

João Paulo Hergesel

Experiências
com preparação,
revisão
e editoração
de textos
ESTUDOS E PRÁTICAS

João Paulo Hergesel

Experiências com preparação, revisão e editoração de textos

ESTUDOS E PRÁTICAS

| São Paulo | 2020 |



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2020 o autor.

Copyright da edição © 2020 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC (CC BY-NC-ND). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pela autora para esta obra. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade da autora, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Airton Carlos Batistela
Universidade Católica do Paraná, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Alexandre Antonio Timbana
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexandre Silva Santos Filho
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Aline Daiane Nunes Mascarenhas
Universidade Estadual da Bahia, Brasil

Aline Pires de Moraes
Universidade do Estado de Mato Grosso, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Carolina Machado Ferrari
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Andre Luiz Alvarenga de Souza
Emill Brunner World University, Estados Unidos

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Beatriz Braga Bezerra
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Breno de Oliveira Ferreira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Carla Wanessa Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Daniel Nascimento e Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Aparecida Nascimento dos Santos
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Delton Aparecido Felipe
Universidade Estadual de Maringá, Brasil

Dorame de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Doris Roncarelli
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Emanoel Cesar Pires Assis
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Erika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Everly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fauston Negreiros

Universidade Federal do Ceará, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Barcellos Razuck

Universidade de Brasília, Brasil

Francisca de Assiz Carvalho

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Gabriela da Cunha Barbosa Saldanha

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabrielle da Silva Forster

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Guilherme do Val Toledo Prado

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa

Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais

Anísio Teixeira, Brasil

Helen de Oliveira Faria

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Heloisa Candello

IBM e University of Brighton, Inglaterra

Heloisa Juncklaus Preis Moraes

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Ismael Montero Fernández,

Universidade Federal de Roraima, Brasil

Jeronimo Becker Flores

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

José Luís Giovanoni Fornos Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Josué Antunes de Macêdo

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Júlia Carolina da Costa Santos

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Julia Lourenço Costa

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini

Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Tiburcio Silveira-Fossaluzza

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Karlla Christine Araújo Souza

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Laionel Vieira da Silva

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leandro Fabricio Campelo

Universidade de São Paulo, Brasil

Leonardo Jose Leite da Rocha Vaz

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lidia Oliveira

Universidade de Aveiro, Portugal

Luan Gomes dos Santos de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Luciano Carlos Mendes Freitas Filho

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett

Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Marceli Cherchiglia Aquino

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcia Raika Silva Lima

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Marcos Uzel Pereira da Silva

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Marcus Fernando da Silva Praxedes

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Margareth de Souza Freitas Thomopoulos

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Maria Angelica Penatti Pipitone

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Maria Cristina Giorgi

Centro Federal de Educação Tecnológica

Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria de Fátima Scaffo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Isabel Imbronito

Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Luzia da Silva Santana

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Sandra Montenegro Silva Leão

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai

Universidade de São Paulo, Brasil

Miguel Rodrigues Netto

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Nara Oliveira Salles

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Neli Maria Mengalli

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil
Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Patrícia Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal
Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite
Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil
Paulo Augusto Tamanini
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Priscilla Stuart da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Radamés Mesquita Rogério
Universidade Federal do Ceará, Brasil
Ramoffly Bicalho Dos Santos
Universidade de Campinas, Brasil
Ramon Taniguchi Piretti Brandao
Universidade Federal de Goiás, Brasil
Rarielle Rodrigues Lima
Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Renatto Cesar Marcondes
Universidade de São Paulo, Brasil
Ricardo Luiz de Bittencourt
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Rita Oliveira
Universidade de Aveiro, Portugal
Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil
Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil
Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil
Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal de Goiás, Brasil
Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Tarcisio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Thiago Camargo Iwamoto
Universidade de Brasília, Brasil
Thyana Farias Galvão
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Valdir Lamim Guedes Junior
Universidade de São Paulo, Brasil
Valeska Maria Fortes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil
Wanderson Souza Rabello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
Washington Sales do Monte
Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle - Canoas, Brasil
Adriana Flavia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil
Alessandra Dale Giacomini Terra
Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alessandro Pinto Ribeiro
Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Marques Marino
Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Brasil

Aline Patricia Campos de Tolentino Lima
Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

Ana Emidia Sousa Rocha
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Ana Iara Silva Deus
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ana Julia Bonzanini Bernardi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Ana Rosa Gonçalves De Paula Guimarães
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Antonio de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Anne Karynne da Silva Barbosa
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Antônia de Jesus Alves dos Santos
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Ariane Maria Peronio Maria Fortes
Universidade de Passo Fundo, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Bianca Gabriely Ferreira Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruna Donato Reche
Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Camila Amaral Pereira
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Carolina Fontana da Silva
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carolina Fragoso Gonçalves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Cecília Machado Henriques
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Cíntia Morales Camillo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Claudia Dourado de Salces
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Cleonice de Fátima Martins
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Cristiano das Neves Vilela
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniella de Jesus Lima
Universidade Tiradentes, Brasil

Dayara Rosa Silva Vieira
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Rodrigues dos Santos
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Deborah Susane Sampaio Sousa Lima
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Diogo Luiz Lima Augusto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Ederson Silveira
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Elaine Santana de Souza
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Elias Theodoro Mateus
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elizânia Sousa do Nascimento
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Emanuella Silveira Vasconcelos
Universidade Estadual de Roraima, Brasil

Érika Catarina de Melo Alves
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Everton Boff
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Fabiana Aparecida Vilaça
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Fabiano Antonio Melo
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Fabricia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fabício Nascimento da Cruz
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Francisco Isaac Dantas de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Francisco Jeimes de Oliveira Paiva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Gean Breda Queiros
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Glauco Martins da Silva Bandeira
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Graciele Martins Lourenço
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Heliton Diego Lau
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Jeanne Carla Oliveira de Melo
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

João Eudes Portela de Sousa
Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil

João Henriques de Sousa Junior
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Juliana da Silva Paiva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Lais Braga Costa
Universidade de Cruz Alta, Brasil

Leia Mayer Eyng
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos dos Reis Batista
Universidade Federal do Pará, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Miriam Leite Farias
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Natália de Borba Pugens
Universidade La Salle, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raick de Jesus Souza
Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

Railson Pereira Souza
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Valdemar Valente Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Wallace da Silva Mello
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Wellton da Silva de Fátima
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Wilder Kleber Fernandes de Santana
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Diretor de sistemas	Marcelo Eyng
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Elson Moraes
Editoração eletrônica	Ligia Andrade Machado
Imagens da capa	Starline, Rawpixel.com/Freepik.com
Editora executiva	Patricia Bieging
Assistente editorial	Peter Valmorbida
Revisão	Julia Araujo de Lima Luan Ximenes Dias
Autor	João Paulo Hergesel

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

H545e Hergesel, João Paulo -
Experiências com preparação, revisão e editoração de
textos: estudos e práticas. João Paulo Hergesel. São Paulo:
Pimenta Cultural, 2020. 103p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88285-45-9 (brochura)

978-65-88285-44-2 (eBook)

1. Texto. 2. Machado de Assis. 3. Ortografia. 4. Gramática.
5. Manuscrito. I. Hergesel, João Paulo. II. Título.

CDU: 82.09

CDD: 802

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.442

PIMENTA CULTURAL

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com

SUMÁRIO

Apresentação.....	12
--------------------------	-----------

Introdução.....	15
------------------------	-----------

EIXO I

Leitura e compreensão

Estudos iniciais sobre a arte literária.....	18
---	-----------

Texto para leitura	18
--------------------------	----

Questões sobre o texto.....	20
-----------------------------	----

Sugestões de resposta.....	22
----------------------------	----

Estudos sobre as origens do texto literário.....	26
---	-----------

Texto para leitura	26
--------------------------	----

Questões sobre o texto.....	29
-----------------------------	----

Sugestões de respostas	30
------------------------------	----

Estudos sobre o texto teatral de comédia.....	33
--	-----------

Texto para leitura	33
--------------------------	----

Questões sobre o texto.....	35
-----------------------------	----

Sugestões de respostas	35
------------------------------	----

Estudos sobre o texto teatral de tragédia	37
--	-----------

Texto para leitura	37
--------------------------	----

Questões sobre o texto.....	41
-----------------------------	----

Sugestões de resposta.....	42
----------------------------	----

EIXO II

Atividades práticas

Exercício 01: revisão de crônica	44
Texto para revisão	44
Sugestão de resposta	46
Explicações	47
 Exercício 02: revisão de conto	 49
Texto para revisão	49
Sugestão de resposta	53
Explicações	56
 Exercício 03: revisão de poema	 58
Texto para revisão	58
Sugestão de resposta	60
Explicações	62
 Exercício 04: revisão de texto jornalístico	 64
Texto para revisão	64
Sugestão de resposta	65
Explicações	66
 Exercício 05: revisão de texto acadêmico	 68
Texto para revisão	68
Sugestão de resposta	71
Explicações	74

EIXO III

Projeto final

Etapa 01 - preparação do texto em word	77
Etapa 02 - primeira leitura e revisão do texto	78
Etapa 03 - formatação do texto para livro	79
Etapa 04 - realização de ajustes na formatação	84
Etapa 05 - revisão final do texto e do livro	88
Resultado	89
Referências bibliográficas	97
Agradecimentos	100
Sobre o autor	101
Índice remissivo	102

APRESENTAÇÃO

Em fevereiro de 2020, fui contratado pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) para compor o quadro docente do Centro de Linguagem e Comunicação (CLC). Dessa forma, passei a lecionar junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e à Faculdade de Letras, onde fiquei responsável pela disciplina Prática de Revisão de Textos A, no curso de Bacharelado em Letras: Português/Inglês.

Minha experiência com revisão de textos sempre foi mais profissional do que de didática: iniciei com *freelances* em 2012, quando ainda era discente de Letras, com o avanço dos anos, passei a trabalhar com os originais da Editora Jogo de Palavras e dando auxílio a autores independentes. Partindo disso, a visão que adotei para a disciplina foi a de vivenciar experiências: experiência com revisão de diferentes gêneros textuais; experiência com preparação de originais; experiência com técnicas básicas de editoração.

Em termos mais formais, foram os objetivos de aprendizagem da disciplina: estudar as relações entre ortografia, gramática normativa e estilo; verificar os aspectos mais comuns em práticas de revisão de textos; tornar-se apto a apontar e corrigir desvios de norma e erros de digitação. As competências envolvidas foram: leitura e reconhecimento de diferentes tipos de textos; imersão nos campos da ortografia, da gramática normativa e do estilo; capacidade de trabalhar em grupo, na sala de aula, a fim de resolver conflitos propostos; e motivação à preparação, revisão e editoração de textos em Língua Portuguesa.

A metodologia das aulas, a princípio, envolvia a comunhão das aulas expositivas com a pesquisa e mapeamento de trabalhos editoriais nos computadores do laboratório de informática da instituição. No entanto, com a declaração da pandemia COVID-19 e a necessidade de distanciamento social, o planejamento precisou ser repensado para atender às limitações das atividades remotas.

Ainda que a distância e sempre de modo on-line, as leituras sugeridas parecem ter sido proveitosas; os exercícios elaborados foram realizados com precisão; e o plano de trabalho de conclusão de disciplina foi recebido com entusiasmo. Os 12 discentes envolvidos no projeto puderam experienciar três fases da produção editorial – a preparação de originais, a revisão ortográfico-gramatical e a editoração em softwares de edição de textos.

A fim de registrar os principais momentos desse processo, este livro foi dividido em três eixos: sugestões de leitura e compreensão; atividades de práticas de revisão em diferentes gêneros textuais; e orientações para a confecção do projeto final. Como resultado, publicamos uma coleção de livros literários, sob o nome *O Teatro de Machado de Assis*, que reúne 11 peças dramáticas e um livro de críticas teatrais – obras em domínio público e disponibilizadas pelo Portal do Ministério da Educação.

Mais do que um material didático ou de publicação de pesquisa experimental na área das Humanidades, desejo que este livro seja um auxílio para se pensar em novas possibilidades para aulas em cursos de Letras, visando à formação profissional de quem poderá trabalhar em editoras de livros e revistas, expedientes de jornal, núcleos de comunicação empresarial ou com escrita independente.

Ressalto, ainda, que os textos e excertos utilizados neste livro respeitam o artigo 46, do Capítulo IV, da legislação sobre direitos autorais (Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998): “Não constitui ofensa aos direitos autorais: [...] a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”. Todos os direitos são mantidos aos respectivos autores e/ou a seus representantes legais.

Finalizo esta apresentação informando que a atividade registrada nesta obra recebeu prêmio de **Menção Honrosa** na área temática *Linguística, Letras e Artes* do **I Congresso Brasileiro Interdisciplinar em Ciência e Tecnologia: Um Mundo em Constante Transformação**. No referido evento, este trabalho foi apresentado sob o título *Reeditando a dramaturgia de Machado de Assis: experiências com preparação, revisão e editoração de textos – como atividade remota para o curso de Letras durante a pandemia COVID-19*.

O autor.

Julho de 2020.

INTRODUÇÃO

Façamos um teste. Pegue um computador, um *tablet*, um *smartphone* ou outro aparelho com acesso à internet. Entre numa livraria virtual de sua escolha. Pesquise pelo título “O bote de rapé” ou “Quase ministro”. Observe os resultados. Agora, pesquise por “Dom Casmurro”. Perceba como a escassez de resultados na primeira busca é contrastante com a abundância de obras localizadas na segunda.

Os romances, as novelas e os contos de Machado de Assis são constantemente reeditados, ganham versões comentadas, em capa dura, adaptações em quadrinhos, releituras para o público infantojuvenil, etc. Em detrimento a isso, as edições impressas das peças teatrais ou são antigas, localizadas geralmente em sebos literários, ou compiladas em coletâneas que visam à reunião da obra completa do autor.

Considerando que: o texto teatral corresponde a um gênero literário de respeito e consagração; o gênero dramático é um componente curricular fundamental para os cursos de Letras; o escritor Machado de Assis é considerado um dos maiores nomes da Literatura Brasileira; as peças teatrais machadianas têm edições escassas em sua forma independente; e tais textos encontram-se em domínio público; o projeto da disciplina Prática de Revisão de Textos A visou à preparação, revisão e editoração dessas obras.

Em diálogo com o plano de ensino da disciplina e com o plano orientador do semestre, foram, portanto, os objetivos desta atividade: verificar as relações entre ortografia, gramática e estilo nos manuscritos de Machado de Assis; cuidar da edição de uma obra machadiana, respeitando os aspectos mais comuns em práticas de revisão de

textos; desenvolver a aptidão para apontar e corrigir desvios de norma e erros de tipografia, além da capacidade de comandar a produção editorial de um original literário.

Foram selecionados, para isso, os seguintes títulos: *Revista dos teatros* (1859); *Hoje avental, amanhã luva* (1860); *Desencantos* (1861); *O caminho da porta* (1863); *O protocolo* (1863); *Quase ministro* (1864); *Os deuses de casaca* (1866); *O bote de rapé* (1878); *Tu, só tu, puro amor* (1880); *Não consultes médico* (1899); *Lição de botânica* (1906); *As forcas caudinas* (1956).

Com as etapas de preparação, revisão e editoração dos livros, a expectativa foi que, ao final da disciplina, eles pudessem ser publicados de forma impressa, além de serem disponibilizados em formato digital (PDF) e regularmente cadastrados no Google Livros. Os 12 livros fariam parte de uma coleção inédita, coordenada pelo docente, e conteriam os elementos necessários e movimentações formais para livros publicados no Brasil: ISBN, código de barras, ficha catalográfica, colofão e depósito legal.

O nome do(a) discente responsável pelas etapas de produção editorial de cada obra figuraria na capa da publicação, bem como na página de rosto e de créditos, podendo o trabalho ser posteriormente utilizado como portfólio artístico/acadêmico e como parte do currículo profissional. Para que se atingisse esse resultado, foi necessário um estudo prévio, contextualizando questões sobre os estudos literários, e exercícios de revisão ortográfico-gramatical, com base em textos diversos. Tais experiências estão relatadas nos capítulos deste livro, que, para uma visão mais didática, foi dividido em três eixos: leitura e compreensão; atividades propostas; e projeto final.

