terceira parte de três”:

Por minha força não posso
vencer a tentação;
se não vem de Deus
nada posso fazer!
Mesmo que eu venha a sangrar,
não há de cobrir minha imperfeição.

Pelo que Tu és, meu Cristo,
perdoa-me a falha que fiz.
Hoje é dia de súplica,
de me prostrar e esperar
o Teu imenso favor
sobre tudo o que eu sou.

Me faz ter novamente
aquela alegria tão ardente
por Te servir e Te adorar,
por, na Rocha, me firmar.
Só Jesus é Deus no universo!
Termino aqui meu verso.

Ao selecionar os poemas para *Prefácio*, percebi que, assim como “Crônicas (segundo livro)” e “Corrupção no Brasil” – e, na verdade, em uma conexão bem mais evidente entre os poemas, pois eram contínuos entre si – os três poemas poderiam ser remodelados em um único texto poético. A primeira etapa deste processo de criação por adaptação consistia em agrupar e realocar as estrofes dos poemas a fim de que o discurso do eu-lírico intercalasse expressões de arrependimento, ênfases a sua própria taciturnidade, acentuação da santidade do ser divino com pedidos de perdão. Para alcançar esse objetivo, precisei alternar a ordem e retirar por completo duas estrofes. Na tabela abaixo, são indicados o número da estrofe do poema de origem, o título do poema de origem e a ordem final das estrofes a compor o poema:

TABELA IV – Ordem das estrofes para a composição de “E mais nada”

Número da estrofe nos poemas de origem	Título dos poemas de origem	Ordem das estrofes no poema final
1º	A primeira parte de três	1ª
2º	A terceira parte de três	2ª
2º	A primeira parte de três	3ª
3º	A primeira parte de três	4ª
1º	A segunda parte de três	5ª
2º	A segunda parte de três	6ª
3º	A segunda parte de três	7ª
1º	A terceira parte de três	Retirado do poema final
3º	A terceira parte de três	Retirado do poema final

Fonte: o autor (2019).

A próxima fase do processo constituía-se de alterações fonéticas, morfológicas, sintáticas, semânticas, discursivas e ortográficas para aperfeiçoar a poética do texto. Na primeira estrofe, ao primeiro verso, “Hoje eu só quero” foi trocado por “Almejo somente” para dar ao verso mais polidez de linguagem e fluidez durante a leitura. “Hoje eu só quero”, para mim, transparece informalidade, o que não condizia com a temática densa do poema. Também no primeiro verso, troquei o pronome “Seu” por “Teu”, sobressaindo, assim, que o poema tem um receptor específico, não o leitor, porém o ser divino – na linguagem oral e usual, tanto “seu” como “teu” são utilizados como pronome possessivo de segunda e terceira pessoa, mas decidi ater-me à norma padrão da língua portuguesa. Por igual motivo, no quarto verso da mesma estrofe, a mesma mudança ocorre em “Seu amor” e “Sua graça”.

Na segunda estrofe, no primeiro verso, alterei “meu Cristo” para “Cristo de Deus”, elevando a titulação e natureza do divino, distanciando eu-lírico, que se autoconsidera pecador, do interlocutor do texto poético. No segundo verso, “que fiz” tornou-se “por mim feita”, dando destaque ao pensamento de culpa do eu-lírico sobre si mesmo que se intensifica gradativamente ao longo do poema. No terceiro verso, preferi “Eis que me é momento” a “Hoje é dia de” por provocar informalidade e não se adequar à temática. No quinto verso, o artigo

definido masculino “o” foi substituído pela preposição por contração masculina “pelo”, adequando à regência verbal de “esperar”, um verbo transitivo direto.

Na terceira estrofe, realizei mudanças somente nos terceiro e quarto versos, retirando o ponto final do terceiro verso e letra maiúscula de “Pois” no quarto verso, para que a ligação sintática entre as orações fosse completa em seu sentido causal.

Não houve alterações nas quarta, quinta e sexta estrofes.

Na sétima estrofe, no primeiro verso, acrescentei uma vírgula após o vocábulo “disso” para que houvesse uma pausa na leitura do verso. No segundo verso, adicionei o pronome pessoal da segunda pessoa do singular “Tu” logo após “que”, remetendo ao elemento dialógico do poema por parte do eu-lírico com o divino. No quarto verso, substituí a vírgula por reticências, indicando uma pausa reflexiva do eu-lírico. Na sequência, troquei “mas” por “e, então” por contas das orações não apresentarem ideias contrativas, porém sucessão de acontecimentos e, portanto, um advérbio temporal seria um conectivo mais coesivo. No quinto verso, a mudança na preposição “na” para “em” melhorou a sonoridade do verso.

2.9 “FINALIDADE”

Em “Finalidade”, o eu-lírico se empenha na defesa de que todas as palavras, no princípio da criação bíblica juntamente com todas as outras coisas, tinham o objetivo de louvar unicamente ao ser divino que as criou. Com a chegada da “maldição”¹⁵, entretanto, a humanidade começou a louvar a si mesma e não mais a divindade. Nisso, o eu-lírico se desvela a argumentar que toda a poesia, seja por ele feita ou por qualquer outro eu-lírico, deve louvar aquele que criou todas as palavras.

Publicado em 03 de dezembro de 2015, às 20:37h, “Cem” era composto por sete estrofes de quatro versos cada, com versificação livre e sem rima. O

¹⁵ Veja a referência ao texto bíblico de Gênesis 3:17-19.

título do texto poético afirmava o número de poemas que havia produzido e publicado até o momento no blog e seu lançamento no blog se deu, para mim, qual grande conquista pessoal. A seguir, a exposição do poema:

Dizem ser um número importante,
um marco para qualquer ocasião.
Será que merece, assim, poesia?
Sinceramente, eu acho que não.

Entretanto, se for para agradecer,
pondero que vale o esforço.
Não porque sempre escrevo,
mas para Quem é redigido.

O que seriam das letras sem Ti?
O melhor uso delas é pra Te louvar.
O objetivo fundador da fala
era engradecer Seu santo nome.

Porém veio a maldição.
Os lugares e princípios
foram trocados pelos homens.
Não há quem faça o que é certo.

E no Seu amor foram oferecidos
graça, misericórdia, perdão.
Um retorno para o reino,
mais rimas pra Tua obra.

Sem o Senhor dos exércitos,
toda palavra é vã,
toda rima é vazia,
todo afinco não é válido.