EIXO

I

Leitura
e compreensão

ESTUDOS INICIAIS SOBRE A ARTE LITERÁRIA

Dentre as diversas tarefas que são incumbidas a um revisor de textos, uma das mais comuns é revisar textos literários. Independentemente do modo em que se apresentam – prosa, verso ou teatro – e do autor que assina o texto, é relevante que esse profissional de Letras tenha algum conhecimento sobre o que é esse texto artístico. Neste primeiro exercício de leitura e compreensão, revisitaremos um dos estudos primordiais sobre a arte literária, a partir do primeiro capítulo da *Poética* de Aristóteles.

TEXTO PARA LEITURA

POÉTICA – Capítulo 1

Da poesia e da imitação segundo os meios, o objeto e o modo de imitação.

1. Nosso propósito é abordar a produção poética em si mesma e em seus diversos gêneros, dizer qual a função de cada um deles, e como se deve construir a fábula visando à conquista do belo poético; qual é o número e a natureza de suas (da fábula) diversas partes; e também abordar os demais assuntos relativos a esta produção. Seguindo a ordem natural, começaremos pelos pontos mais importantes.
2. A epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística, consideradas em geral, todas se enquadram nas artes de imitação.

3. Contudo há entre estes gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar.
4. Assim como alguns fazem imitações em modelo de cores e atitudes – uns com arte, outros levados pela rotina, outros com a voz –, assim também, nas artes acima indicadas, a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto.
5. Apenas a aulética e a citarística utilizam a harmonia e o ritmo, mas também o fazem algumas artes análogas em seu modo de expressão; por exemplo, o uso da flauta de Pã.
6. A imitação pela dança, sem o concurso da harmonia, tem base no ritmo; com efeito, é por atitudes rítmicas que o dançarino exprime os caracteres, as paixões, as ações.
7. A epopeia serve-se da palavra simples e nua dos versos, quer mesclando metros diferentes, quer atendo-se a um só tipo, como tem feito até ao presente.
8. Carecemos de uma denominação comum para classificar em conjunto os mimos de Sófron e de Xenarco,
9. As imitações em trímetros, em versos elegíacos ou noutras espécies vizinhas de metro.
10. Sem estabelecer relação entre gênero de composição e metro empregado, não é possível chamar os autores de elegíacos ou de épicos; para lhes atribuir o nome de poetas, neste caso temos de considerar não o assunto tratado, mas indistintamente o metro de que se servem.

11. Não se chama de poeta alguém que expõe em verso um assunto de medicina ou de física! Entretanto nada de comum existe entre Homero e Empédocles, salvo a presença do verso. Mais acertado é chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, fisiólogo.
12. De igual modo, se acontece que um autor, empregando todos os metros, produz uma obra de imitação, como fez Querémon no Centauro, rapsódia em que entram todos os metros, convém que se lhe atribua o nome de poeta. É assim que se devem estabelecer as definições nestas matérias.
13. Há gêneros que utilizam todos os meios de expressão acima indicados, isto é, ritmo, canto, metro; assim procedem os autores de ditirambos, de nomos, de tragédias, de comédias; a diferença entre eles consiste no emprego destes meios em conjunto ou em separado.
14. Tais são as diferenças entre as artes que se propõem a imitação.

ARISTÓTELES. *Poética* [séc. IV a.C.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2020.

QUESTÕES SOBRE O TEXTO

Aristóteles utiliza termos e menciona exemplos que são pouco empregados nos estudos contemporâneos. Para que seja possível ampliar a compreensão sobre o texto, sugerimos que responda às seguintes questões:

1. Pesquise e apresente as definições dos seguintes poemas:
 - a. epopeia
 - b. ditirambo

2. Pesquise e apresente as definições das seguintes artes:
 - a. aulética
 - b. citarística
3. Pesquise e apresente as definições dos seguintes gêneros:
 - a. nomos
 - b. mimos
4. Pesquise e apresente uma breve biografia dos seguintes autores:
 - a. Sófron de Siracusa
 - b. Xenarco de Selêucia
5. Pesquise e apresente as definições das seguintes nomenclaturas:
 - a. trímetro
 - b. dístico elegíaco
6. Pesquise e apresente uma breve biografia dos seguintes pensadores:
 - a. Homero
 - b. Empédocles
7. Pesquise e apresente um resumo sobre o seguinte autor e sua obra:
 - a. Querémon
 - b. Centauro
8. O que Aristóteles considera como arte de imitação? Quais tipos de textos literários se enquadram nessa definição?
9. Para Aristóteles, quem pode ser chamado de poeta? De quais meios esse profissional de utiliza?
10. Aristóteles entende o gênero “rapsódia” como o tipo de poema “em que entram todos os metros”. Em outras palavras, a rapsódia é uma mistura de formas poéticas, rimas e métricas que se distinguem entre as estrofes, ritmo que se

transforma mesmo com um único conteúdo. Cite um exemplo de rapsódia contemporânea, seja na literatura, na música ou nas artes visuais.

SUGESTÕES DE RESPOSTA

1. Pesquise e apresente as definições dos seguintes poemas:
 - a. epopeia: poema extenso que narra as ações, os feitos memoráveis de um herói histórico ou lendário que representa uma coletividade; poema épico, poema heroico.
 - b. ditirambo: canto de louvor ao deus Dionísio; composição poética sem estrofes regulares quanto ao número de versos e pés, métrica e disposição das rimas, que visa festejar o vinho, a alegria, os prazeres da mesa etc., num tom entusiástico e/ou delirante.
2. Pesquise e apresente as definições das seguintes artes:
 - a. aulética: entre os antigos gregos e romanos, arte de tocar aulo (flauta).
 - b. citarística: arte de tocar cítara.
3. Pesquise e apresente as definições dos seguintes gêneros:
 - a. nomos: poema cantado pelos antigos gregos em honra a Apolo, deus da poesia.
 - b. mimos: curta composição dramática declamada ou encenada por um ou mais atores, que representava em geral pequenas cenas da vida cotidiana.

4. Pesquise e apresente uma breve biografia dos seguintes autores:
 - a. Sófron de Siracusa: foi um poeta grego, que viveu na segunda metade do século VI a.C. Conhecido por seus mimes em prosa ritmada, escritos no dialeto dórico, exerceu influência sobre Platão na estruturação de seus Diálogos. Conhece-se apenas os fragmentos da sua obra, que descreviam cenas da vida diária.
 - b. Xenarco de Selêucia: foi um filósofo e gramático peripatético grego. Saiu de casa cedo e dedicou-se à profissão de professor, primeiro em Alexandria, depois em Atenas e, finalmente, em Roma. Discordou de Aristóteles em muitas questões. Ele negou a existência do éter, compondo um tratado intitulado Contra o Quinto Elemento.
5. Pesquise e apresenta as definições das seguintes nomenclaturas:
 - a. trímetro: na métrica greco-romana, é o verso de três pés, ou seja, verso de três seções iguais na métrica silábica.
 - b. dístico elegíaco: métrica geralmente utilizada na composição de elegias e epigramas na antiguidade greco-romana. Trata-se de uma estrofe de dois versos dactílicos (pés métricos semelhantes), sendo o primeiro um hexâmetro (seis pés) e o segundo um pentâmetro (cinco pés).
6. Pesquise e apresente uma breve biografia dos seguintes pensadores:
 - a. Homero: foi um poeta épico da Grécia Antiga, ao qual tradicionalmente se atribui a autoria dos poemas épicos Ilíada e Odisseia.
 - b. Empédocles: foi um filósofo e pensador pré-socrático grego e cidadão de Agrigento, na Sicília. É conhecido por

ser o criador da teoria cosmogênica dos quatro elementos clássicos que influenciou o pensamento ocidental de uma forma ou de outra, até quase meados do século XVIII.

7. Pesquise e apresente um resumo sobre o seguinte autor e sua obra:
 - a. Querémón: foi um dramaturgo ateniense da primeira metade do século 4 a.C. Ele era considerado um poeta trágico. Aristóteles disse que seus trabalhos se destinam à leitura, não à representação.
 - b. Centauro: obra escrita por Querémón e que, segundo Aristóteles, mesclava diversos tipos de métricas nos versos.
8. O que Aristóteles considera como arte de imitação? Quais tipos de textos literários se enquadram nessa definição?

Arte de imitação é aquela que se baseia na realidade (pessoas e sociedades) para se inventar. Dentre as artes de imitação, estão a epopeia, a tragédia, a comédia, além de algumas performances como a dança e o canto.
9. Para Aristóteles, quem pode ser chamado de poeta? De quais meios esse profissional de utiliza?

Poetas são os autores de tragédias, comédias, epopeias, entre outras formas textuais da época. Eles se utilizam dos versos metrificados para compor suas obras.
10. Aristóteles entende o gênero “rapsódia” como o tipo de poema “em que entram todos os metros”. Em outras palavras, a rapsódia é uma mistura de formas poéticas, rimas e métricas que se distinguem entre as estrofes, ritmo que se transforma mesmo com um único conteúdo. Cite um exemplo

de rapsódia contemporânea, seja na literatura, na música ou nas artes visuais.

Podemos citar, dentre tantos exemplos, a *Bohemian Rhapsody*, do Queen, que mistura diversos ritmos e estilos numa mesma canção; *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que reúne mitos e lendas folclóricas em fragmentos num mesmo romance; *Cidade dos Sonhos*, de David Lynch, que mescla diversos gêneros cinematográficos, como suspense, comédia, musical, drama e erótico, num mesmo filme.

ESTUDOS SOBRE AS ORIGENS DO TEXTO LITERÁRIO

Em continuidade aos estudos literários, segmento que deve ser uma base para o revisor de texto, vamos retomar as origens da literatura, o cerne da arte poética e os gêneros em que um texto pode ser manifestar. Para isso, o exercitaremos a leitura e a compreensão de textos a partir do quarto capítulo da *Poética* de Aristóteles.

TEXTO PARA LEITURA

POÉTICA – Capítulo 4

Origem da poesia. Seus diferentes gêneros.

1. Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia.
2. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer.
3. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas representações mais exatas. Tal é, por exemplo, o caso dos mais repugnantes animais e dos cadáveres.

4. A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebatado não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem tal satisfação durante muito tempo.
5. Os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido.
6. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra causa do mesmo gênero.
7. Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são parte do ritmo), nas primeiras idades os homens mais aptos por natureza para estes exercícios foram aos poucos criando a poesia, por meio de ensaios improvisados.
8. O gênero poético se dividiu em diferentes espécies, consoante o caráter moral de cada sujeito imitador. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram as belas ações e seus realizadores; os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis.
9. Dos predecessores de Homero, não podemos citar nenhum poema do gênero cômico, se bem que deve ter havido muitos.
10. Possuímos, feito por Homero, o *Margites* e obras análogas deste autor, nas quais o metro iâmbico é o utilizado para tratar esta espécie de assuntos. Por tal razão, até hoje a comédia é chamada de iambo, visto os autores servirem-se deste metro para se insultarem uns aos outros.

11. Houve portanto, entre os antigos, poetas heroicos e poetas satíricos.
12. Do mesmo modo que Homero foi sobretudo cantor de assuntos sérios (ele é único, não só porque atingiu o belo, mas também porque suas imitações pertencem ao gênero dramático), foi também ele o primeiro a traçar as linhas mestras da comédia, distribuindo sob forma dramática tanto a censura como o ridículo. Com efeito, o *Margites* apresenta analogias com o gênero cômico, assim como a *Ilíada* e a *Odisseia* são do gênero trágico.
13. Quando surgiram a tragédia e a comédia, os poetas, em função de seus temperamentos individuais, voltaram-se para uma ou para outra destas formas; uns passaram do iambo à comédia, outros da epopeia à representação das tragédias, porque estes dois gêneros ultrapassavam os anteriores em importância e consideração.
14. Verificar se a tragédia esgotou já todas as suas formas possíveis, quer a apreciemos em si mesma ou em relação ao espetáculo, já é outra questão.
15. Em seus primórdios ligada à improvisação, a tragédia (como, aliás, a comédia, aquela procedendo dos autores de ditirambos, esta dos cantos fálicos, cujo hábito ainda persiste em muitas cidades), a tragédia, dizíamos, evoluiu naturalmente, pelo desenvolvimento progressivo de tudo que nela se manifestava.
16. De transformação em transformação, o gênero acabou por ganhar uma forma natural e fixa.
17. Com referência ao número de atores: Ésquilo foi o primeiro que o elevou de um a dois, em detrimento do coro, o qual, em consequência, perdeu uma parte da sua importância; e criou-

se o protagonista. Sófocles introduziu um terceiro ator, dando origem à cenografia.

18. Tendo como ponto de partida as fábulas curtas, de elocução ainda grotesca, a tragédia evoluiu até suprimir de seu interior o drama satírico; mais tarde, revestiu-se de gravidade e substituiu o metro tetrâmetro (trocaico) pelo trimetro iâmbico.
19. Até então, empregava-se o tetrâmetro trocaico como o modelo mais adequado ao drama satírico e às danças que o acompanhavam; quando se organizou o diálogo, este encontrou naturalmente seu metro próprio, já que, de todas as medidas, a do iambo é a que melhor convém ao diálogo.
20. Prova isto o fato de ser este metro frequente na linguagem usual dos diálogos, ao passo que o emprego do hexâmetro é raro e ultrapassa o tom habitual do diálogo.
21. Acrescentaram-se depois episódios e outros pormenores, dos quais se diz terem sido embelezamentos.
22. Mas sobre estas questões, basta o que já foi dito, pois seria enfadonho insistir em cada ponto.

ARISTÓTELES. *Poética* [séc. IV a.C.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2020.

QUESTÕES SOBRE O TEXTO

1. Por que, para Aristóteles, a imitação faz parte do instinto humano? Quais são as vantagens de imitar?

2. Por que, segundo Aristóteles, o ser humano aprecia obras resultadas da “imitação”? Qual é a relevância de apreciar?
3. Na visão de Aristóteles, como surgiram as primeiras demonstrações de poesia? Quais foram elas?
4. Sobre o que é a obra *Margites*, de Homero?
5. O que é o iambo e, por conseguinte, o que é o metro iâmbico?
6. Sobre o que são as obras *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero?
7. Existem relações entre o iambo e a comédia, bem como entre a epopeia e a tragédia. Que relações são essas?
8. O que são os “cantos fálicos”, considerados por Aristóteles como a origem primordial da comédia?
9. Quais foram a importância de Ésquilo e de Sófocles para a Tragédia Grega?
10. Explique a diferença entre o tetrâmetro trocaico e o trímetro iâmbico.

SUGESTÕES DE RESPOSTAS

1. Por que, para Aristóteles, a imitação faz parte do instinto humano? Quais são as vantagens de imitar?
Porque, desde a infância, nos espelhamos no que vemos e representamos. É por meio da imitação que adquirimos os primeiros conhecimentos e experimentamos os primeiros prazeres.
2. Por que, segundo Aristóteles, o ser humano aprecia obras resultadas da “imitação”? Qual é a relevância de apreciar?

Porque o humano sente prazer em olhar para o que representa o outro. Além disso, a apreciação dessas imitações leva o ser humano à instrução e à indução de discorrer sobre cada imitação vista, identificando nas imagens os diferentes tipos de sujeito representados.

3. Na visão de Aristóteles, como surgiram as primeiras demonstrações de poesia? Quais foram elas?

Elas surgiram por meio de ensaios improvisados. As primeiras poesias foram as censuras ao ridículo da humanidade e os louvores e hinos a deuses e heróis.

4. Sobre o que é a obra *Margites*, de Homero?

O *Margites* é um poema épico da Grécia antiga, que é em grande parte perdido. A partir de referências para o trabalho que sobreviveu, sabe-se que o seu personagem central é um homem extremamente estúpido chamado “Margites”, que não sabia quem era o seu pai.

5. O que é o iambo e, por conseguinte, o que é o metro iâmbico?

Iambo ou jambo é uma unidade rítmica do poema. O verso em metro iâmbico é formado por uma sílaba átona e uma sílaba tônica.

6. Sobre o que são as obras *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero?

A *Ilíada* narra os acontecimentos decorridos no período de 51 dias durante o décimo e último ano da Guerra de Troia, conflito empreendido para a conquista de Ílio ou Troia, cuja gênese radica na ira da Aquiles. A *Odisseia*, sequência da *Ilíada*, narra as aventuras do herói Ulisses, na sua viagem de retorno para “Ítaca”, após a Guerra de Troia.

7. Existem relações entre o iambo e a comédia, bem como entre a epopeia e a tragédia. Que relações são essas?

Poetas que escreviam iambos passaram a escrever comédias; os que produziam epopeias passaram a produzir tragédias. Isso ocorreu porque as comédias e as tragédias eram vistas como superiores aos outros gêneros.

8. O que são os “cantos fálicos”, considerados por Aristóteles como a origem primordial da comédia?

Acredita-se que os cantos fálicos sejam, assim como os mimos, imitações grotescas e ridicularizadas da sociedade; no entanto, nos cantos fálicos, falavam-se obscenidades.

9. Quais foram a importância de Ésquilo e de Sófocles para a Tragédia Grega?

De acordo com Aristóteles, “Ésquilo foi o primeiro que elevou [o número de atores da tragédia] de um a dois, em detrimento do coro, o qual, em consequência, perdeu uma parte da sua importância; e criou-se o protagonista. Sófocles introduziu um terceiro ator, dando origem à cenografia”.

10. Explique a diferença entre o tetrâmetro trocaico e o trímetro iâmbico.

Os tetrâmetros trocaicos são versos constituídos de quatro duplas de pés no esquema: sílaba longa / sílaba curta (ou seja: esse esquema se repete quatro vezes no mesmo verso). Já os trímetros iâmbicos são versos constituídos de três duplas de pé no esquema: sílaba átona / sílaba tônica (isto é: esse esquema se repete três vezes no mesmo verso).

ESTUDOS SOBRE O TEXTO TEATRAL DE COMÉDIA

Sabemos que Aristóteles divide o gênero dramático em dois grandes grupos: o texto teatral de comédia e o texto teatral de tragédia. Haja vista a necessidade do revisor de textos lidar com roteiros e dramaturgia, avançaremos a leitura da *Poética* de Aristóteles, enfocando agora o quinto capítulo, no qual o pensador discorre sobre a comédia e tece comparações entre a tragédia e a epopeia.

TEXTO PARA LEITURA

POÉTICA – Capítulo 5

Da comédia. Comparação entre a tragédia e a epopeia.

1. A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo.
2. O ridículo reside num defeito ou numa tara que não apresenta caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento.
3. Não ignoramos nenhuma das transformações da tragédia, nem os autores destas mudanças. Sobre a comédia, que em seus inícios foi menos estimada, nada sabemos. Bem tardiamente o arconte lhe atribuiu um coro, até então composto por voluntários.

4. Só mesmo quando a comédia assumiu certas formas, os poetas que se dizem seus autores começaram a ser citados. Ignora-se quem teve a ideia das máscaras, dos prólogos, do maior número dos atores e de outros pormenores análogos.
5. Os autores das primeiras intrigas cômicas foram Epicarmo e Fórmis. Assim, a comédia se originou na Sicília.
6. Em Atenas, foi Crates o primeiro que, renunciando às invectivas em forma iâmbica, começou a compor fábulas sobre assuntos gerais.
7. Quanto à epopeia, por seu estilo corre a par com a tragédia na imitação dos assuntos sérios, mas sem empregar um só metro simples ou forma negativa. Nisto a epopeia difere da tragédia.
8. E também nas dimensões. A tragédia empenha-se, na medida do possível, em não exceder o tempo de uma revolução solar ou pouco mais. A epopeia não é tão limitada em sua duração; e esta é outra diferença.
9. Se bem que, no princípio, a tragédia, do mesmo modo que as epopeias, não conhecesse limites de tempo.
10. Quanto às partes constitutivas, umas são comuns à epopeia e à tragédia, outras são próprias desta última.
11. Por isso, quem numa tragédia souber discernir o bom e o mau, sabê-lo-á também na epopeia. Todos os caracteres que a epopeia apresenta encontram-se na tragédia também.
12. Falaremos mais tarde da imitação por meio do verso hexâmetro e da comédia.

ARISTÓTELES. *Poética* [séc. IV a.C.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2020.

QUESTÕES SOBRE O TEXTO

1. Segundo Aristóteles, o que pode ser considerado comédia, dentro do âmbito dos “maus costumes”?
2. Pesquise quem era o “arconte”, responsável por atribuir o coro à comédia.
3. Pesquise quem foi Epicarmo e quais foram suas principais obras.
4. Pesquise quem foi Fórmis e quais foram suas principais obras.
5. Pesquise quem foi Crates e quais foram suas principais obras.
6. Pesquise o que eram as “inectivas”, gênero textual mencionado no texto.
7. Pesquise o que seria um poema “em forma iâmbica”, elemento literário mencionado no texto.
8. De modo geral, quais são as principais diferenças entre a epopeia e a tragédia?

SUGESTÕES DE RESPOSTAS

1. Segundo Aristóteles, o que pode ser considerado comédia, dentro do âmbito dos “maus costumes”?
Considera-se comédia a representação do ridículo, uma vez que, de acordo com Aristóteles, tais características não refletem no caráter doloroso ou corruptor.
2. Pesquise quem era o “arconte”, responsável por atribuir o coro à comédia.
Arcontes eram os membros da nobreza que compunham uma assembleia capaz de ditar ordens e executar leis.

3. Pesquise quem foi Epicarmo e quais foram suas principais obras.
Epicarmo foi um poeta e dramaturgo da Grécia Antiga, que viveu entre 550 a.C. e 450 a.C. e é considerado o precursor da comédia enquanto arte. Segundo Aristóteles, o autor gostava de criticar os costumes bárbaros do povo siciliano e sua tendência para a gula, e seu objetivo como escritor era claramente moralizante.
4. Pesquise quem foi Fórmis e quais foram suas principais obras.
Contemporâneo de Epicarmo, é também considerado por Aristóteles como um dos criadores da comédia.
5. Pesquise quem foi Crates e quais foram suas principais obras.
Crates foi um filósofo grego conhecido por seu cinismo, que viveu no século IV a.C. Somente fragmentos de seus ensinamentos resistiram ao tempo.
6. Pesquise o que eram as “invectivas”, gênero textual mencionado no texto.
Invectivas eram poemas destinados a atacar alguém, por meio de insultos, injúrias e expressões violentas.
7. Pesquise o que seria um poema “em forma iâmbica”, elemento literário mencionado no texto.
A ideia de versos iâmbicos está relacionada ao ritmo do poema: cada grupo de sílabas, considerado “pé”, demonstra-se curto ou longo, átono ou tônico. Quando os versos adquirem a sequência de pés curto/átono > longo/tônico, diz-se que o verso é iâmbico (em oposição à sequência de pés longo/tônico > curto/átono, que torna o verso trocaico).
8. De modo geral, quais são as principais diferenças entre a epopeia e a tragédia?
Tanto a tragédia como a epopeia encontram sua origem na imitação dos assuntos sérios da realidade. A epopeia, no entanto, difere-se por não utilizar métrica simples nem formas negativas, além de não ter extensão limitada.

ESTUDOS SOBRE O TEXTO TEATRAL DE TRAGÉDIA

Para finalizar o processo de estudos teóricos do gênero teatral (sem que isso signifique interromper o processo de compreensão da história literária e das artes, que deve ser contínuo), focaremos o sexto capítulo da *Poética* de Aristóteles. Nele, o pensador aprofunda as discussões sobre tragédia e sugere as divisões e elementos que um texto trágico apresenta.

TEXTO PARA LEITURA

POÉTICA – Capítulo 6

Da tragédia e de suas diferentes partes

1. Falemos da tragédia e, em função do que deixamos dito, formulemos a definição de sua essência própria.
2. A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções.
3. Entendo por “um estilo tornado agradável” o que reúne ritmo, harmonia e canto.
4. Entendo por “separação das formas” o fato de estas partes serem umas manifestadas só pelo metro, e outras pelo canto.

5. Como é pela ação que as personagens produzem a imitação, daí resulta necessariamente que uma parte da tragédia consiste no belo espetáculo oferecido aos olhos; além deste, há também o da música e, enfim, a própria elocução.
6. Por estes meios se obtém a imitação. Por elocução entendo a composição métrica, e por melopeia (canto) a força expressiva musical, desde que bem ouvida por todos.
7. Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é de todo modo necessário que estas personagens existam pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo estas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza dos seus atos); daí resulta, naturalmente, serem duas as causas que decidem dos atos: o pensamento e o caráter; e, de acordo com estas condições, o fim é alcançado ou malogra-se.
8. A imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula a combinação dos atos; chamo caráter (ou costumes) o que nos permite qualificar as personagens que agem; enfim, o pensamento é tudo o que nas palavras pronunciadas expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença.
9. Daí resulta que a tragédia se compõe de seis partes, segundo as quais podemos classificá-la: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado e o canto (melopeia).
10. Duas partes são consagradas aos meios de imitar; uma, à maneira de imitar; três, aos objetos da imitação; e é tudo.
11. Muitos são os poetas trágicos que se obrigaram a seguir estas formas; com efeito, toda peça comporta encenação, caracteres, fábula, diálogo, música e pensamento.

12. A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade.
13. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres são representados. Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa.
14. Sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres.
15. Com efeito, na maior parte dos autores atuais faltam os caracteres e de um modo geral são muitos os poetas que estão neste caso. O mesmo sucede com os pintores, se, por exemplo, compararmos Zêuxis com Polignoto; Polignoto é mestre na pintura dos caracteres; ao contrário, a pintura de Zêuxis não se interessa pelo lado moral.
16. Se um autor alinhar uma série de reflexões morais, mesmo com sumo cuidado na orientação do estilo e do pensamento, nem por isso realizará a obra que é própria da tragédia. Muito melhor seria a tragédia que, embora pobre naqueles aspectos, contivesse no entanto uma fábula e um conjunto de fatos bem ligados.
17. Além disso, na tragédia, o que mais influi nos ânimos são os elementos da fábula, que consistem nas peripécias e nos reconhecimentos.
18. Outra ilustração do que afirmamos é ainda o fato de todos os autores que empreendem esta espécie de composição,

obterem facilmente melhores resultados no domínio do estilo e dos caracteres do que na ordenação das ações. Esta era a grande dificuldade para todos os poetas antigos.

19. O elemento básico da tragédia é sua própria alma: a fábula; e só depois vem a pintura dos caracteres.
20. Algo de semelhante se verifica na pintura: se o artista espalha as cores ao acaso, por mais sedutoras que sejam, elas não provocam prazer igual àquele que advém de uma imagem com os contornos bem definidos.
21. A tragédia consiste, pois, na imitação de uma ação e é sobretudo por meio da ação que ela imita as personagens em movimento.
22. Em terceiro lugar vem o pensamento, isto é, a arte de encontrar o modo de exprimir o conteúdo do assunto de maneira conveniente; na eloquência, é essa a missão da retórica, e a tarefa dos políticos.
23. Mas os antigos poetas apresentavam-nos personagens que se exprimiam como cidadãos de um Estado, ao passo que os de agora os fazem falar como retores.
24. O caráter é o que permite decidir após a reflexão: eis o motivo por que o caráter não aparece em absoluto nos discursos dos personagens, enquanto estes não revelam a decisão adotada ou rejeitada.
25. Com relação ao pensamento, consiste em provar que uma coisa existe ou não existe ou em fazer uma declaração de ordem geral.
26. Temos, em quarto lugar, a elocução. Como dissemos acima, a elocução consiste na escolha dos termos, os quais possuem o mesmo poder de expressão, tanto em prosa como em verso.

27. A quinta parte compreende o canto: é o principal condimento (do espetáculo).
28. Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas ela em si não pertence à arte da representação, e nada tem a ver com a poesia. A tragédia existe por si, independentemente da representação e dos atores. Com relação ao valor atribuído à encenação vista em separado, a arte do cenógrafo tem mais importância que a do poeta.

ARISTÓTELES. *Poética* [séc. IV a.C.]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2020.

QUESTÕES SOBRE O TEXTO

1. A partir das ideias de Aristóteles, apresente uma definição para os elementos básicos da tragédia:
 - a. fábula
 - b. caracteres
 - c. elocução
 - d. o pensamento
 - e. o espetáculo apresentado
 - f. melopeia
2. Pesquise e apresente uma breve biografia sobre os pintores mencionados no texto:
 - a. Zêuxis
 - b. Polignoto

SUGESTÕES DE RESPOSTA

1. A partir das ideias de Aristóteles, apresente uma definição para os elementos básicos da tragédia:
 - a. fábula: combinação dos atos envolvidos numa imitação (história).
 - b. caracteres: aqueles que imitam os homens (serem em geral) e/ou suas ações e sentimentos.
 - c. elocução: escolha dos termos utilizados, tanto para o verso quanto para a prosa.
 - d. o pensamento: tudo aquilo que é expresso pelas palavras.
 - e. o espetáculo apresentado: a encenação em si, que, ao ser executada, já não tem mais relação com a poesia como o texto escrito.
 - f. melopeia: canto final, que sintetiza as ações desenvolvidas ao longo da obra.
2. Pesquise e apresente uma breve biografia sobre os pintores mencionados no texto:
 - a. Zêuxis: pintor da Grécia Antiga, que viveu no século V a.C. e que, segundo Aristóteles, priorizava as representações expressivas em vez da composição dos personagens.
 - b. Polignoto: pintor da Grécia Antiga, que viveu no século V a.C. e que, segundo o filósofo grego Teofrasto, foi o criador da pintura.

EIXO II

Atividades
práticas

EXERCÍCIO 01: REVISÃO DE CRÔNICA

Os jornais costumam ter revisores de texto em sua equipe para aferir seu conteúdo antes da publicação. No caso dos jornais de grande circulação, é comum que haja colunas dedicadas a cronistas, que narram, de forma literária, sua percepção da realidade cotidiana. A crônica abaixo, publicada n'O Estado de São Paulo de 26 de março de 2020, sofreu algumas alterações ortográficas e gramaticais. Sua tarefa é efetuar as correções necessárias, lembrando-se de realçar em verde as modificações realizadas.

TEXTO PARA REVISÃO

Panelaços

Luis Fernando Verissimo

A inacreditável fala do presidente na terça feira acabou com a profissão de interprete de panelaços, criada na era Bolsonaro & Filhos. Um intérprete de panelaços era quem distinguia um panelaço de outro, já que os panelaços tanto podiam ser à favor ou contra o governo, e um panelaço no Leblon não era igual à um panelaço em outro lugar.

Até pouco tempo, era fácil interpretar panelaços, ouvidos sempre em zonas de alto poder aquisitivo ou alta classe média. Não havia dúvida sobre quem estava nas janelas e nas sacadas dos edifícios, batendo em frijideiras travessas e surdos improvisados, em apoio ao governo que tinha ajudado a eleger com seu barulho.

Hoje, há painéis feitos nos mesmos edifícios, supõe-se que pelas mesmas pessoas, mas acompanhados de gritos de “Fora Bolsonaro!”, o que só prova como são volúveis nossas elites, como é difícil fazer sociologia a curto prazo no Brasil e, principalmente, a falta que faz um bom intérprete de painéis para nos orientar.

Nenhuma novidade no fato de um governo perder apoio na prática de governar. Promessas de campanha são como juras de amor, servem para seduzir, não necessariamente para durar. mas, no caso da decepção com Bolsonaro & Filhos, a decepção foi maior por que a expectativa dos seus 57 milhões de eleitores – espantoso, conhecendo-se a biografia e a personalidade do candidato – era maior. Digam o que disserem do Bolsonaro & Filhos, eles nunca esconderam o que eram, ou chegaram ao poder disfarçados de outra coisa. O que os 57 milhões elegeram foi isso aí mesmo.

Quanto à mudança dos painéis da favor do governo para contra o governo, a causa, entre outras, é o desempenho de Bolsonaro & Filhos na guerra contra a peste que nos assola, como ficou evidente na fala inacreditável da terça-feira. Não sei como estão sendo interpretados os painéis do Leblon, mas, se são sinais de insatisfação, também são sinais de conscientização, e nos servem. Portanto, não pergunte por quem soam as painéis do Leblon, elas soam por você.