Se é para ser cem,
que o próprio engrandeça
o Criador do universo,
o Salvador dos pecadores.¹⁶

Eu havia escolhido “Cem” para compor o livro por seu caráter meta-poético que, além de descrever a poesia através dela mesma, descreve-a enquanto se torna instrumento de louvor ao divino, assim como seu eu-lírico assegura que toda poesia deve ser. Este seria o poema que abriria *Prefácio*. Contudo, “Cem” ainda não estava maturado, desenvolvido, pronto. Não o enxergava como o poema que poderia ser, ainda era necessário lapidá-lo, perscrutá-lo, retificá-lo.

¹⁶ Primeira versão disponível em <https://blogger.com> e sua visualização se dá somente com autorização do autor.

Em *Prefácio*, “Cem” não estava mais incumbido da celebração de um objetivo particular meu. Seu desígnio excederia o festim isolado temporalmente¹⁷. Se *Prefácio* é o prefácio de uma futura carreira literária, “Cem” introduziria a temática dessa obra, mostraria ao leitor que todos os poemas ulteriores a ele compartilhariam da mesma essência, seria o prefácio de *Prefácio*. Por esta perspectiva, comecei seu processo de revisão.

Se, agora, a elucidação da poética cristã seria evidenciada no corpo do texto poético, as duas primeiras estrofes não mais condiziam com a temática do poema e, além disso, apresentavam uma poética simplista, comum e pobre, sendo necessário elimina-las da versão final do poema.

Na primeira estrofe, no segundo verso, retirei a abreviação da preposição “pra” para detrair a informalidade. No quarto verso da mesma estrofe, substitui o pronome possessivo da terceira pessoa do singular “Seu” por “Teu”, mantendo a relação dialógica do discurso do eu-lírico com o divino.

Na segunda estrofe, no primeiro verso, realizei uma inversão sintática colocando a conjunção adversativa “porém” entre vírgulas, amplificando a poeticidade e fluidez de leitura do verso, tornando-o “A maldição, porém, veio”. No segundo verso, removi o artigo definido masculino do plural “os”, modificando seu ritmo sonoro. Acrescentei, ainda, “e conceitos” ao final do verso para que, em sua argumentação, o eu-lírico indicasse que a mudança provocada pelos homens não só foi no âmbito geográfico, no distanciamento do divino, mas também em sua ética e moral, as quais foram maculadas devido ao pecado. No terceiro verso, novamente optei à inversão sintática, alterando a ordem das palavras “foram” e “trocados”.

Na terceira estrofe, no primeiro verso, subtraí a conjunção “E” para melhorar o ritmo do verso. Também troquei “Seu” por “Teu” pelos mesmos motivos da alteração do quarto verso da primeira estrofe. Ainda, na sintaxe do verso, inverti “foram” e “oferecidos”. Os segundo e terceiro versos da terceira estrofe sofreram mudanças incisivas. Compreendi que “graça, misericórdia e perdão”, mesmo incorporadas e importantes na religião cristã, não estão sendo

¹⁷ Embora já houvesse se passado um ano desde sua publicação, “Cem” ainda retém, de mim, muito apreço por aquilo que na primeira publicação me proporcionou, assim como no contemplar no que se tornou.

abordadas pelo tema do poeta e, assim, invertei o segundo com o terceiro verso e, no terceiro verso, reescrevi-o “a garantia da continuidade”, fortificando a semântica do eu-lírico no trazer mais uma vez o que fora perdido, a possibilidade de louvar ao divino através da poesia. No quarto verso, “rimas” foi alterado para “versos” pois não me agradava estilisticamente. Por último, o ponto final do segundo verso foi retirado, sendo substituído por uma vírgula, e “Um retorno para o reino” não mais começa em letra minúscula; dessa maneira, a linha de raciocínio da estrofe foi reforçada.

Na quarta estrofe, removi a vírgula do primeiro verso. Nos segundo e terceiro versos, preferi deixar todas as palavras no plural para melhorar a sonoridade dos mesmos, acrescentando o artigo definido feminino do plural “as” após “todas” em ambos os versos. No quarto verso, substituí “todo” por “qualquer”.

Na quinta estrofe, no primeiro verso, o substantivo “cem” não mais se encaixava no campo semântico estabelecido no poema. Para que o eu-lírico sustentasse sua hipótese, o vértice discursivo alcançasse seu ápice e o aspecto meta-poético fosse lembrado, “cem” foi substituído por “poema”. No segundo verso, “o próprio” foi substituído por “todos” e “engradeça” recebeu sua desinência plural. No terceiro verso, permutei “o Criador do universo” para “o Formador da existência”, o que aumentou a poeticidade do poema.

Conseqüentemente, “Cem” tornava-se um título não adequado à intenção semântica do poema já que não mais simbolizava minha conquista pessoal. Havia-lhe um propósito específico diferente de quando foi primeiramente concebido. Constatei que o substantivo “finalidade” não somente encaixava-se para resolver o empasse estrutural que enfrentava na obra, como também dialogava com a tese do eu-lírico sobre o uso da poesia.

2.10 “ERROS DO PASSADO”