Fonte: VERISSIMO, Luis Fernando. Painéis. *O Estado de São Paulo*, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,painelacos,70003247989>. Acesso em: 7 abr. 2020. [Propositamente modificado para atender às necessidades do exercício].

SUGESTÃO DE RESPOSTA

Panelaços

Luis Fernando Verissimo

A inacreditável fala do presidente na terça-feira⁽¹⁾ acabou com a profissão de intérprete⁽²⁾ de panelaços, criada na era Bolsonaro & Filhos. Um intérprete de panelaços era quem distinguia um panelaço de outro, já que os panelaços tanto podiam ser a⁽³⁾ favor ou contra o governo, e um panelaço no Leblon não era igual a⁽⁴⁾ um panelaço em outro lugar.

Até pouco tempo, era fácil interpretar panelaços, ouvidos sempre em zonas de alto poder aquisitivo ou alta classe média. Não havia dúvida sobre quem estava nas janelas e nas sacadas dos edifícios, batendo em frigideiras,^(5/6) travessas e surdos improvisados, em apoio ao governo que tinha ajudado a eleger com seu barulho. Hoje, há panelaços feitos nos mesmos edifícios, supõe-se⁽⁷⁾ que pelas mesmas pessoas, mas acompanhados de gritos de “Fora,⁽⁸⁾ Bolsonaro!”, o que só prova como são volúveis nossas elites, como é difícil fazer sociologia a curto⁽⁹⁾ prazo no Brasil e, principalmente, a falta que faz um bom intérprete de painéis para nos orientar.

Nenhuma novidade no fato de um governo perder apoio na prática de governar. Promessas de campanha são como juras de amor, servem para seduzir, não necessariamente para durar. Mas⁽¹⁰⁾, no caso da desilusão com Bolsonaro & Filhos, a decepção foi maior porque⁽¹¹⁾ a expectativa⁽¹²⁾ dos seus 57 milhões de eleitores – espantosa,⁽¹³⁾ conhecendo-se a biografia e a personalidade do candidato – era maior. Digam o que disserem do Bolsonaro & Filhos, eles nunca esconderam o que eram, ou chegaram ao poder disfarçados de outra coisa. O que os 57 milhões elegeram foi isso aí mesmo.

Quanto à mudança dos panelaços de a⁽¹⁴⁾ favor do governo para contra o governo, a causa, entre outras, é o desempenho de Bolsonaro & Filhos na guerra contra a peste que nos assola, como ficou evidente na fala inacreditável da terça-feira. Não sei como estão sendo interpretados os panelaços do Leblon, mas, se são sinais de insatisfação, também são sinais de conscientização⁽¹⁵⁾, e nos servem. Portanto, não pergunte por quem soam as panelas do Leblon, elas soam por você.

Fonte: VERISSIMO, Luis Fernando. Panelaços. *O Estado de São Paulo*, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,panelacos,70003247989>. Acesso em: 7 abr. 2020.

EXPLICAÇÕES

- (1) A palavra “terça-feira” deve ser grafada com hífen.
- (2) O substantivo “intérprete” deve ter acento (proparoxítona).
- (3) O substantivo “favor” é masculino (não há crase).
- (4) O artigo indefinido “um” não admite o acento grave.
- (5) A palavra “frigideira” é grafada com G.
- (6) A vírgula é fundamental em casos de enumeração.
- (7) O verbo “supõe” deve ser grafado com til (“[ele] supõe”).
- (8) Vocativos precisam ser indicados por vírgula.
- (9) Deve-se espaço entre a preposição “a” e o adjetivo “curto”.
- (10) Após ponto (final), é necessário utilizar a letra maiúscula.

(11) Quando tem sentido de “pois”, a palavra “porque” deve ser grafada sem espaços.

(12) A palavra “expectativa” contém um C na segunda sílaba.

(13) Concordância nominal: “a expectativa ... espantosa”.

(14) A contração “de + a” não é possível.

(15) A palavra “conscientização” é grafada com SC.

EXERCÍCIO 02: REVISÃO DE CONTO

As editoras de livros, desde as pequenas até os grandes blocos comerciais, precisam de revisores para seus livros, independentemente do gênero literário. Os contos não fogem à regra. O conto abaixo, publicado na antologia *Veneno!*, organizada por Vivian de Moraes e lançada em maio de 2016 pela Editora Penalux, sofreu algumas alterações ortográficas e gramaticais. Sua tarefa é efetuar as correções necessárias, lembrando-se de realçar em verde as modificações realizadas.

TEXTO PARA REVISÃO

Sevilla

João Paulo Hergesel

José Miguel queria estar como o cavalo que o sustentava: vendado, para não assistir ao que estava prestes a fazer. Sentia ojeriza por sua função de *picador*, mas seu pai insistia de desejar um filho toureiro – e ser parte da *cuadrilla* era o primeiro passo para isso. “Seu avô era um *banderillero* de renome, mas sofreu um acidente de trabalho antes de assumir a *muletilla*”, o progenitor não se cansava de repetir.

Acidente de trabalho: era assim que chamavam quando o touro saía vencedor antes do *tercio de muerte*, a parte final do evento. “Quem sabe a fatalidade não tenha sido um suicídio?”, o primogênito divagava

em estatismo. Talvez fosse a única solução encontrada pelo avô para se livrar de um suposto anseio do bisavô.

O touro foi solto, em meio aos pensamentos do rapaz. O matador agitou o capote para conduzir o bicho ao cavaleiro. José Miguel aspirou profundo o ar de Sevilla e, de tórax inflado, espetou seu par de lanças de bronze, com pontas embebedadas em veneno, nos quinhentos kilos de carne, e ossos, e órgãos, e sentimentos ignorados. Ouviu o mugido de dor e soube que havia cumprido sua atividade com precisão.

Seguiu para o lado seguro da arena a tempo de acompanhar os colegas cravando os três pares de *banderillas*, coloridas de fábrica e recoloridas com o sangue do animal. Descobriu, com a equipe técnica, que o touro se chamava Sevilla, em homenagem à cidade. E essa fera, enfraquecida, pedia clemência com os olhos grandes e úmidos; mas já havia chegado a hora da *faena*, e o verdadeiro lutador foi tratado como tolo, com o matador se oferecendo às chifradas, estrategicamente desviadas, em quanto a plateia gritava “olé”.

Com as patas dianteiras aproximadas, como em sinal de oração, e cabeça baixa, Sevilla implorava por uma sobrevida. No entanto, os expectadores haviam pago caro pelo espetáculo, queriam aplaudir o desfecho, e a espada de aço replicava a euforia do toureiro ao cumprir o papel de penetrar uma aorta.

Voltando para casa, em Triana, José Miguel avistou uma cigana pelo bairro. Sabia que, no passado, o lugar havia abrigado diversas comunidades de ciganos mas essas pessoas já eram incomuns no presente, e isso atíçou sua curiosidade. Alegando ao pai que passaria no *estanco* antes de subir para o quarto, foi falar com a jovem.

Quando percebeu que alguém se aproximava, ela se afastou; já havia sofrido com a hostilização de muitos homens. Ele também recuou, percebendo o medo dela e respeitando seu espaço. Essa atitude a fez reconsiderar a oferta de aproximação e sinalizou amizade ao afastar o caixo que lhe cobria o olho direito.

– Você parece meio incomodado – ela arriscou iniciar uma conversa. – Só que não parece ser pela minha presença.

José Miguel sorriu timidamente e foi objetivo ao lhe pedir ajuda. Sabia que, na cultura cigana, provavelmente haveria alguma reza ou oferenda que lhe desse coragem para desistir da vida que não sonhava para si. Estaria disposto a pagar o preço necessário.

– Não posso aceitar moedas em troca desse tipo de serviço. Você não tem pretensão por algo que não lhe pertence; ao contrário, quer se livrar de um peso que incumbiram-lhe.

– E você tem a solução?

Ela lhe puxou a mão direita e dedilhou sobre as linhas de sua palma. Então, indicou uma mistura de ervas e o orientou a tomar um cálice antes da próxima tourada; seria o momento mais adequado para que extinguisse, de vez, seu sofrimento. Antes de se dirigir ao *estanco* para comprar a mercadoria, no entanto ele se lembrou de que não havia sequer lhe perguntado o nome.

– Sevilla ela respondeu. – Coisa de mãe.

O *tercio de varas* começaria em menos de cinco minutos, e José Miguel terminava de cobrir seu cavalo com a lona grossa que o protegeria dos possíveis ataques do touro. O pai entrou na baía para lhe entregar as lanças de bronze – cujas pontas tinha prazer em lustrar

com veneno, para facilitar a tarefa do filho em amortecer a força taurina – e o flagrou bebericando apetitosa mente um cálice.

– Bebendo em horário de serviço, filho?

– É apenas um coquetel de ervas para relaxar. Foi indicação de uma amiga.

– Amiga? – Demonstrava certa curiosidade. – Qual é o nome dela?

O nome de Sevilla foi como um par de *bandarillas* sendo fincadas em seus ouvidos internos. A memória do velho trouxe a tona a noite em que encontrou a cigana perambulando pelas ruas de Triana. Recordou-se de como a abordou de supetão. De como a agarrou e a induziu a lhe falar o nome. De como lhe tapou a boca enquanto abusava de sua inocência. E de como ela jurou amaldiçoá-lo com a morte de seu único filho.

O semblante do pai não foi jocoso e sarcástico como da vez que ignorou as palavras praguentas da cigana. Antes que pudesse exprimir qualquer sonoridade, entretanto, viu o filho seguindo para a arena, disposto a protagonizar o mais impactante espetáculo a que os sevilhanos já haviam assistido.

Fonte: HERGESEL, João Paulo. Sevilla. In: MORAES, Vivian (org.). *Veneno!*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016. [Propositamente modificado para atender às necessidades do exercício].

SUGESTÃO DE RESPOSTA

Sevilla

João Paulo Hergesel

José Miguel queria estar como o cavalo que o sustentava: vendado, para não assistir ao que estava prestes a fazer. Sentia ojeriza por sua função de *picador*, mas seu pai insistia em⁽¹⁾ desejar um filho toureiro – e ser parte da *cuadrilla* era o primeiro passo para isso. “Seu avô era um *banderillero* de renome, mas sofreu um acidente de trabalho antes de assumir a *muletilla*”, o progenitor não se cansava de repetir.

Acidente de trabalho: era assim que chamavam quando o touro saía⁽²⁾ vencedor antes do *tercio de muerte*, a parte final do evento. “Quem sabe a fatalidade não tenha sido um suicídio?”, o primogênito divagava em estatismo. Talvez fosse a única solução encontrada pelo avô para se livrar de um suposto anseio do bisavô.

O touro foi solto, em meio aos pensamentos do rapaz. O matador agitou o capote para conduzir o bicho ao cavaleiro. José Miguel aspirou profundo o ar de Sevilla e, de tórax inflado, espetou seu par de lanças de bronze, com pontas embebedadas em veneno, nos quinhentos quilos⁽³⁾ de carne, e ossos, e órgãos, e sentimentos ignorados. Ouviu o mugido de dor e soube que havia cumprido sua atividade com precisão.

Seguiu para o lado seguro da arena a tempo de acompanhar os colegas cravando os três pares de *banderillas*, coloridas de fábrica e recoloridas com o sangue do animal. Descobriu, com a equipe técnica, que o touro se chamava Sevilla, em homenagem à cidade. E essa fera, enfraquecida, pedia clemência com os olhos grandes e úmidos; mas já havia chegado a hora da *faena*, e o verdadeiro lutador foi tratado como

toló, com o matador se oferecendo às chifradas, estrategicamente desviadas, enquanto⁽⁴⁾ a plateia gritava “olé”.

Com as patas dianteiras aproximadas, como em sinal de oração, e cabeça baixa, Sevilla implorava por uma sobrevida. No entanto, os espectadores⁽⁵⁾ haviam pagado⁽⁶⁾ caro pelo espetáculo, queriam aplaudir o desfecho, e a espada de aço replicava a euforia do toureiro ao cumprir o papel de penetrar uma aorta.

Voltando para casa, em Triana, José Miguel avistou uma cigana pelo bairro. Sabia que, no passado, o lugar havia abrigado diversas comunidades de ciganos,⁽⁷⁾ mas essas pessoas já eram incomuns no presente, e isso atiçou sua curiosidade. Alegando ao pai que passaria no *estanco* antes de subir para o quarto, foi falar com a jovem.

Quando percebeu que alguém se aproximava, ela se afastou; já havia sofrido com a hostilização de muitos homens. Ele também recuou, percebendo o medo dela e respeitando seu espaço. Essa atitude a fez reconsiderar a oferta de aproximação e sinalizou amizade ao afastar o *cacho*⁽⁸⁾ que lhe cobria o olho direito.

– Você parece meio incomodado – ela arriscou iniciar uma conversa. – Só que não parece ser pela minha presença.

José Miguel sorriu timidamente e foi objetivo ao lhe pedir ajuda. Sabia que, na cultura cigana, provavelmente haveria alguma reza ou oferenda que lhe desse coragem para desistir da vida que não sonhava para si.⁽⁹⁾ Estaria disposto a pagar o preço necessário.

– Não posso aceitar moedas em troca desse tipo de serviço. Você não tem pretensão por algo que não lhe pertence; ao contrário, quer se livrar de um peso que lhe⁽¹⁰⁾ incumbiram.

– E você tem a solução?

Ela lhe puxou a mão direita e dedilhou sobre as linhas de sua palma. Então, indicou uma mistura de ervas e o orientou a tomar um cálice antes da próxima tourada; seria o momento mais adequado para que extinguisse, de vez, seu sofrimento. Antes de se dirigir ao *estanco* para comprar a mercadoria, no *entanto*,⁽¹¹⁾ ele se lembrou de que não havia sequer lhe perguntado o nome.

– Sevilla –⁽¹²⁾ ela respondeu. – Coisa de mãe.

O *tercio de varas* começaria em menos de cinco minutos, e José Miguel terminava de cobrir seu cavalo com a lona grossa que o protegeria dos possíveis ataques do touro. O pai entrou na *baia*⁽¹³⁾ para lhe entregar as lanças de bronze – cujas pontas tinha prazer em lustrar com veneno, para facilitar a tarefa do filho em amortecer a força taurina – e o flagrou bebericando *apetitosamente*⁽¹⁴⁾ um cálice.

– Bebendo em horário de serviço, filho?

– É apenas um coquetel de ervas para relaxar. Foi indicação de uma amiga.

– Amiga? – Demonstrava certa curiosidade. – Qual é o nome dela?

O nome de Sevilla foi como um par de *bandarillas* sendo fincadas em seus ouvidos internos. A memória do velho trouxe à *tona*⁽¹⁵⁾ a noite em que encontrou a cigana perambulando pelas ruas de Triana. Recordou-se de como a abordou de supetão. De como a agarrou e a induziu a lhe falar o nome. De como lhe tapou a boca enquanto abusava de sua inocência. E de como ela jurou amaldiçoá-lo com a morte de seu único filho.

O semblante do pai não foi jocoso e sarcástico como da vez que ignorou as palavras praguejantes da cigana. Antes que pudesse exprimir qualquer sonoridade, entretanto, viu o filho seguindo para a arena, disposto a protagonizar o mais impactante espetáculo a que os sevilhanos já haviam assistido.

Fonte: HERGESEL, João Paulo. Sevilla. In: MORAES, Vivian (org.). *Veneno!*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016.

EXPLICAÇÕES

(1) O verbo “insistir” é intransitivo direto e requer uma preposição antes de seu objeto. No caso da construção apresentada, “em” seria a opção mais adequada.

(2) O verbo “sair”, neste caso, está no pretérito imperfeito do indicativo (“[ele] saía”); portanto, deve ser acentuado.

(3) Em língua portuguesa, deve-se grafar “quilos”, com Q.

(4) A conjunção temporal é grafada “enquanto”.

(5) Quem assiste é “espectador” (com S). O “expectador” (com X) é somente aquele que fica na expectativa por algo.

(6) O verbo “pagar” tem duas formas no particípio passado: a forma regular (“pagado”) é usada após os verbos “ter” e “haver”; a forma irregular (“pago”) é usada somente após os verbos “ser” e “estar”.

(7) Antes de oração coordenada sindética adversativa, deve-se usar a vírgula.

(8) A grafia de “cacho” é com CH.

(9) Ao finalizar uma frase e antes de iniciar outra, deve-se usar o ponto.

(10) O pronome relativo é um dos fatores que obriga a próclise (pronome oblíquo antes do verbo).

(11) A conjunção “no entanto”, neste caso, está complementando a oração subordinada adverbial temporal (primeira oração), motivo pelo qual precisa estar entre vírgulas.

(12) Para indicar orações intercaladas ou parenteadas em diálogos (“ela respondeu”), é necessário colocá-la entre travessões.

(13) O compartimento em que os animais repousam é “baia”; já a “baía” é um canal, um braço de rio ou de mar.

(14) O advérbio “apetitosamente” deve ser grafado como palavra única.

(15) A expressão “à tona” recebe o acento indicativo de crase.

EXERCÍCIO 03: REVISÃO DE POEMA

Os poemas talvez correspondam ao gênero textual mais complicado para se fazer uma revisão: as normas gramaticais, muitas vezes, perdem espaço para a licença poética; consequentemente, uma palavra reajustada ou uma pontuação alterada afeta o estilo do autor. Para esta atividade, imagine que você tem a missão de revisar uma letra de música que corresponde à versão brasileira de uma canção da Disney. Considere que: para adotarmos um padrão, todos os versos começarão com inicial em caixa-alta (letra maiúscula); para imprimir lógica as frases, independentemente de sua colocação nos versos, a pontuação deve ser considerada. É sempre bom realçar em *verde* as alterações realizadas.

TEXTO PARA REVISÃO

Lava

Disney/Pixar

Já faz um bom tempão
Havia um vulcão que vivia só na imensidão do mar
Lá de cima com a visão dos casais em união
Queria ter seu alguém também

Da sua lava veio
Esta canção de esperança
Que por muito tempo
Ele cantou

Eu digo que meu sonho é ter
Você junto à mim, eu junto à você
Com alguém ao meu lado feliz eu ficava
E o nosso amor cintilava

Estar sozinho sem querer fez sua lava endurecer
Até que se viu à beira da extinção
Mas sem ele notar bem lá no fundo desse mar
Havia mais alguém ouvindo sua canção

Ela sempre escutou sua lava aumentou
Porque a canção tocou seu coração
Quando ela viu chegar o dia de encontrar
Quem cantava sua canção, era a última vez

Eu digo que meu sonho é ter
Você junto à mim, eu junto à você
Com alguém ao meu lado feliz eu ficava
E o nosso amor cintilava

Lá do fundo se elevou
Tão formosa se mostrou
Em volta ela olhou
Mas seu cantor não viu

De novo ele tentou cantar
Para ela ouvir e o notar
Mas só que sem lava
Não tinha canção

Com lágrimas o mar encheu
E o sonho dele se perdeu
Ela se lembrou de tudo
Que antes sentiu

Eu digo que meu sonho é ter
Você junto à mim, eu junto à você
Com alguém ao meu lado feliz eu ficava
E o nosso amor cintilava

A emoção foi total
Por se encontrarem afinal
À partir daí sua lava só cresceu
Agora não tem solidão
Com aloha como refrão
Se você os visitar
Vai ouvir assim

Eu digo que meu sonho é ver
Nós dois juntos aqui, assim é envelhecer
Graças à terra, ao mar e ao céu azul
I lava you
I lava you
I lava you

Fonte: LAVA. Direção de James Ford Murphy. Produção de Andrea Warren. Intérprete de Bruno Bonatto e Joelma Bonfim. Roteiro de James Ford Murphy. Dublagem brasileira de Estúdio Delart. Supervisão de dublagem de Disney Character Voices International Inc. Estados Unidos: Pixar Animation Studios, 2014. Disponível em: https://www.pixar.com/short_films/Theatrical-Shorts/Lava. Acesso em: 21 abr. 2020. [Propositamente modificado para atender às necessidades do exercício].

SUGESTÃO DE RESPOSTA

Lava

Disney/Pixar

⁽¹⁾ Já faz um bom tempão,
Havia um vulcão que vivia só na imensidão do mar,
Lá de cima, com a visão dos casais em união,
Queria ter seu alguém também.

⁽²⁾ Da sua lava veio
Esta canção de esperança,
Que por muito tempo
Ele cantou.

(3) “Eu digo que meu sonho é ter
Você junto a mim, eu junto a você,
Com alguém ao meu lado, feliz eu ficava,
E o nosso amor cintilava.”

(4) Estar sozinho, sem querer, fez sua lava endurecer
Até que se viu à beira da extinção,
Mas, sem ele notar, bem lá no fundo desse mar,
Havia mais alguém ouvindo sua canção.

(5) Ela sempre escutou, sua lava aumentou,
Porque a canção tocou seu coração.
Quando ela viu chegar o dia de encontrar
Quem cantava sua canção, era a última vez.

(6) “Eu digo que meu sonho é ter
Você junto a mim, eu junto a você,
Com alguém ao meu lado, feliz eu ficava,
E o nosso amor cintilava.”

(7) Lá do fundo se elevou,
Tão formosa se mostrou.
Em volta ela olhou,
Mas seu cantor não viu.

(8) De novo, ele tentou cantar
Para ela ouvir e o notar,
Mas só que, sem lava,
Não tinha canção.

(9) Com lágrimas o mar encheu,
E o sonho dele se perdeu.
Ela se lembrou de tudo
Que antes sentiu.

(10) “Eu digo que meu sonho é ter
Você junto a mim, eu junto a você
Com alguém ao meu lado, feliz eu ficava,
E o nosso amor cintilava.”

(11) A emoção foi total
Por se encontrarem afinal,
A partir daí, sua lava só cresceu,
Agora não tem solidão,
Com “*aloha*” como refrão,
Se você os visitar,
Vai ouvir assim:

(12) “Eu digo que meu sonho é ver
Nós dois juntos aqui; assim é envelhecer,
Graças à terra, ao mar e ao céu azul,
I lava you!
I lava you!
I lava you!”

Fonte: LAVA. Direção de James Ford Murphy. Produção de Andrea Warren. Intérprete de Bruno Bonatto e Joelma Bonfim. Roteiro de James Ford Murphy. Dublagem brasileira de Estúdio Delart. Supervisão de dublagem de Disney Character Voices International Inc. Estados Unidos: Pixar Animation Studios, 2014. Disponível em: https://www.pixar.com/short_films/Theatrical-Shorts/Lava. Acesso em: 21 abr. 2020.

EXPLICAÇÕES

(1) Uso de vírgulas para demarcar os adjuntos adverbiais. Ponto final para encerrar a estrofe.

(2) Uso de vírgulas para demarcar a oração subordinada adjetiva. Dois pontos para indicar o diálogo a seguir.

(3) Uso de aspas (ou travessão) para indicar início e término da fala. Exclusão de crase antes de pronome. Ponto para separar as frases/períodos. Vírgula para demarcar o adjunto adverbial e apontar a troca de sujeitos.

(4) Uso de vírgulas para demarcar os adjuntos adverbiais. Ponto final para encerrar a estrofe.

(5) Uso de vírgulas para demarcar a enumeração de ações (orações coordenadas). Ponto para separar os períodos. Dois pontos para indicar o diálogo a seguir.

(6) Uso de aspas (ou travessão) para indicar início e término da fala. Exclusão de crase antes de pronome. Ponto para separar as frases/períodos. Vírgula para demarcar o adjunto adverbial e apontar a troca de sujeitos.

(7) Uso de vírgulas para demarcar a enumeração de ações (orações coordenadas). Ponto final para encerrar a estrofe.

(8) Uso de vírgulas para demarcar os adjuntos adverbiais. Ponto final para encerrar a estrofe.

(9) Uso de vírgulas para apontar a troca de sujeitos. Ponto para separar os períodos. Dois pontos para indicar o diálogo a seguir.

(10) Uso de aspas (ou travessão) para indicar início e término da fala. Exclusão de crase antes de pronome. Ponto para separar as frases/períodos. Vírgula para demarcar o adjunto adverbial e apontar a troca de sujeitos.

(11) Ponto para separar os períodos. Exclusão de crase antes de palavra “partir”. Uso de vírgulas para demarcar os adjuntos adverbiais e as orações subordinadas. Aspas para indicar citação/fala. Itálico para indicar estrangeirismo. Dois pontos para indicar o diálogo a seguir.

(12) Uso de aspas (ou travessão) para indicar início e término da fala. Ponto para separar as frases/períodos. Itálico para indicar expressão estrangeira e neologismo.

EXERCÍCIO 04: REVISÃO DE TEXTO JORNALÍSTICO

As redações de jornais, impressos ou eletrônicos, precisam de revisores para que as notícias não contenham desvios da norma-padrão da Língua Portuguesa. Nesta atividade, considere que você está responsável pela revisão do caderno de esportes e indique os ajustes necessários no texto. É sempre bom realçar em *verde* as alterações realizadas.

TEXTO PARA REVISÃO

NFL cancela jogos previstos no México e no reino Unido em 2020

A NFL, atualmente em recesso, mantém por enquanto seus planos de começar a temporada 2020 em setembro

Devido à pandemia do coronavírus, a Liga de Futebol Americano dos Estados Unidos (NFL) anunciou nesta segunda-feira (4) que os cinco os jogos internacionais previstos para a temporada 2020 foram cancelados. 4 deles seriam no Reino Unido e um no México.

A NFL “programará todos os jogos de 2020 nos Estados Unidos para que toda temporada se jogue em estádios das equipes da NFL sobre protocolos consistentes centrados no bem estar dos jogadores, funcionários e torcedores”, declarou a liga em comunicado.

Embora ainda não tiverem anunciado as datas dos jogos, a NFL planejava disputar um jogo da temporada regular 2020 no estádio Asteca da Cidade do México e quatro em Londres, dois deles em Wembley e outros dois no estádio do Tottenham.

“Agradecemos enormemente o apoio de nossos sócios nos governos e estádios do México e do Reino Unido, que estão de acordo com esta decisão, e esperamos voltar pra jogar partidas em ambos países na temporada 2021”, declarou o vice-presidente Executivo da NFL, Christopher Halpin.

A NFL que se encontra, atualmente em período de recesso após a disputa do Super Bowl em fevereiro, mantém por enquanto seus planos de começar a temporada 2020 em Setembro, apesar da expansão da pandemia, que forçou a suspensão do restante das grandes ligas esportivas norte-americanas.

Fonte: GAZETA Esportiva. NFL cancela jogos previstos no México e no reino Unido em 2020. *Futebol Americano*, 04 maio 2020. Disponível em: <https://www.gazetaesportiva.com/todas-as-noticias/nfl-cancela-jogos-previstos-no-mexico-e-no-reino-unido-em-2020/>. Acesso em: 5 maio 2020. [Propositamente modificado para atender às necessidades do exercício].

SUGESTÃO DE RESPOSTA

NFL cancela jogos previstos no México e no Reino⁽¹⁾ Unido em 2020

A NFL, atualmente em recesso, mantém⁽²⁾ por enquanto seus planos de começar a temporada 2020 em setembro

Devido à pandemia do coronavírus, a Liga de Futebol Americano dos Estados Unidos (NFL) anunciou nesta segunda-feira (4) que os cinco jogos⁽³⁾ internacionais previstos para a temporada 2020 foram cancelados. Quatro⁽⁴⁾ deles seriam no Reino Unido e um no México.

A NFL “programará todos os jogos de 2020 nos Estados Unidos para que toda a⁽⁵⁾ temporada se jogue em estádios das equipes da NFL sob⁽⁶⁾ protocolos consistentes centrados no bem-estar⁽⁷⁾ dos jogadores, funcionários e torcedores”, declarou a liga em comunicado.

Embora ainda não tivesse⁽⁸⁾ anunciado as datas dos jogos, a NFL planejava disputar um jogo da temporada regular 2020 no estádio Azteca⁽⁹⁾ da Cidade do México e quatro em Londres, dois deles em Wembley e outros dois no estádio do Tottenham.

“Agradecemos enormemente o apoio de nossos sócios nos governos e estádios do México e do Reino Unido, que estão de acordo com esta decisão, e esperamos voltar para⁽¹⁰⁾ jogar partidas em ambos os⁽¹¹⁾ países na temporada 2021”, declarou o vice-presidente executivo⁽¹²⁾ da NFL, Christopher Halpin.

A NFL,⁽¹³⁾ que se encontra⁽¹⁴⁾ atualmente em período de recesso após a disputa do Super Bowl em fevereiro, mantém por enquanto seus planos de começar a temporada 2020 em setembro,⁽¹⁵⁾ apesar da expansão da pandemia, que forçou a suspensão do restante das grandes ligas esportivas norte-americanas.

Fonte: GAZETA Esportiva. NFL cancela jogos previstos no México e no reino Unido em 2020. *Futebol Americano*, 04 maio 2020. Disponível em: <https://www.gazetaesportiva.com/todas-as-noticias/nfl-cancela-jogos-previstos-no-mexico-e-no-reino-unido-em-2020/>. Acesso em: 5 maio 2020.

EXPLICAÇÕES

(1) O nome do país deve ser grafado com inicial em caixa-alta (maiúscula).

(2) O verbo deve concordar com o sujeito (no singular).

(3) Há a repetição do artigo “os”, em local inapropriado.

(4) Em início de orações, deve-se optar por numerais escritos por extenso.

(5) A expressão “toda a temporada” indica uma totalidade (na temporada inteira), ao passo que “toda temporada” indica individualidade (em cada temporada, sem exceção).

(6) A preposição “sob” é utilizada com o sentido de “na condição de”, “considerado o” – fato que não se obtém com o uso de “sobre”, que está relacionado a expressões como “acerca de”, “a respeito de”.

(7) O substantivo “bem-estar” é grafado com hífen.

(8) O verbo “ter” precisa concordar com a ideia de concessão (“embora...”) – portanto, deve aparecer no pretérito imperfeito do subjuntivo.

(9) O nome correto do estádio mexicano é grafado com Z.

(10) O uso de “pra” ocorre na linguagem informal e pode ser considerado uma marca de oralidade. Para textos escritos, deve-se usar “para”.

(11) A expressão “ambos” requer o uso do artigo “os” na sequência, quando o substantivo estiver explícito na oração.

(12) O substantivo “executivo” é simples e, por isso, deve ser grafado em caixa-baixa (minúscula).

(13) Por a oração que se inicia ser uma explicação sobre o sujeito “a NFL”, é necessário utilizar a vírgula.

(14) Não pode separar com vírgula o verbo (“se encontra”) de seu complemento (“atualmente em período de recesso”). Seria possível, contudo, inserir uma nova vírgula, após “atualmente”, para isolar o adjunto adverbial.

(15) O substantivo “setembro” é simples e, por isso, deve ser grafado em caixa-baixa (minúscula).

EXERCÍCIO 05: REVISÃO DE TEXTO ACADÊMICO

Nesta atividade, faremos a revisão de um texto acadêmico. Trata-se de um excerto (propositalmente modificado) do capítulo *Literacia midiática e os fãs de telenovela: uma análise do Twittertainment na social TV brasileira*, Daiana Sigiliano e Gabriela Borges, para o livro *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*, coordenado por Simone Maria Rocha e Rogério Ferraraz. Para esta atividade, observem os erros de grafia, de digitação e de formalidade, considerando sempre o Acordo Ortográfico vigente, principalmente quanto a acentuação e hifenização. Observem também as notas de rodapé e as referências. É sempre bom realçar em verde as alterações realizadas.

TEXTO PARA REVISÃO

[...] Escrever e ler *fanfiction* não é apenas algo que você faz; é uma forma de pensar criticamente sobre a mídia que você consome, de estar consciente de todas as suposições implícitas que um trabalho canônico carrega, e de considerar a possibilidade de que aquelas suposições poderiam não ser as únicas possíveis (GROSSMAN, 2017, p. 13).