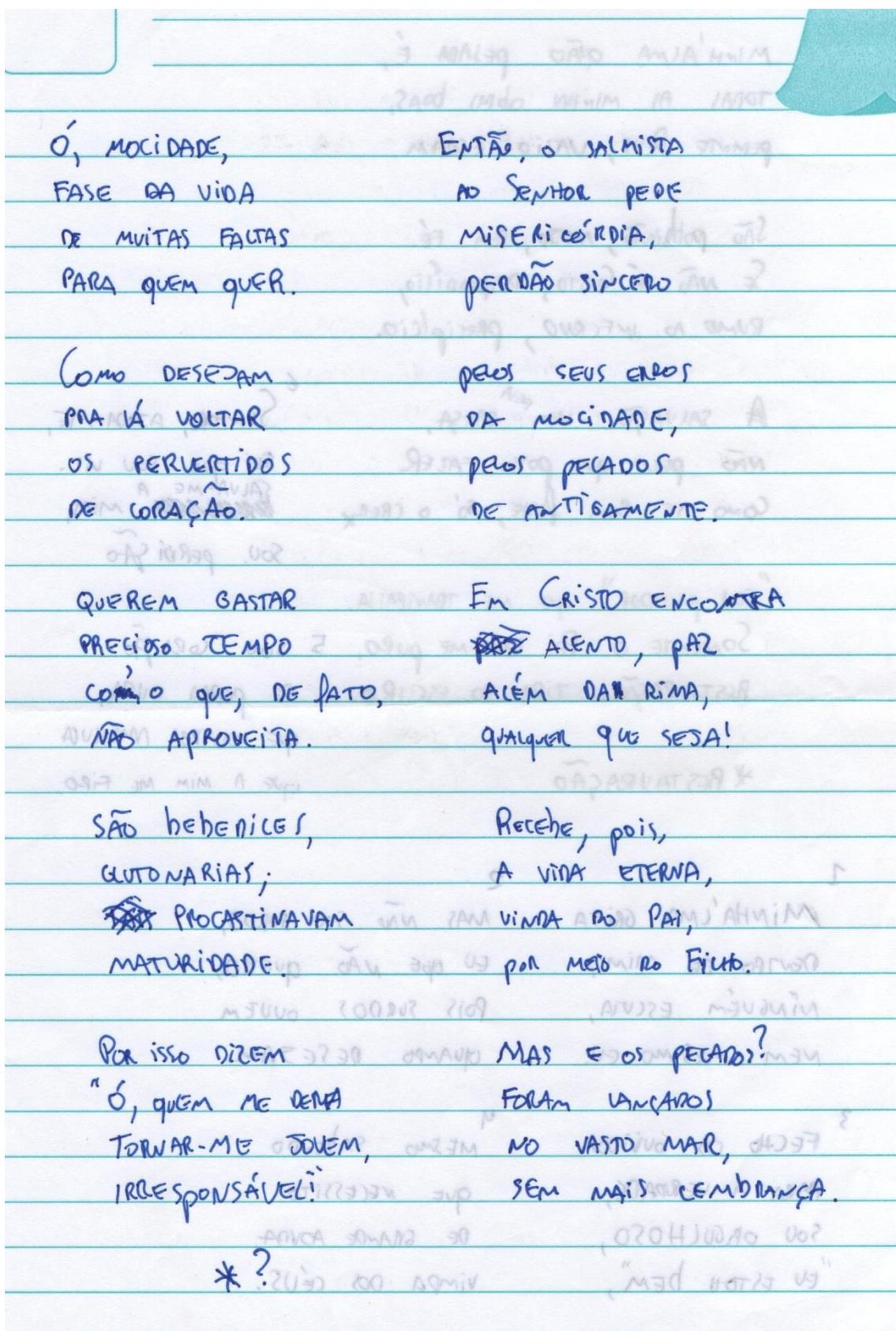
“Ó, mocidade, fase da vida de muitas faltas para quem quer” (MELO, 2016). Esta é a primeira estrofe de “Erros do passado”, poema composto por dez estrofes de quatro versos cada, em uma contagem métrica quadrissilábica, em versos brancos (metrificado e não rimado). Para a escrita deste poema, baseei-me no versículo sete do Salmo bíblico de número 25: “Não te lembres dos meus pecados da mocidade, nem das minhas transgressões. Lembra-te de mim, segundo a tua misericórdia, por causa da tua bondade, ó Senhor”.

Em “Erros do passado”, o eu-lírico questiona o pensamento de uma mocidade regida pelos desejos egocêntricos do homem partindo de uma ótica posterior à mocidade. Ao desconsiderar os possíveis aspectos positivos da juventude, o eu-lírico analisa o discurso de homens e mulheres que afirmam que gostariam de voltar ao passado e infere que se eles conseguissem voltar à juventude, não procurariam solucionar erros e conflitos pessoais ou aproveitar ocasiões “favoráveis”, pelo contrário, participariam das mesmas festividades, deleitando-se nos “prazeres da carne”¹⁸ – o que, para eles, seria o certo a se fazer, mas para o eu-lírico, desperdício de inestimável tempo. A partir do exemplo do salmista, o eu-lírico mostra como é possível ter uma perspectiva de contrição quanto ao período da mocidade, fazendo referências a outros textos bíblicos que tratam de perdão de pecados e novidade de vida através de Jesus.

Assim como “Sou novo ser” e “Remissão”, há três versões do texto poético: o rascunho, a publicação online e a publicação impressa e, entre cada versão, processos criativos de propósitos distintos. Abaixo, a digitalização do rascunho de “Erros do passado”:

¹⁸ Referência a Gálatas 5:16: “andai no Espírito e jamais satisfareis à concupiscência da carne”.

FIGURA VI – Rascunho de “Erros do passado”



Para a publicação no blog, no dia 26 de outubro de 2016, às 16:58h, realizei poucas modificações. Na quinta estrofe, decidi tornar seu quarto verso em uma alegação do eu-lírico, intensificando sua indignação quanto ao proceder dos homens que buscavam satisfações temporárias na juventude. Na quarta estrofe, coloquei o término das aspas após “jovem” e troquei a vírgula por ponto final. Na oitava estrofe, no segundo verso, acrescentei erroneamente uma vírgula após o substantivo “paz”, não encontrado no rascunho. E, ainda sem título, como observado no rascunho, enquanto transcrevia o texto para o blog, ao considerar a temática do poema, decidi por “Erros do passado”.

Para a publicação impressa, as mudanças foram: 1) no terceiro verso da terceira estrofe, substituí “co’o” por “com o”, uma vez que a métrica se manteria e retiraria a linguagem arcaica, que não estava presente em nenhuma outra parte do texto; 2) no quarto verso da terceira estrofe, “não” foi trocado por “nada” para que a métrica fosse mantida sem prejudicar o discurso do eu-lírico; 3) no primeiro verso da sexta estrofe, acrescentei novamente o pronome possessivo “seus” antes de “erros” para proporcionar a métrica; 4) no segundo verso da oitava estrofe, retirei a vírgula que, por motivos desconhecidos, havia colocado no final do verso; e 5) no terceiro verso da oitava estrofe, substituí “rima” por “estrofe”.

2.11 “ÚLTIMOS DIAS”

Tendo como fundamento literário os textos bíblicos da segunda carta paulina a Timóteo, capítulo 3, dos versículos primeiro ao nono, e do livro de Apocalipse, capítulo 20, duodécimo versículo, “Últimos dias” reconta poeticamente a possível trajetória humana para o seu fim sem a pretensão de tornar o poema algo sagrado, elevado, ou de lhe acrescentar alguma espécie de caráter profético de minha parte. A sucessão dos acontecimentos elucidados pelo eu-lírico quais porvindouros se dá no afastamento completo do ser divino por parte do ser humano, rejeitando as convicções bíblicas de criação, pecado e redenção, por outras de cunho próprio ou de outros seres espirituais. Aquele que permaneceu na crença bíblica acabou sofrendo

preconceito e perseguição por conta de sua fé. Porém, ao fim, Cristo volta à terra, estabelece Seu governo e julga com retidão todas as pessoas de todos os tempos de acordo com seus atos passados.

O texto poético não é dividido em estrofes, possui 27 versos na seguinte disposição: os versos ímpares são maiores que os pares e não apresentam métrica nem rima, enquanto os versos pares são hexassilábicos e brancos.

Em 06 de setembro de 2016, às 11:10h, foi publicada a primeira versão de “Últimos dias”, em uma estrutura composta de 14 estrofes de três versos cada, em versificação hexassilábica e branca. Abaixo, “Últimos dias” em seu primeiro formato:

A bíblia nos revela
como acontecerão
vossos últimos dias.

Os homens chegarão
ao fundo do pecado,
como antes nunca houvera.

Emoções, sentimentos,
a racionalidade
ultrapassarão a fé.

Não há mais certo, errado.
O que existe é o querer,
ninguém pode impedir.

Ouvirão seus desejos,
rejeitando a verdade;
farão o que quiserem.

Serão manipulados,
mentes cauterizadas
pelo pai da mentira.

Adorarão demônios,
seguindo às vis doutrinas
que os mesmos projetaram.

Os seus banhos serão
nos mares da maldade,
nos rios da perdição.

O justo sofrerá,
pois o bem não verá
na terra dos viventes.

Até que venha Cristo,
o detentor da glória,
e julgue com justiça.

Culpados, condenados,
justos, galardoados,
a vitória é do Rei.

Mesmo que a iniquidade
pareça sobrepor
a luz dos inocentes,

Jesus há de lançar
dentro, ao lago de fogo,
Lúcifer e seus anjos,

junto co'a morte e inferno.
Não percam vosso tempo!
Logo, virá a justiça.¹⁹

No processo de seleção dos poemas para *Prefácio*, escolhi “Últimos dias” devido à sua temática, pouco representada nos poemas até então, sem considerar sua estrutura. Ao revisá-lo, entretanto, sua forma estrutural não me agradava, eu queria uma disposição das estrofes diferenciada para a posição desse poema na organização da obra.

Primeiramente, retirei a separação das estrofes. Havia, então, uma única estrofe formada por 42 versos. No intuito de proporcionar ao leitor uma leitura poética dinâmica e, também, na tentativa de promover uma estrutura poética inédita para mim, uni o segundo verso ao primeiro, mantendo o terceiro verso separado que acabou se tornando o segundo verso. Realizei o mesmo procedimento com o restante dos versos, com as adequações necessárias, clarificado na tabela abaixo que apresenta o número do verso antes da fusão com outro verso, com qual verso foi unido e qual a ordem do verso no poema final:

TABELA V – Ordem dos versos de “Últimos dias”

Nº do verso no poema em construção	Versos que se uniram à formação do novo verso	Ordem do verso no poema final
1º	1º e 2º	1º
2º	1º e 2º	1º
3º	Não se uniu a nenhum verso.	2º
4º	4º e 5º	3º
5º	4º e 5º	3º
6º	Não se uniu a nenhum verso.	4º

¹⁹ Primeira versão disponível em <https://blogger.com> e sua visualização se dá somente com autorização do autor.

7º	7º e 8º	5º
8º	7º e 8º	5º
9º	Não se uniu a nenhum verso.	6º
10º	10º e 11º	7º
11º	10º e 11º	7º
12º	Não se uniu a nenhum verso.	8º
13º	13º e 14º	9º
14º	13º e 14º	9º
15º	Não se uniu a nenhum verso.	10º
16º	16º e 17º	11º
17º	16º e 17º	11º
18º	Não se uniu a nenhum verso.	12º
19º	19º e 20º	13º
20º	19º e 20º	13º
21º	Não se uniu a nenhum verso.	14º
22º	22º e 23º	15º
23º	22º e 23º	15º
24º	Não se uniu a nenhum verso.	16º
25º	25º e 26º	17º
26º	25º e 26º	17º
27º	Não se uniu a nenhum verso.	18º
28º	28º e 29º	19º
29º	28º e 29º	19º
30º	Não se uniu a nenhum verso.	20º
31º	31º e 32º	21º
32º	31º e 32º	21º
33º	Não se uniu a nenhum verso.	22º
34º	34º e 35º	23º
35º	34º e 35º	23º
36º	Não se uniu a nenhum verso.	24º
37º	37º e 38º	25º
38º	37º e 38º	25º
39º	Não se uniu a nenhum verso.	26º
40º	40º e 42º	27º
41º	Verso retirado da versão final.	Verso retirado da versão final
42º	40º e 42º	27º

Fonte: o autor (2019).

Após a reestruturação dos versos de “Últimos dias”, era preciso adequar os versos sintaticamente. No quinto verso, substituí a vírgula que antecedia “a racionalidade” pela conjunção “e”, proporcionando a listagem dos elementos que superariam a fé. No sétimo verso, eliminei “O que” e “é” para acentuar a poeticidade do verso e acrescentei letra maiúscula em “existe”. No final do nono verso, troquei o ponto e vírgula por vírgula para dar continuidade na sentença que terminaria no décimo verso. No décimo terceiro verso, removi a preposição “às” para melhorar o ritmo de leitura do verso. No décimo sétimo verso, substituí “verá” por “há de ver” para avultar sua poética. No vigésimo primeiro verso, a vírgula após “condenados” foi trocada por um ponto e vírgula e a vírgula ao final do verso se tornou um ponto final; dessa maneira, uma relação de causa e consequência foi satisfatoriamente produzida no verso e o verso seguinte teria seu sentido completo em si mesmo, não mais dependendo da oração anterior. Assim, no décimo segundo verso, o artigo definido feminino “a” tornou-se maiúsculo. E, como indicado na tabela V, retirei o quadragésimo primeiro verso do poema final, lamentavelmente não mais lembrando o leitor do diálogo estabelecido com o eu-lírico no segundo verso através do pronome possessivo “vossos”.