Esse processo de construção de tramas pautadas no paratexto possibilita diversos modos de aprendizagem. Para Jenkins (2012), as *fanfictions* estimulam a literacia midiática, pois propiciam a leitura crítica e criativa dos conteúdos. O autor afirma que, ao consumir um conteúdo, o fã avalia a obra como um produto estético, analisando sistematicamente cada elemento, como, por

exemplo, a caracterização dos personagens, os desdobramentos dos *plots*¹, as intertextualidades e a coerência narrativa. Esse metatexto² elaborado pelos telespectadores ávidos permite que eles ‘avaliem’ o que pode ser ampliado, aprofundado e resignificado na *fanfiction*.

A leitura crítica que os fãs fazem do universo ficcional também contribui para a verossimilhança das histórias, isto é, apesar de explorar diferentes pontos de vista, a base da *fanfiction* é o cânone. Como afirma Jenkins (2012, p. 20):

Uma boa história de fã referência eventos-chave ou pedaços de diálogo como evidência para suportar sua interpretação particular dos motivos e ações dos personagens. Detalhes secundários são usados para sugerir que a história poderia ter ocorrido de forma plausível no mundo fictício mostrado no original. É certo que existem histórias ruins que não se aprofundam nos personagens ou caem em interpretações banais, mas a boa *fanfiction* mostra um profundo respeito pelo que gerou a fagulha na imaginação ou curiosidade do escritor-fã.

Dessa forma, quanto maior o entendimento crítico do telespectador ávido, mais coerentes e interessantes serão suas produções. A *fanfiction* também possibilita que os fãs explorem arcos narrativos que não são viáveis no cânone por questões ideológicas e/ou comerciais. Como explica Jamison (2017, p. 277): “Parte da importante – até crucial – função social, literária e política da *fanfiction* é que as pessoas realmente contam as histórias que querem contar, sem pré-censura ou noções preconcebidas sobre o que vai vender”. Esta questão pode ser observada nas histórias que têm como ponto central os *mut*³. Por ainda ser tratado como tabu em diversas atrações televisivas, os arcos narrativos envolvendo personagens LGBT são aprofundados nos *mut*. O mesmo acontece em tramas que resignificam profundamente o universo ficcional, como explica Samira Nadkarni (2017, p. 337), “Mudança de gênero,

de raça, de idade, universos alternativos – tudo isso oferece uma oportunidade para se engajar, desafiar, reposicionar ou remover estas ideologias que foram mostradas na mídia original”. Nesse contexto, o conteúdo produzido pelos fãs se torna uma forma de resistência e ativismo dentro do *fandom*.

Além da leitura crítica, Jenkins (2012) ressalta que o processo de desenvolvimento da *fanfiction* é norteado pela leitura criativa. De acordo com o autor (2012, p. 20), “O escritor-fã quer criar uma nova história que diverte por si só e oferece para quem talvez seja a plateia mais exigente que se poderia imaginar – outros experts extremamente investidos na obra original”. Ao elaborar novas concepções dos personagens e ampliar a narrativa em novas direções, o fã desenvolve habilidades literárias, lúdicas, linguísticas e multimodais. Isto é, para produzir uma *fanfiction*, o telespectador ávido explora diversos recursos que variam desde o modo como os arcos narrativos são organizados até as plataformas usadas para a publicação do conteúdo. [...]

Notas de rodapé

1. História da série ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.
2. De acordo com Jenkins (2015, p. 147), o metatexto se baseia em informações fornecidas especificamente pelo programa e em fontes secundárias (jornais, sites especializados, entrevistas com o autor e com elenco etc.).
3. Tramas nas quais o sexo é o + importante.

Referências

GROSSMAN, L. Apresentação. In: JAMISON, A. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

JAMISON, A. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

JENKINS, H. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

JENKINS, H. Lendo criticamente e lendo criativamente. *Matrizes*, v. 9, n. 1, p. 11-24, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2JYoU30>. Acesso em: 3 fev. 2019.

NADKARNI, S. De uma Terra onde vivem 'outras' pessoas: perspectivas da experiência de fãs indianos. In: JAMISON, A. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

Fonte: SIGLIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. Literacia midiática e os fãs de telenovela: uma análise do Twitertainment na social TV brasileira. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (coord.). *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. Florianópolis, SC: Insular, 2019. p. 121-145. [Propositalmente modificado para atender às necessidades do exercício].

SUGESTÃO DE RESPOSTA

[...] Escrever e ler *fanfiction* não é apenas algo que você⁽¹⁾ faz; é uma forma de pensar criticamente sobre a mídia que você⁽²⁾ consome, de estar consciente de todas as suposições implícitas que um trabalho canônico carrega, e de considerar a possibilidade de que aquelas suposições poderiam não ser as únicas possíveis (GROSSMAN, 2017, p. 13).

Esse processo de construção de tramas pautadas no paratexto possibilita diversos modos de aprendizagem. Para Jenkins (2012), as *fanfictions* estimulam a literacia midiática, pois propiciam

a leitura crítica e criativa dos conteúdos. O autor afirma que, ao consumir um conteúdo, o fã avalia a obra como um produto estético, analisando sistematicamente cada elemento, como, por exemplo, a caracterização dos personagens, os desdobramentos dos *plots*¹, as intertextualidades e a coerência narrativa. Esse metatexto² elaborado pelos telespectadores ávidos permite que eles 'avaliem' o que pode ser ampliado, aprofundado e ressignificado⁽³⁾ na *fanfiction*.

A leitura crítica que os fãs fazem do universo ficcional também contribui para a verossimilhança das histórias, isto é, apesar de explorar diferentes pontos de vista, a base da *fanfiction* é o cânone. Como afirma Jenkins (2012, p. 20):

Uma boa história de fã referencia⁽⁴⁾ eventos-chave ou pedaços de diálogo como evidência para suportar sua interpretação particular dos motivos e ações dos personagens. Detalhes secundários são usados para sugerir que a história poderia ter ocorrido de forma plausível no mundo fictício mostrado no original. É certo que existem histórias ruins que não se aprofundam nos personagens ou caem em interpretações banais, mas a boa *fanfiction* mostra um profundo respeito pelo que gerou a fagulha na imaginação ou curiosidade do escritor-fã.

Dessa forma, quanto maior o entendimento crítico do telespectador ávido, mais coerentes e interessantes serão suas produções. A *fanfiction* também possibilita que os fãs explorem arcos narrativos que não são viáveis⁽⁵⁾ no cânone por questões ideológicas e/ou comerciais. Como explica Jamison (2017, p. 277): "Parte da importante – até crucial – função social, literária e política da *fanfiction* é que as pessoas realmente contam as histórias que querem contar, sem pré-censura⁽⁶⁾ ou noções preconcebidas sobre o que vai vender". Esta questão pode ser observada nas histórias que têm como ponto central os *mut*³. Por ainda ser tratado como tabu em diversas atrações televisivas, os arcos narrativos envolvendo personagens LGBT são aprofundados nos *mut*. O mesmo⁽⁷⁾ acontece em tramas

que ressignificam profundamente o universo ficcional, como explica Samira Nadkarni (2017, p. 337), “Mudança⁽⁸⁾ de gênero, de raça, de idade, universos alternativos – tudo isso oferece uma oportunidade para se engajar, desafiar, reposicionar ou remover estas ideologias que foram mostradas na mídia original”. Nesse contexto, o conteúdo produzido pelos fãs se torna uma forma de resistência e ativismo dentro do *fandom*.

Além da leitura crítica, Jenkins⁽⁹⁾ (2012) ressalta que o processo de desenvolvimento da *fanfiction* é norteado pela leitura criativa. De acordo com o autor (2012, p. 20), “O⁽¹⁰⁾ escritor-fã quer criar uma nova história que diverte por si só e oferece para quem talvez seja a plateia mais exigente que se poderia imaginar – outros *experts* extremamente investidos na obra original”. Ao elaborar novas concepções dos personagens e ampliar a narrativa em novas direções, o fã desenvolve habilidades literárias, lúdicas, linguísticas e multimodais. Isto é, para produzir uma *fanfiction*, o telespectador ávido explora diversos recursos que variam desde o modo como os arcos narrativos são organizados até as plataformas usadas para a publicação do conteúdo. [...]

Notas de rodapé:

1. História da *série*⁽¹¹⁾ ou da temporada ligada ao principal arco narrativo.
2. De acordo com Jenkins (2015, p. 147), o metatexto se baseia em informações fornecidas especificamente pelo programa e em fontes secundárias (jornais, sites especializados, entrevistas com o autor e com elenco etc.).
3. Tramas nas quais o sexo é o mais⁽¹²⁾ importante.

Referências

GROSSMAN, L. Apresentação. In: JAMISON, A. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

JAMISON, A. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.⁽¹³⁾

JENKINS, H. *Invasores do texto: fãs e cultura participativa*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

JENKINS, H. Lendo criticamente e lendo criativamente. *Matrizes*, v. 9, n. 1, p. 11-24, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2JYoU30>. Acesso em: 3 fev. 2019.

NADKARNI, S. De uma Terra onde vivem 'outras' pessoas: perspectivas da experiência de fãs indianos. In: JAMISON, A. *Fic: por que a fanfiction está dominando o mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

Fonte: SIGLIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. Literacia midiática e os fãs de telenovela: uma análise do Twittertainment na social TV brasileira. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (coord.). *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. Florianópolis, SC: Insular, 2019. p. 121-145.

EXPLICAÇÕES

(1) Embora o texto original seja redigido desta forma (e consequentemente aprovado pelos revisores e editores do livro), a recomendação geral é não utilizar pronomes de tratamento em dissertações, uma vez que eles indicam marcas de oralidade e informalidade. Como revisor, eu recomendaria substituir pela primeira pessoa do plural, mais bem aceita em textos acadêmicos: “[...] algo que fazemos [...] a mídia que consumimos [...]”.

(2) Idem ao comentário anterior.

(3) A palavra é formada pela justaposição de “re” e “significado”. De acordo com a ortografia vigente, o prefixo “re” deve estar incluído na palavra; portanto, dobra-se o “s”: “ressignificado”.

(4) A palavra em questão é o verbo “referenciar” conjugado na terceira pessoa. Nesse caso, não há acento.

(5) O adjetivo deve ser pluralizado, para concordar com “arcos narrativos”.

(6) De acordo com a ortografia vigente, o prefixo “pré” deve ser acompanhado de hífen quando sua junção não formar uma palavra válida (como “preconceito” ou “preconcebido”).

(7) Embora o texto original seja redigido desta forma (e consequentemente aprovado pelos revisores e editores do livro), a recomendação geral é não utilizar “o mesmo” em textos formais. Esse é um vício de linguagem que se propagou com o tempo, mas que não é adequado nas normas gramaticais da Língua Portuguesa.

(8) Embora o texto original seja redigido desta forma (e consequentemente aprovado pelos revisores e editores do livro), a recomendação geral é ajustar o início da citação com o contexto da frase: no caso, o artigo teria que ser grafado em caixa-baixa (letra minúscula), já que está precedido de vírgula, e não de ponto.

(9) Como observado nas grafias anteriores e nas referências do texto, o nome do autor é “Jenkins”, com “i”.

(10) Idem ao comentário do item 8.

(11) Corrigida a grafia da palavra “série”.

(12) Substituição do sinal gráfico pela palavra “mais”.

(13) Incluir o “de” no nome da cidade.

EIXO

III

Projeto
Final

ETAPA 01

PREPARAÇÃO DO TEXTO EM WORD

- Os arquivos com os livros encontram-se disponíveis no Portal do Ministério da Educação: <http://machado.mec.gov.br/>. A primeira etapa é fazer o *download* do arquivo correspondente ao livro que editará.
- Com o arquivo PDF em mãos, o objetivo é convertê-lo para um arquivo editável. Alguns computadores conseguem realizar isso automaticamente, bastando clicar com o botão direito do mouse sobre o ícone do arquivo, escolher a opção “Abrir com...” e selecionar o Microsoft Word. Caso o computador não tenha essa opção, existem alguns sites que oferecem essa conversão gratuitamente, como: <https://pdf2doc.com/pt/>.
- Feita a conversão, o texto carecerá dos primeiros ajustes. Com o arquivo DOC (ou DOCX), inicie a correção de parágrafos quebrados e espaçamentos indesejáveis. Nessa etapa, o arquivo em PDF (original) pode servir como guia.
- Terminada esta etapa, selecione todo o texto (Ctrl + T) e formate-o em Times New Roman 12 (fonte padrão).
- Envie pela sala de apoio no ambiente virtual de aprendizagem ou por e-mail.

ETAPA 02

PRIMEIRA LEITURA E REVISÃO DO TEXTO

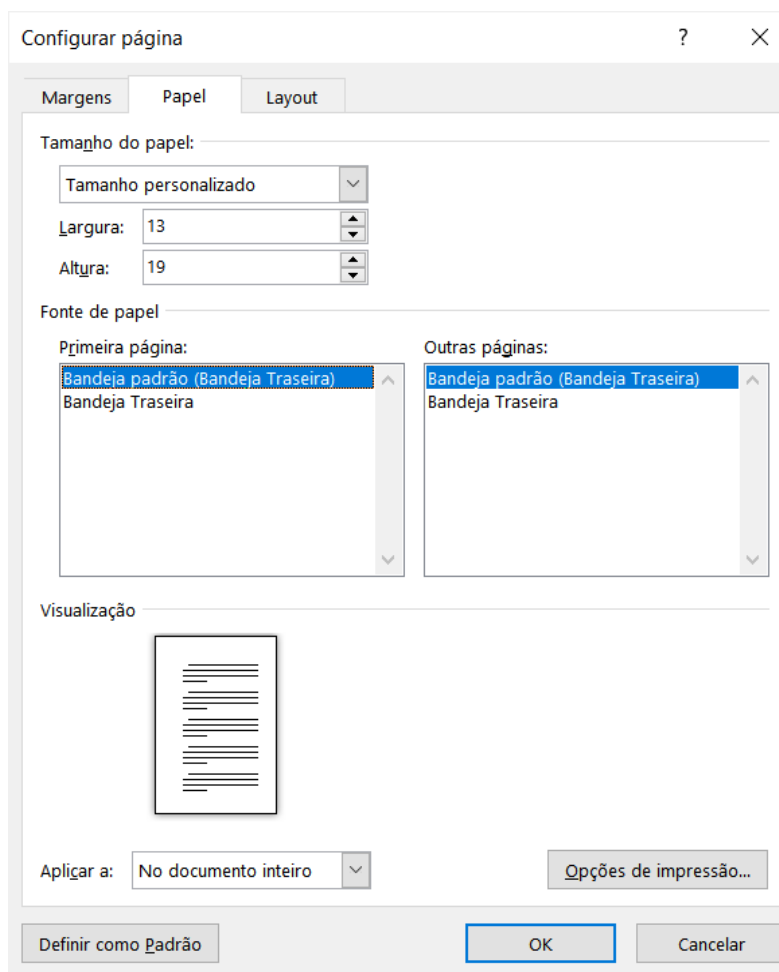
- No arquivo devolvido com as correções/orientações do docente (em até 48 horas), pode-se começar a primeira leitura atenciosa, acompanhada de revisão do texto.
- Por se tratar de uma obra em domínio público, extraída de um site do Governo Federal, e que já passou supostamente por diversos editores, erros gramaticais devem ser incomuns; no entanto, será necessário corrigir possíveis problemas com palavras “grudadas” e pontuação “solta”.
- Para essa revisão, adotaremos o seguinte padrão: os nomes dos personagens serão grafados em caixa-alta, ou seja, letras maiúsculas (Shift + F3); as rubricas serão grafadas entre parênteses e em itálico (Ctrl + I), ao lado do nome do personagem; as falas iniciarão imediatamente abaixo do nome do personagem.
- Terminada esta etapa, envie pela sala de apoio no ambiente virtual de aprendizagem ou por e-mail.

ETAPA 03

FORMATAÇÃO DO TEXTO PARA LIVRO

- No arquivo devolvido com as correções/orientações do docente (em até 48 horas), pode-se começar a formatação do texto para transformar em livro.
- O primeiro passo dessa etapa é definir o tamanho das páginas; para isso, é preciso utilizar algumas ferramentas do Word. Com o texto todo selecionado (Ctrl + T), dirija-se ao menu superior, selecione a aba “Layout” (5.º botão da esquerda para a direita), siga para o item “Tamanho” (3.º botão da esquerda para a direita) e escolha a opção “Mais tamanhos de papel” (última opção da lista). Preencha com os seguintes dados: largura – 13 cm / altura – 19 cm. Cheque se em “Aplicar a” consta a opção “Documento inteiro” e clique em “Ok”.