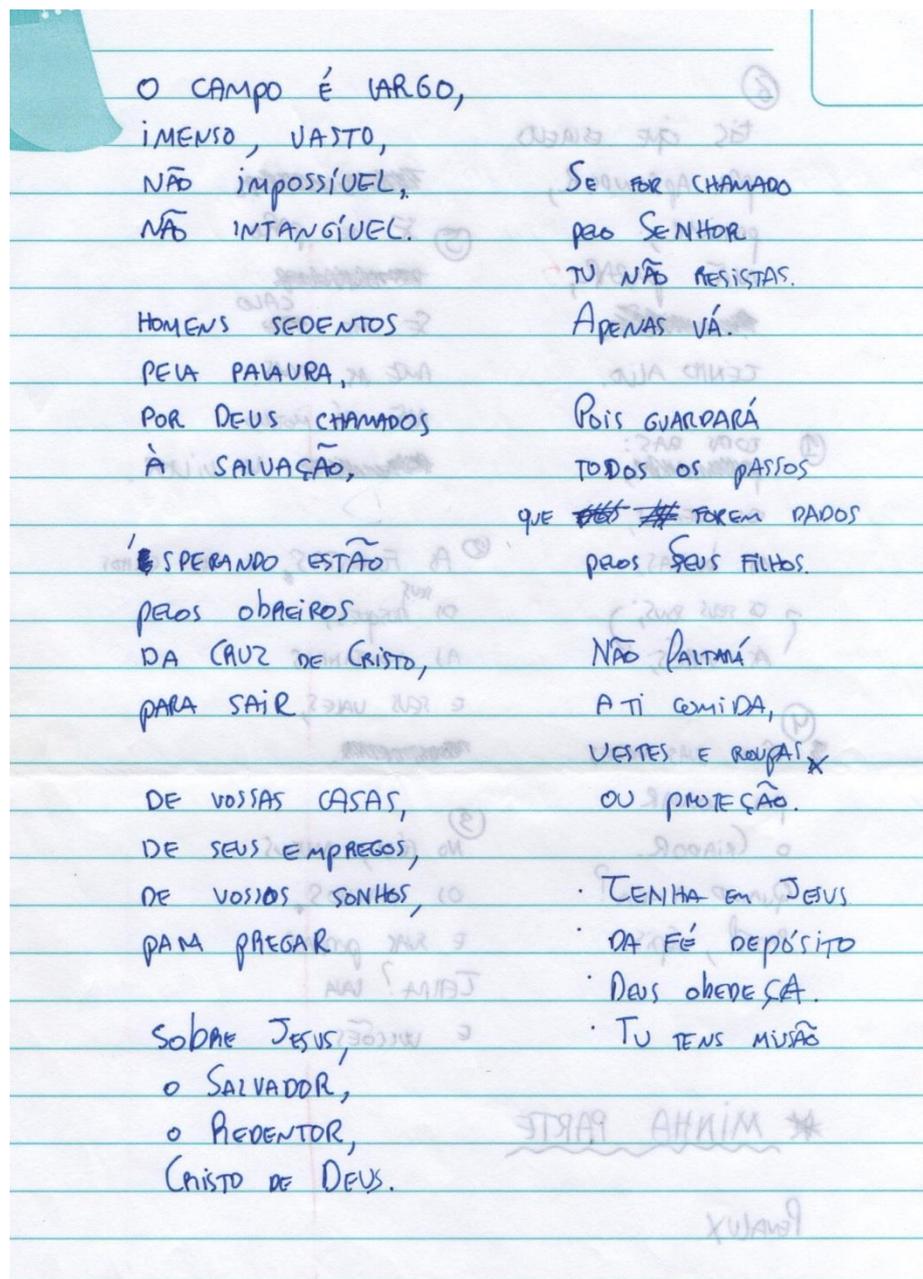
2.12 SEARA

“Seara” é um poema de nove estrofes compostos de quatro versos cada, em versificação quadrissilábica e branca. No poema, o eu-lírico retoma um tema muito recorrente no Novo Testamento, a disseminação da mensagem do evangelho – que significa boas notícias – para todas as pessoas. As primeiras cinco estrofes estão respaldadas no texto bíblico de Mateus, capítulo 9, dos versículos 35 ao 38, no qual Jesus compara os homens, enquanto percorre vilarejos e povoados, qual colheita que está pronta para ser colhida, para ouvir as boas novas, e que tal colheita tem falta de trabalhadores. Da sexta à nona estrofe, o eu-lírico alega que aqueles que seguem o chamado à evangelização serão protegidos e guiados pelo Senhor e terão todas as suas necessidades

supridas. A última estrofe reescreve o texto bíblico de 2ª Timóteo, capítulo 4, versículo 7: “Combati o bom combate, completei a carreira, guardei a fé”.

Este texto poético também foi elaborado primeiramente em um rascunho à mão, depois publicado no blog e, então, em *Prefácio*. Abaixo, sua primeira versão não publicada:

FIGURA VII – Rascunho de “Seara”



Fonte: o autor (2016).

Em 04 de setembro de 2016, às 22:17h, “Seara” havia sido publicado com poucas alterações que diferem do rascunho. Na terceira estrofe, no primeiro verso, percebi que se eu mantivesse a palavra “esperando”, a métrica quadrissilábica não seria realizada; utilizei da aférese – supressão da vogal no início da palavra para diminuição do número de sílabas²⁰ – para que houvesse a métrica, tornando-se “ ‘sperando”. Na sexta estrofe, no segundo verso, adicionei uma vírgula para causar uma pausa no ritmo da leitura. No terceiro verso da sétima estrofe, a palavra “dos” foi riscada juntamente com outra letra que não consigo identificar. Entendo que, no momento da escrita, uma formação sintática que começasse com “que” seria melhor para a continuação do poema do que “dos”. No quarto verso da mesma estrofe, “seus” começava em letra minúscula e, no próprio rascunho, corriji o pronome possessivo para “Seus” já que o eu-lírico referenciava o divino. Ainda neste verso, troquei a preposição “pelos” pela preposição “por”, não recordando-me do motivo de ter feito essa mudança e nem percebendo que isso negaria a métrica do verso. No terceiro verso da oitava estrofe, a vírgula foi retirada conforme já prescrito no rascunho. Na última estrofe, ao segundo verso, adicionei ponto final. Não me recordo do motivo pelo qual coloquei marcações pontuais em frente aos versos do novo parágrafo. O título “Seara” é uma referência direta ao vocábulo que Cristo utilizou em Mateus 9.

Para a publicação impressa, no quarto verso da sétima estrofe, atentei à sua falta de métrica, retirando “por” e adicionando novamente a preposição “pelos” para corrigir o problema.