Figura 1: Configuração de tamanho de página.

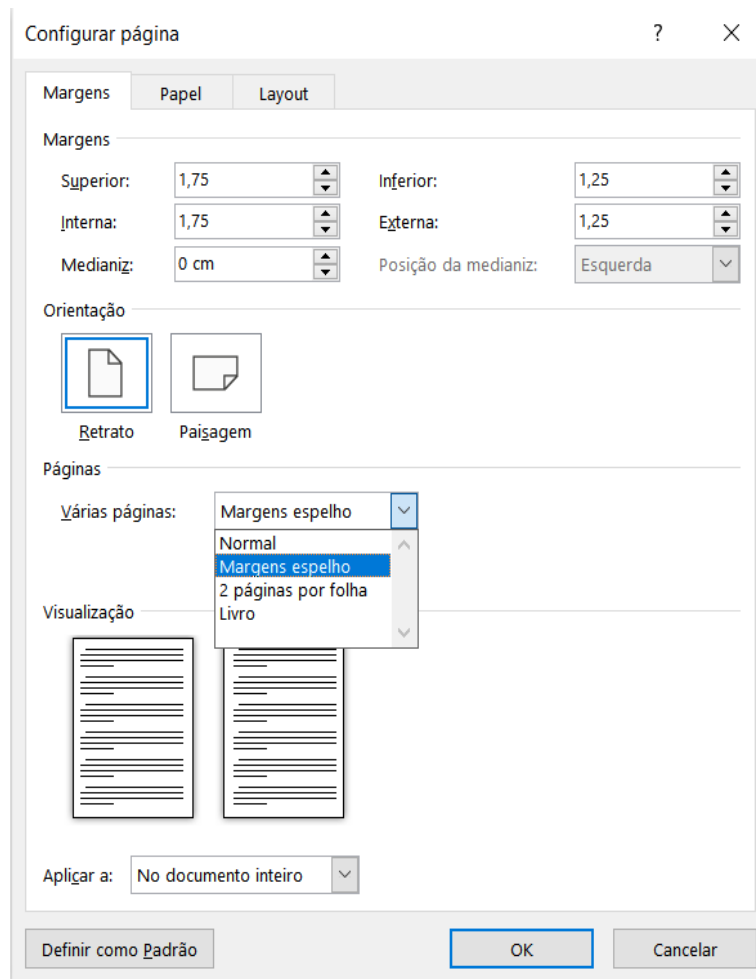


Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- O passo seguinte é ajustar as margens. Ainda com o texto selecionado (Ctrl + T), dirija-se ao menu superior, selecione a aba “Layout” (5.º botão da esquerda para a direita), siga para o item “Margens” (1.º botão da esquerda para a direita)

e escolha a opção “Margens personalizadas” (última opção da lista). Em “Várias páginas”, no centro da janela, selecione a opção “Margens espelho” (utilizada para livro). Preencha com os seguintes dados: Superior – 1,75 cm / Inferior – 1,25 cm / Interna – 1,75 cm / Externa – 1,25. Clique em “Ok”.

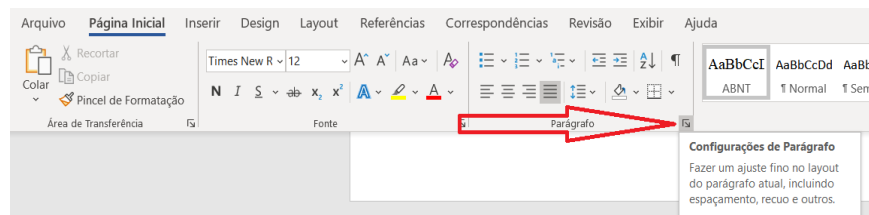
Figura 2: Configuração de margens.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- O passo seguinte é padronizar as fontes. Por se tratar de uma atividade desenvolvida em âmbito universitário e para facilitar a universalização das máquinas utilizadas, manteremos a formatação em Times New Roman 12. No entanto, mudaremos o espaçamento: em vez de espaçamento simples ou 1,5 entrelinhas, utilizaremos a opção de 1,25. Para isso, selecione todo o texto e clique em “Parágrafo”, na página inicial.

Figura 3: Acesso às configurações de parágrafo.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- Nessa janela, vamos definir: Alinhamento – Justificada / Nível do tópico – Corpo de Texto / (A parte de recuos pode ser deixada como o sistema propôs) / Espaçamento – 0 pt (Antes e Depois) / Espaçamento entre linhas – Múltiplos / Em – 1,25. Clique em “Ok”.

Figura 4: Configuração de parágrafo.

Parágrafo ? X

Recuos e espaçamento Quebras de linha e de página

Geral

Alinhamento: Justificada

Nível do tópico: Corpo de Texto ☐ Recolhidos por padrão

Recuo

Esquerda: 0 cm

Direita: 0 cm

☐ Espelhar recuos

Especial: (nenhum) Por:

Espaçamento

Antes: 0 pt

Depois: 0 pt

☐ Não adicionar espaço entre parágrafos do mesmo estilo

Espaçamento entre linhas: Múltiplos Em: 1,25

Visualização

Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior Parágrafo anterior

• Com o tamanho, as margens e a fonte ajustadas, faça uma revisão para corrigir falhas ocasionadas com a mudança da formatação: nome de personagem em página diferente de sua fala, etc.

Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte Parágrafo seguinte

Tabulação... Definir como Padrão OK Cancelar

Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- Com o tamanho, as margens e a fonte ajustadas, faça uma revisão para corrigir falhas ocasionadas com a mudança da formatação: nome de personagem em página diferente de sua fala, etc.
- Terminada esta etapa, envie pela sala de apoio no ambiente virtual de aprendizagem ou por e-mail.

ETAPA 04

REALIZAÇÃO DE AJUSTES NA FORMATAÇÃO

- No arquivo devolvido com as correções/orientações do docente (em até 48 horas), serão realizados os ajustes finais da formatação.
- Para incluir o número de páginas, será necessário “quebrar” o documento em três seções: a primeira corresponderá aos elementos pré-textuais (página de título, página de rosto, folha de créditos); a segunda corresponderá ao corpo do texto (a peça teatral em si); e a terceira corresponderá aos elementos pós-textuais (colofão). Somente a segunda seção receberá números de página.
- Para definir as seções, será necessário ir na primeira linha de cada página que inicia a futura seção (começaremos pela segunda seção, que provavelmente será a página 7 do arquivo) e realizar o seguinte movimento: dirija-se ao menu superior, selecione a aba “Layout” (5.º botão da esquerda para a direita), siga para o item “Quebras” (1.ª linha da 5.ª coluna da esquerda para a direita) e escolha “Próxima página”. Repita esse processo para a terceira seção.

Figura 5: Configuração de quebras de página.

Quebras de Página



Página
Marcar o ponto em que uma página termina e próxima página começa.



Coluna
Indicar que o texto após a quebra de coluna começará na coluna seguinte.



Disposição do Texto
Separar o texto ao redor dos objetos nas páginas da Web.
Por exemplo, separa o texto das legendas do corpo de texto.

Quebras de Seção



Próxima Página
Inserir uma quebra de seção e iniciar a nova seção na página seguinte.



Contínuo
Inserir uma quebra de seção e iniciar a nova seção na mesma página.



Página Par
Inserir uma quebra de seção e iniciar a nova seção na próxima página par.

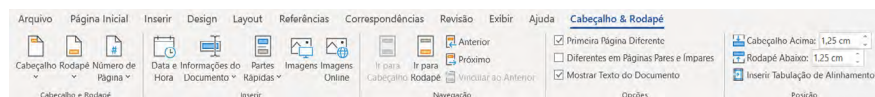


Página Ímpar
Inserir uma quebra de seção e iniciar a nova seção na próxima página ímpar.

Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- Com as seções divididas, será necessário desvincular os cabeçalhos e rodapés entre elas. Para isso, parte textual que corresponde à segunda seção, dê um clique duplo no cabeçalho (parte de cima da página) ou no rodapé (parte de baixo da página). Será automaticamente exibido um novo menu, exclusivo para formatação de cabeçalho e rodapé.

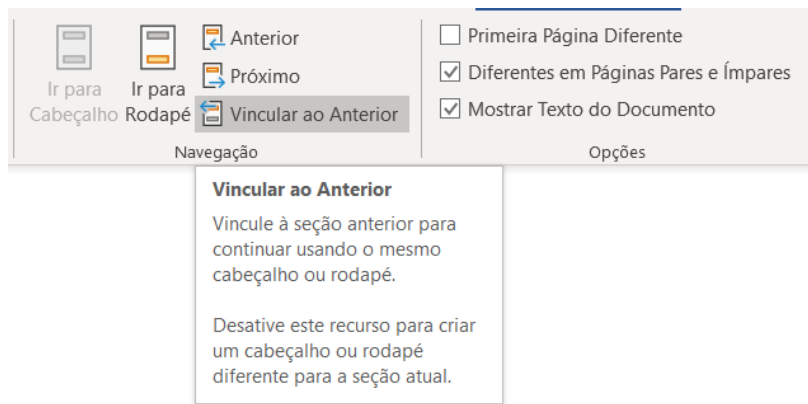
Figura 6: Configuração de cabeçalho e rodapé.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- Com o cursor no cabeçalho da página, desative a opção "Vincular ao anterior". Clique com o cursor no rodapé da página e também desative a opção. Repita esse procedimento para a terceira seção.

Figura 7: Vínculo ao cabeçalho/rodapé anterior.

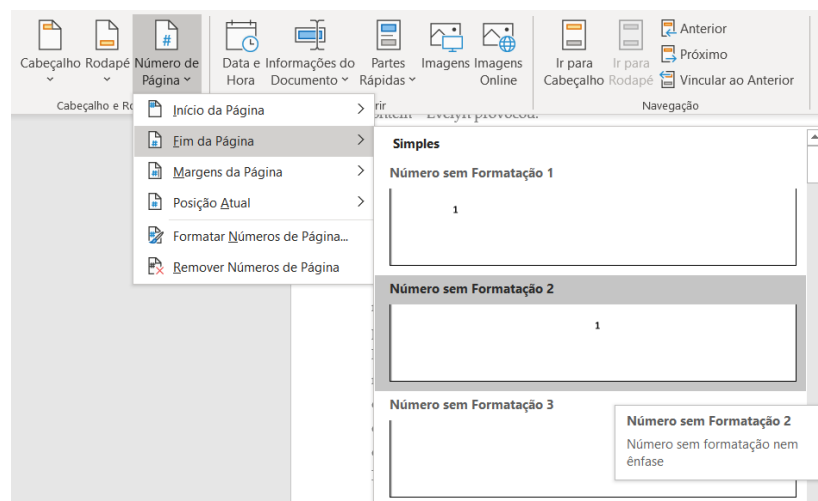


Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- Com as seções 2 e 3 desvinculadas entre si, pode-se inserir o número de páginas na seção 2. Para isso, dê um clique duplo

no rodapé de alguma página pertencente à seção 2 e, no menu aberto, escolha o item “Número de página”. Siga até a opção “Fim de página” e escolha o modelo centralizado (“Número sem Formatação 2”), que será o utilizado para o projeto. Os números serão inseridos nas páginas correspondentes à seção. Selecione um deles e formate em Times New Roman 9. Utilizaremos esse padrão para o projeto.

Figura 8: Configuração de número de página.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

- Terminada esta etapa, envie pela sala de apoio no ambiente virtual de aprendizagem ou por e-mail.

ETAPA 05

REVISÃO FINAL DO TEXTO E DO LIVRO

- No arquivo devolvido com as correções/orientações do docente (em até 48 horas), serão realizados os ajustes finais da editoração.
- Realize uma última leitura do texto integral, para corrigir possíveis falhas de gramática, ortografia ou formatação que passaram despercebidas.
- Faça uma observação atenta da diagramação, para evitar que personagem e fala fiquem em páginas diferentes.
- Terminada esta etapa, envie pela sala de apoio no ambiente virtual de aprendizagem ou por e-mail.
- O docente avaliará a qualidade do produto final e fará a inserção dos elementos finais (ficha catalográfica e ISBN).
- Os arquivos em PDF (miolo e capa), finalizados pela editora, serão encaminhados pela sala de apoio no ambiente virtual de aprendizagem ou por e-mail para aprovação do discente antes do encaminhamento à gráfica.

RESULTADO

COLEÇÃO DE LIVROS – O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Ao final do mês de junho, foram concluídos os trabalhos com a entrega dos livros, em arquivo digital. Com assessoria de membros atuantes na biblioteca da PUC-Campinas e na produção editorial da Editora Jogo de Palavras, foi possível inserir os elementos necessários de todo livro: capa, ISBN ficha catalográfica.

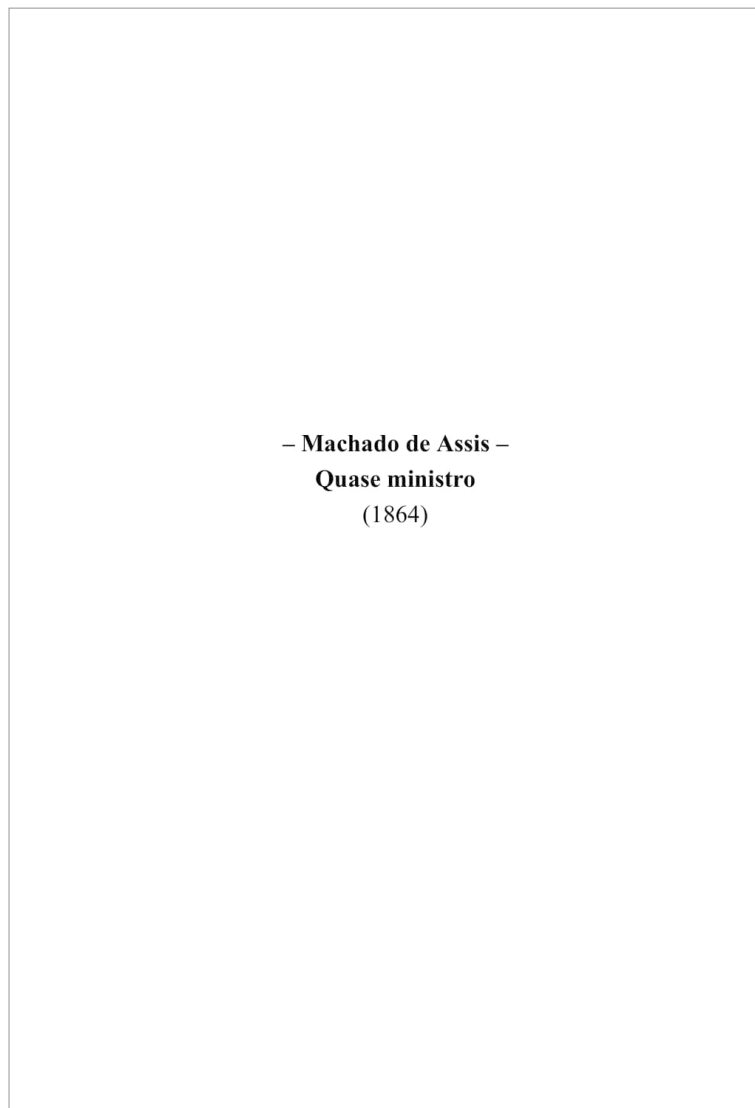
Como exemplo do produto final, apresentamos as capas dos livros e algumas páginas de um deles – encaminhados à gráfica para impressão no segundo semestre de 2020. Desde 8 de julho, no entanto, o acesso às obras está liberado na página da editora (<https://www.jogodepalavras.com/machado>).

Figura 9: Mosaico com as capas dos 12 livros editados na disciplina.



Fonte: Editora Jogo de Palavras.