As mudanças ocorridas em todos os poemas foram, em sua maioria, de cunho métrico, estrutural e lexical. Versos com a contagem silábica não condizente com a do poema tiveram sua métrica revisitada, estrofes foram totalmente rearranjadas e realocadas e palavras foram alteradas conforme a necessidade deste poeta. Isso se deu devido ao processo de revisão textual, que é imprescindível à produção textual, sendo etapa fundamental de qualquer processo de escrita.

²⁰ BASTOS, Alcmemo. **Alguns conceitos básicos de poesia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

3 NOTAS DO POETA-CRÍTICO

Analisar o processo criacional de meu próprio texto e explicar metodicamente as escolhas que fiz dentro da construção dos dez poemas selecionados de *Prefácio* trouxe-me conclusões individuais sobre cada poema. Ao compreender a completude deste processo, me deparei com aspectos objetivos e subjetivos que uma “autocrítica genética” pode proporcionar.

Em “Rute”, percebi que ao manter as vírgulas e pontos finais, assim como tirar as letras maiúsculas do início dos versos, retiraria do texto um pouco da faceta poética, sendo inseridas características do gênero prosal, o que não era o objetivo dessa escrita. Também, sem aperceber-me, realizei uma adaptação e releitura do texto de partida para o texto de chegada, transmutando o texto bíblico para outro gênero textual, o poema.

Em “Corruptela”, notei que o processo de desenvolvimento e criação de uma obra, por vezes (ou sempre), há de ser doloroso – cheio de cortes e cicatrizes que marcam a trajetória da produção de um texto. O poeta, modelador de sua obra, precisa fazer escolhas, cortes e costuras que lhe podem ser custosos para a obtenção da obra final.

Se, publicado hoje, talvez eu não juntaria o poema “Chocolates” com “O que aconteceu”. Publicaria-o em seu formato original ou o juntaria com a parte final de “O que aconteceu” e criaria um novo poema, mas não como uma única parte como está em “O que aconteceu”. Ainda, o eu-lírico é evidenciado na parte final do poema, mostrando sua cosmovisão e influência não somente na interpretação do poema, como também na estrutura do texto e no seu aspecto poético.

É devido à sexta voz a aquisição de uma estrutura poética em “O que aconteceu”, assim como seu estilo de escrita poético. Há dois momentos do poema em que a sexta voz mais se destaca: 1) ao narrar sobre a tristeza dos discípulos após a morte de Cristo, o eu-lírico não se baseia em nenhum trecho bíblico para tal; além disso, muitas características poéticas brotam desse trecho: “Os apóstolos não sabiam o que fazer. Parecia não haver mais

esperança, confiança, fundamento ou chão [...] A vida não lhes fazia mais sentido [...] Espiritualmente, emocionalmente, em tudo que é mente estavam abatidos [...]” (MELO, 2016); e 2) ao final do poema, o eu-lírico argumenta sobre a hipocrisia daqueles que se chamam cristãos e desconsideram a base da religião cristã.

Em “Sou novo ser”, a palavra “justificado” não poderia ter sido mantida no corpo do texto poético por conta do padrão de rimas do poema. Se permanecesse, seu uso não alteraria o sentido do verso nem a métrica, pelo contrário, intensificaria a alegria do eu-lírico por ter recebido o perdão dos seus pecados da parte de Deus, por saber que não mais era alvo de Sua justiça santa. E, diferentemente de “Corruptela”, cujo título surgiu-me somente após a recriação pela fusão dos poemas, já no rascunho indiquei a mim mesmo, para não esquecer, qual seria o título do poema.

Analisar “Remissão” me fez compreender que o processo criativo de produção textual demanda tempo, esforço psicológico e material externo de pesquisa para eventuais dúvidas e fundamentação teórica. O texto não fica pronto em um único instante de escrita criativa, há momentos em que simplesmente faltam palavras e abstrações para completar o texto mesmo havendo muito afinco na tentativa de alcançá-las. Se faz necessário revisitá-lo futuramente à finalização da produção textual. Não só isso, o processo de “Remissão” me reafirmou a importância da revisão textual como práxis essencial à produção escrita. E, mesmo que me fora proporcionado tamanha reflexão, ainda não atentei à falta de métrica no terceiro verso da segunda estrofe.

Em “E mais nada”, no quinto verso da quarta estrofe, embora seja estabelecido o sentimento de reaproximação com o ser divino por parte do eu-lírico, por razões que não me recordo, esqueci-me de acrescentar o vocábulo “chamado” após o verbo “ser”, antecedendo “filho”, para que houvesse um diálogo com o texto bíblico do evangelho de João, capítulo 1, versículo 12¹. No quinto verso da sétima estrofe, acabei não promovendo o diálogo do eu-lírico com o divino ao não atentar no pronome “Seu”, sendo que, em todo o texto

¹ “Mas, a todos quantos o receberam, deu-lhes o poder de serem chamados filhos de Deus, a saber, aos que creem no seu nome” (BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993).

poético, todos os pronomes pessoais e possessivos que se dirigem a Deus estão na segunda pessoa do singular.

Ainda em “E mais nada”, é possível levar em consideração alguns pontos do pacto autobiográfico de Lejeune, definido por Faulhaber (2012, p. 14) em “uma espécie de proposta do autor, um discurso dirigido ao leitor que visa estabelecer um contrato de leitura. Esse contrato é baseado, acima de tudo, na afirmação de identificação entre autor, narrador e personagem”. Ainda, o estudioso declara que

essa identificação é feita através do uso do nome próprio e pode ser estabelecida de diferentes formas. [...]. Outra forma de afirmar a identificação é quando o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor dá indícios de identificação como narrador-personagem, através de títulos, preâmbulos e prefácios que remetem ao nome desse autor assinado na capa [...] (FAULHABER, 2012, p. 15).

Uma vez que Lejeune, posteriormente, considerou que o pacto autobiográfico pode ser encontrado em textos não estritamente prosaicos, mas também em poemas, o eu-lírico em primeira pessoa pode apresentar traços do autor/poeta no interior do texto poético. Desde a primeira estrofe de “E mais nada” decidi inserir-me no texto e juntar-me ao eu-lírico.

Olvidei-me, no quarto verso da terceira estrofe de “Finalidade”, de retirar a abreviação da preposição “pra”, o que provocou informalidade no verso. E, assim como em “Sou novo ser”, eu poderia ter mantido o vocábulo “todo”, no quarto verso da quarta estrofe. Se o tivesse feito, um jogo fônico com [t] em “todas” ao início dos segundo, terceiro e quarto versos, seria estabelecido com [v] em “vãs”, “vazias” e “válido”, em uma espécie de rima harmônica encadeada – embora “todo” estivesse no singular e “todas” no plural. Ainda, infelizmente, no segundo verso da quinta estrofe, a construção sintática, na adição de “todos”, não foi bem estabelecida e foi despercebida por mim no processo de revisão. Por conta destes aspectos e da expectativa que idealizei para “Finalidade”, sinto que, nestes pontos, não alcancei o objetivo de torná-lo o prefácio de *Prefácio*.

No poema “Erros do passado”, no quarto verso da quinta estrofe, após a execução da análise de seu processo criacional, me deparei com duas

possibilidades para uma posterior reescrita: 1) ter mantido a estrofe como estava, indicando que os homens tinham consciência clara de seus atos incorretos e mesmo assim o desejavam, não contrariando a lógica do eu-lírico; ou 2) ter colocado “irresponsável” no plural para corresponder ao alvo da crítica do eu-lírico (“desejam” ao primeiro verso da segunda estrofe; “pervertidos” ao terceiro verso da segunda estrofe; “querem” ao primeiro verso da terceira estrofe; “dizem” ao primeiro verso da quinta estrofe). Também, no primeiro verso da sexta estrofe da versão publicada no blog, não me recordo do porquê ter retirado “seus” do verso, uma vez que sua sílaba proporcionava a métrica do verso.

Não revisei o décimo verso de “Últimos dias” atentamente em sua métrica e, na versão final, encontra-se pentassilábico, contrário ao restante dos versos pares do poema. Se eu tivesse mantido o vigésimo sétimo verso no poema, teria sido possível estabelecer uma relação com o pronome possessivo “vosso” do segundo verso, o que, em contrapartida, provocou certa incoerência sintática e semântica dentro do discurso poético do eu-lírico. Não somente em “Últimos dias”, mas também nos outros textos poéticos, são muitas as menções diretas e indiretas feitas aos excertos bíblicos, sendo árduo saber quando foram realizadas. Se mais anotações tivessem sido feitas, com apontamentos das referências utilizadas, as inferências aos textos bíblicos não beirariam ao subjetivo, conforme Bourdieu (2004, p. 140) havia inferido em *Esboço de autoanálise*.

É durante o processo de revisão de uma obra que o “erro” é encontrado. Entretanto, como definir “erro” dentro da literatura e quais aspectos delimitam o que é “certo” e “errado”? É o autor quem decide quais são os parâmetros de produção do seu texto e quando sua obra está concluída. O escritor, além de criador de sua obra, é criador das regras que regem o universo daquela obra. Nisso, ele lida com aspectos fonológicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, estilísticos e ortográficos que permeiam seu texto. Ele é quem fará a dicotomia, se quiser, do que pode e não pode, do que é certo e errado. Porém, a partir do momento em que a obra é terminada e publicada, há um distanciamento entre autor e obra, criador e criação, e a perspectiva do escritor sobre seu próprio texto pode mudar conforme o tempo.

Para mim, a oitava estrofe de “Seara” (Não faltará a ti comida, vestes e roupas ou proteção) apresenta uma ótica do tema do poema da qual não mais compactuo, pois percebi, pela análise, que há aspectos semânticos no discurso do eu-lírico que se distanciam dos escritos bíblicos e fatos históricos. O escritor da carta aos hebreus que moravam em Roma, entre os anos 60 e 70 depois de Cristo, ao explicar sobre homens e mulheres que foram exemplos à fé cristã, assevera que eles “foram apedrejados, provados, serrados pelo meio, mortos a fio de espada; andaram peregrinos, vestidos de peles de ovelhas e de cabras, necessitados, afligidos, maltratados (homens dos quais o mundo não era digno), errantes pelos desertos, pelos montes, pelas covas, pelos antros da terra. Ora, todos estes [...] obtiveram bom testemunho por sua fé” (Hebreus 11:37-38a.). No mesmo período em que o texto foi escrito, no coliseu romano, cristãos eram jogados aos leões e gladiadores no intuito de entreter o povo. É possível, hoje, encontrar perseguição religiosa em países nos quais o cristianismo, em todas as suas vertentes, é proibido. O próprio Cristo, ao conversar com seus seguidores, disse “no mundo, passais por provações; mas tende bom ânimo” (João 16:33b).

Ainda, o tema que “Seara” aborda poderia ter sido melhor elaborado no corpo do poema, não somente em sua estrutura, comum em vinte e seis poemas da obra, mas na escolha lexical dos pronomes pessoais e possessivos, dos substantivos e adjetivos, na organização sintática, na força elocutiva dentro do discurso do eu-lírico, em uma revisão métrica mais atenta. Por alternar entre pronomes da segunda e terceira pessoa para manter a métrica, acabei enfraquecendo o poder argumentativo do eu-lírico. E mesmo tendo corrigido a métrica do quarto verso da sétima estrofe, despercebi-me da falta dela nos terceiro e quartos versos da primeira estrofe.

Constatarei, análise por análise, que cada produção poética apresentou processos criacionais diferentes e, portanto, desafios e soluções diferentes. A crítica genética de textos diferentes mostra que cada processo criativo é único e remete ao fato de que toda obra, seja literária ou não, deriva de esforço do autor/artista no processo do desenvolvimento da obra de arte, não sendo resultado do imprevisto, sorte e acaso.

A falta de anotações nos rascunhos dos poemas “E mais nada”, “Erros do passado” e “Seara” apresentou-me um desafio. Por não haver informações suficientes no prototexto para identificar as mudanças ocorridas do texto inicial ao texto final, precisei acessar algumas memórias referentes aos poemas. Nisso, uma questão muito pertinente ao estudo da crítica genética de si mesmo surgiu: a problemática da memória, que é intrínseca ao subjetivo, somente o detentor da memória pode acessá-la e que pode vir ao autor voluntariamente ou não.

A crítica genética é objetiva, precisa de provas documentais e compara o texto publicado com o não-publicado. Se o crítico genético analisa seu próprio texto, ele atinge o subjetivo ao acessar memórias que não estão no rascunho do texto e, inevitavelmente, as utiliza durante a análise. Como conciliar, então, o objetivo com o subjetivo da memória, o concreto com o abstrato da lembrança que não é palpável, o que se vê com aquilo que o único que pode ver é o autor?

É aqui que percebo que as vozes do analista e do poeta, por pertencerem ao mesmo indivíduo, se (con)fundem e não ficam limitadas a serem encontradas em seus respectivos lugares – a voz do analista na análise e a voz do poeta no poema. Embora houvesse esforço da minha parte para manter cada voz separada, não foi possível fazê-lo e sua fusão tornou-se inevitável, criando uma *autocrítica genética*.

Tal *autocrítica genética* é objetiva e subjetiva ao mesmo tempo. É objetiva na seleção e uso do prototexto e subjetiva no uso da memória do autor. Ainda, o autocrítico genético se difere do crítico genético de Salles no que tange a apresentação de observações sobre a obra artística analisada. Uma vez que conseguia acessar memórias, conscientemente ou não, sobre o meu processo criativo, eu também enunciava possíveis alterações para o texto e informações além do prototexto.

Nisso, a *autocrítica genética* apresenta elementos facilitadores e complexos. Por um lado, o analista de seu próprio texto pode se consultar pronta e livremente, acessar memórias e provas documentais sem esforço. Por outro lado, a crítica genética de si mesmo pode revelar descuidos, desacertos e

inexatidão dentro da obra. Por conta disso, deparei que alguns textos poéticos de *Prefácio* poderiam ter sido melhor redigidos para alcançar uma poeticidade mais elaborada, através da realização de uma revisão mais detalhada e minuciosa da obra antes de sua publicação impressa.

Outra vez reafirmo o uso e importância da revisão textual como etapa extremamente necessária da produção textual. A revisão de uma obra literária pode ser considerada tão importante quanto o processo de produção criativa do mesmo. A revisão textual me proporcionou um novo olhar sobre meu próprio texto, desenvolveu meu amadurecimento como escritor e me mostrou que a perspectiva que tinha sobre meus próprios escritos mudou pelo distanciamento do tempo. Havendo a possibilidade da publicação de novas edições de *Prefácio*, as observações presentes nesta dissertação serão levadas em consideração.

Analisar meu texto pela ótica da crítica genética me possibilitou expor metodicamente seu processo de criação, proporcionando-me uma reflexão sobre a importância da autocrítica e uma nova maneira de contemplar minhas próprias criações. Também entendo que a ponderação do autor sobre sua própria obra não deve normatizar a experiência e interpretação da leitura de seu texto, pelo contrário, deve ser somada com o olhar do leitor sobre a obra.

A crítica genética possibilita uma nova análise literária e compreende o texto por uma nova ótica, a perspectiva da criação da obra. Diversos textos literários podem ser revisitados pelo olhar do crítico genético no intento de descrever o processo que obra e autor passam até a publicação da mesma.

4 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Reis. Esboço de auto-análise. **Scielo**. Rev. adm. contemp. vol. 11 no. 2 Curitiba. Apr./June. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-6552007000200014&script=sci_arttext>. Acesso em 05 de setembro de 2019.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **Dante**: poeta do mundo secular. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3ª ed. de 2002. 1ª ed. de 1981. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Passargada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BASTOS, Alcmeno. **Alguns conceitos básicos de poesia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

BELLEMIN-NOEL, Jean. Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte. **Littérature**: genese du texte, n. 28. 1977, p. 3-18.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2ª ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRIK, Osip. **Ritmo e Sintaxe**. em: TODOROV, vol. II.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Flávio Pereira. A importância da poesia na formação de profissionais do ensino de literatura e sujeitos-leitores. **Revista Poiésis**. v. 02, n. 02, p. 92-103, jan. 2004. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/poiesis/article/view/10524>>. Acesso em 04 abril. 2019.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANTARELA, Antonio Geraldo. Deus e deuses nos meandros do Livro do Desassossego: uma função do estilo. **Teoliterária**, São Paulo, v. 5, n. 10, jul./dez. 2015, p. 48-75.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e linguagem**: A obra literária e a expressão lingüística. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

COUTINHO, Ismael de Lima. **Gramática histórica**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1976.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. Trad. MAGALHÃES, Michelle Agnes. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, set. 2015.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **O nome da rosa**. Trad.: BERNARDINI, Aurora Fornoni; ANDRADE, Homero Freitas de. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FAULHABER, Gabriel Moreira. A autobiografia e o romance autobiográfico. Darandina Revisteletrônica - <http://www.ufjf.br/darandina/>. **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas**, realizado entre 28 e 31 de maio de 2012 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. **Fronteiras da criação: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito**. São Paulo: Annablume, 2000.

FIGURA I: Scielo. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002>. Acesso em 05, fev. 2020.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. trad. AGUIAR, Flávio. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAGLIANONE, Isabela. Itinerário de Pasárgada. Em **O Benedito**: <<https://obenedito.com.br/itinerario-de-pasargada/>>. Acesso em 01 de outubro de 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. *Edição francesa*: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982.

HAY, Louis. Le texte n'existe pas: Réflexions sur la critique génétique. **Poétique**, n. 62. 1985. p. 147-158.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Lisboa: Edição dos livros, 2000.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

MELO, Natanael. **Prefácio**. 1ª ed. Curitiba: Blanche, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **O que é linguística**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIANTA, Raquel de Moraes. "A filosofia da composição" de Edgar Allan Poe: aplicação da metodologia em uma canção popular do século XXI. **Simpósio de Estética e Filosofia da música**. SEFiM/UFRGS. Porto Alegre, v. 1, n.1, 2013.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. 2ª ed. revista. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. **Semiótica e Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POE, Edgar Allan. **The philosophy of composition**. Estados Unidos: Graham's Magazine, 1846.

RAMOS, Ricardo. **Os melhores contos**. São Paulo: Global Editora, 1998.

RIFFATERRE, Michael. **Sémiotique de la poésie**. Paris: Seuil, 1982.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2007.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SAUSSURE. Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organ.: BALIY, Charles; SECHEHAYE, Albert. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA NETO, Serafim da. 1957. **História da Língua Portuguesa**. 4ª ed. de 1986. Rio de Janeiro: Presença.

SIMÕES, Darcilia M. P. Semiótica na comunicação lingüística: um instrumental indispensável. In: **Fórum de estudos linguísticos da UERJ**, 5., 2001, Rio de Janeiro. Comunicação em mesa-redonda. Rio de Janeiro: Uerj, 2001. p. 1 - 12.

SPINA, Segismundo. **Introdução à edótica**: crítica textual. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 1994.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VILLAS BOAS, Alex. **Teologia em diálogo com a literatura**: origem e tarefa poética da teologia. São Paulo: Paulus, 2016.

WILLEMART, Philippe. O autor não morreu. **Folha de S. Paulo**, folhetim, 3 de julho de 1986.