Figura 10: Falsa folha de rosto.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

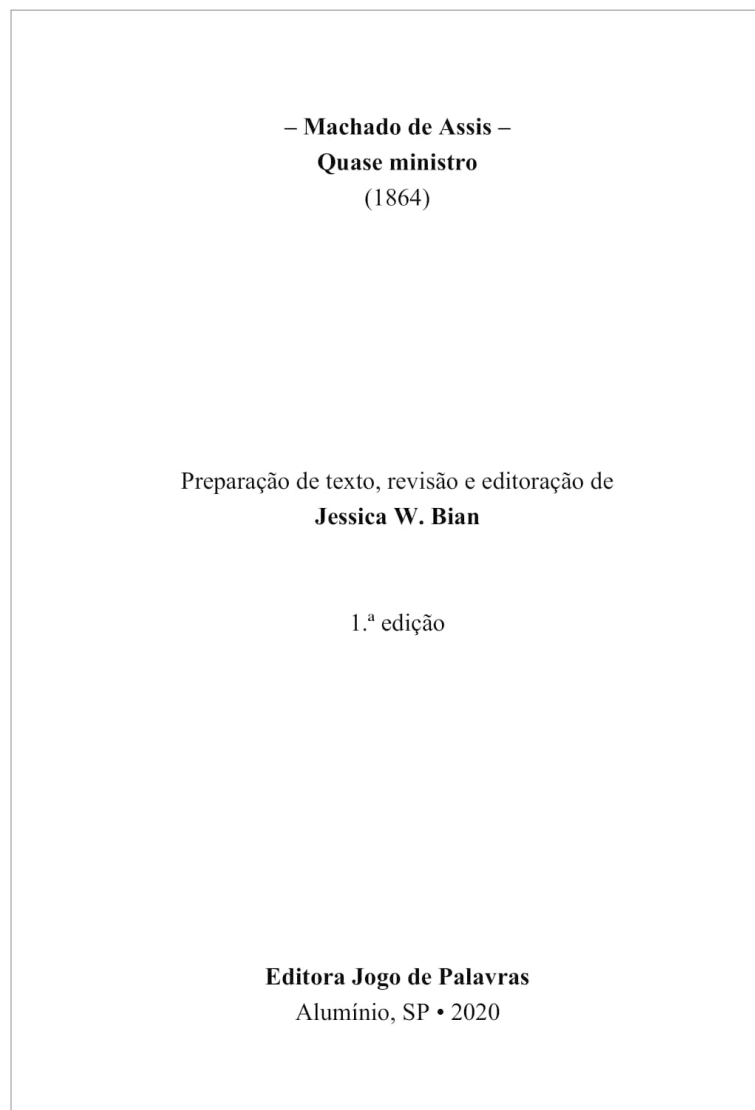
Figura 11: Informação de texto-fonte.

Texto integral extraído do Portal **Machado de Assis – Vida e Obra**,
Ministério da Educação, Governo Federal, Brasil.

<http://machado.mec.gov.br/>

Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

Figura 12: Folha de rosto.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

Figura 13: Créditos e ficha catalográfica.

© do texto: Machado de Assis, 1864 | *Domínio público*

© da edição: Jessica W. Bian, 2020

Coordenação editorial: João Paulo Hergesel

Edição: Jessica W. Bian

Capa: Karol Póss

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Rizzolli Pires CRB 8/6920
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

869.92 Assis, Machado de, 1839-1908.
A848q Quase ministro / Machado de Assis : preparação de texto, revisão e
editoração de Jessica W. Bian. - Aluminio, SP : Jogo de Palavras, 2020.
66 p. (O teatro de Machado de Assis).

Obra reeditada a partir do original de 1864, extraída do portal do
Ministério da Educação: Machado de Assis : vida e obra.
ISBN: 978-65-87397-10-8

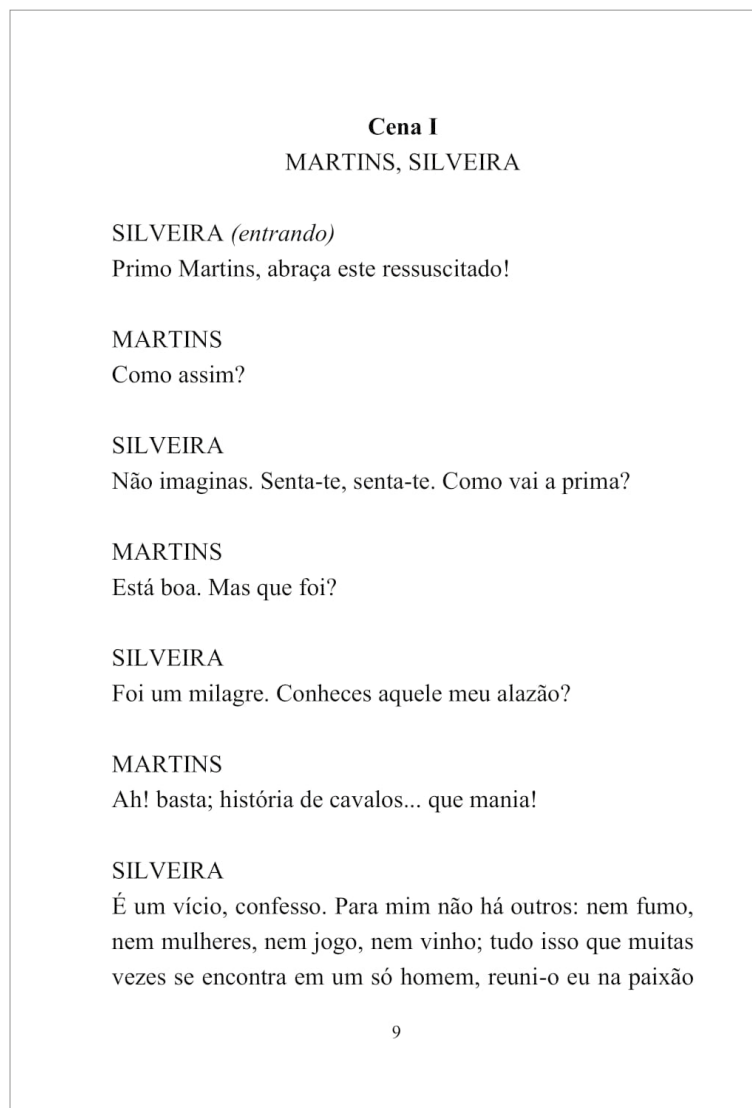
1. Teatro brasileiro. I. Bian, Jessica W. II. Título.

CDD – 22. ed. 869.92

Todos os direitos desta edição são reservados à disciplina Prática de
Revisão de Textos A, do Bacharelado em Letras da Pontifícia
Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).

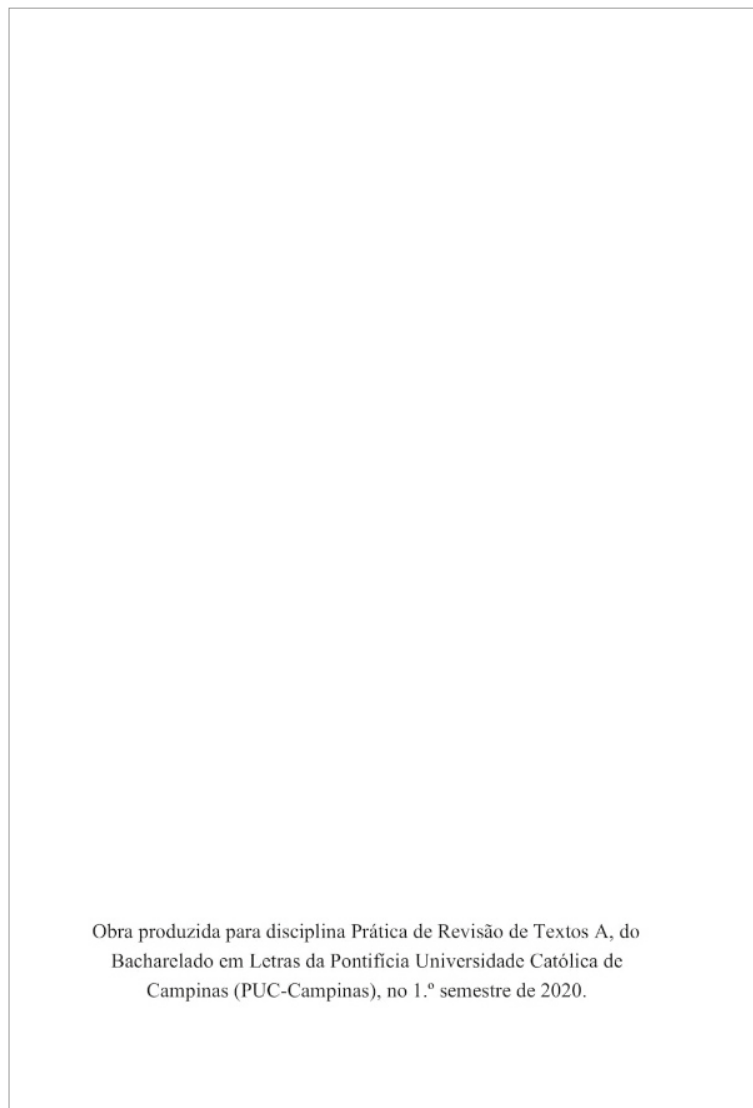
Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

Figura 14: Página de texto.



Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

Figura 15: Colofão.



Obra produzida para disciplina Prática de Revisão de Textos A, do
Bacharelado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de
Campinas (PUC-Campinas), no 1.º semestre de 2020.

Fonte: Registro de imagem feito pelo autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética* [séc. IV a.C.]. Texto eletrônico armazenado no Portal Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2020.

ASSIS, Machado de. *As forcas caudinas*. Preparação de Camila Loureiro Melare. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *As forcas caudinas*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Desencantos*. Preparação de Carolina Vitória de Oliveira. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Desencantos*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Hoje avental, amanhã luva*. Preparação de Cristina Crespo da Silva Marins. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Hoje avental, amanhã luva*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Lição de botânica*. Preparação de Daniel Corrêa. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Lição de botânica*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Não consulte médico*. Preparação de Danielle Nogueira Reggio. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Não consultes médico*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *O bote de rapé*. Preparação de Fabricio Carvalho da Silva. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *O bote de rapé*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *O caminho da porta*. Preparação de Gabielly Letícia Pires. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *O caminho da porta*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *O protocolo*. Preparação de Giovanna Sochiarelli da Costa. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *O protocolo*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Preparação de Isadora Vitorelli Afonso. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Os deuses de casaca*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Quase ministro*. Preparação de Jessica W. Bian. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Quase ministro*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Revista dos teatros*. Preparação de Júlia Armelin. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Revista dos teatros*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. *Tu, só tu, puro amor*. Preparação de Yasmin Pucharelli Maturo. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2020. (Coleção O Teatro de Machado de Assis).

ASSIS, Machado de. *Tu, só tu, puro amor*. Texto eletrônico armazenado no Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2020.

GAZETA Esportiva. NFL cancela jogos previstos no México e no reino Unido em 2020. *Futebol Americano*, 04 maio 2020. Disponível em: <https://www.gazetaesportiva.com/todas-as-noticias/nfl-cancela-jogos-previstos-no-mexico-e-no-reino-unido-em-2020/>. Acesso em: 5 maio 2020.

HERGESEL, João Paulo. Sevilla. In: MORAES, Vivian (org.). *Veneno!*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2016.

LAVA. Direção de James Ford Murphy. Produção de Andrea Warren. Intérprete de Bruno Bonatto e Joelma Bonfim. Roteiro de James Ford Murphy. Dublagem brasileira de Estúdio Delart. Supervisão de dublagem de Disney Character Voices International Inc. Estados Unidos: Pixar Animation Studios, 2014. Disponível em: https://www.pixar.com/short_films/Theatrical-Shorts/Lava. Acesso em: 21 abr. 2020.

SIGLIANO, Daiana; BORGES, Gabriela. Literacia midiática e os fãs de telenovela: uma análise do Twitertainment na social TV brasileira. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (coord.). *Análise da ficção televisiva: metodologias e práticas*. Florianópolis, SC: Insular, 2019. p. 121-145.

VERISSIMO, Luis Fernando. Painelaços. *O Estado de São Paulo*, 26 mar. 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,painelacos,70003247989>. Acesso em: 7 abr. 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos alunos e às alunas do 5.º período do curso de Bacharelado em Letras da PUC-Campinas, no 1.º semestre de 2020, que participaram comigo deste projeto: Camila Loureiro Melare; Carolina Vitória de Oliveira; Cristina Crespo da Silva Marins; Daniel Corrêa; Danielle Nogueira Reggio; Fabricio Carvalho da Silva; Gabrielly Letícia Pires; Giovanna Sochiarelli da Costa; Isadora Vitorelli Afonso; Jessica Wolf Bian; Júlia Armelin; e Yasmin Pucharelli Maturo.

Também agradeço à assistente editorial Karol Póss, que cuidou da arte de capa dos 12 livros, e à bibliotecária Fabiana Rizzioli Pires, responsável pela ficha catalográfica de todas as obras da coleção. E finalmente, agradeço à diretora da Faculdade de Letras, Prof.^a Dr.^a Cristina Betioli Ribeiro Marques, que me assessorou ao longo do semestre com os desafios de estar em uma nova disciplina, em um novo colegiado, em uma nova instituição.

SOBRE O AUTOR

João Paulo Hergesel

Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). É doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (2019), mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (2014) e licenciado em Letras: Português/Inglês pela mesma instituição (2012). Realizou estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (2019-2020).

Possui especialização em Saúde do Adolescente; Linguística e Formação de Leitores; Psicanálise e Literatura Infantil; e Teoria da Literatura e Produção de Texto. Dedicar-se à pesquisa na área de narrativas midiáticas, com enfoque nos estudos estilísticos, e à produção literária, sobretudo no segmento infantojuvenil. É membro do grupo de pesquisa Entre(dis)ursos: sujeito e língua(gens) (PUC-Campinas/CNPq) e mantém parceria com os grupos de pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva (UAM/CNPq) e Narrativas Midiáticas (Uniso/CNPq), além de ser vinculado à Rede Brasileira de Pesquisadores em Ficção Televisiva (Obitel Brasil) e à Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (INAV).

Assina a autoria dos livros acadêmicos *A telepoética nas produções do SBT* (2019), *Mídia, narrativa e estilo* (2018), *Narrativas midiáticas infantis e juvenis* (2018), *Estilo SBT de comunicar* (2018), *Estilística aplicada à websérie* (2015) e *Estilística cibernética* (2013), além de livros literários. Atualmente, desenvolve projetos nas áreas de Comunicação, Cultura e Mídia, em diálogo com a Linguística, a Literatura e as Artes.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0081045915422658>

Contato: joao.hergesel@puc-campinas.edu.br

ÍNDICE REMISSIVO

A

acentuação 68
adaptações 15
alterações 44, 49, 58, 64, 68
arte 18, 19, 21, 22, 24, 26, 36, 40, 41, 100
atividades 13, 16
aulas 13
autor 14, 15, 18, 20, 21, 24, 27, 36, 39, 58,
68, 70, 72, 73, 75, 80, 81, 82, 83, 85, 86,
87, 91, 92, 93, 94, 95, 96
autores 12, 14, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 28,
33, 34, 39
auxílio 12, 13

C

canção 25, 58, 59, 60, 61
citação 14, 63, 75
coletâneas 15
colunas 44
comédia 18, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33,
34, 35, 36
comparações 33
compreensão 13, 16, 18, 20, 26, 37
comunicação 13, 14
comunicação empresarial 13
confecção 13
contos 15, 49
correções 44, 49, 78, 79, 84, 88
críticas 13
críticas teatrais 13
cronistas 44
cursos 13, 15, 86, 101

D

didático 13
direitos 14

direitos autorais 14
discussões 37
dramáticas 13
dramático 15, 28, 33
dramaturgia 33

E

editoras 13, 49
epopeia 18, 19, 20, 22, 24, 28, 30, 31, 33,
34, 35, 36
escrita 13, 24
estudos literários 16, 26
estudos teóricos 37
excertos 14
expedientes 13
experimental 13

F

formação 13
formação profissional 13
frases 58, 62, 63

G

gênero 15, 19, 21, 24, 27, 28, 33, 35, 36,
37, 49, 58, 69, 73
gênero literário 15, 49
gêneros 12, 13, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26,
28, 32
gêneros textuais 12, 13

H

história 37, 42, 69, 70, 72, 73
Humanidades 13

J

jornais 14, 44, 64, 70, 73
jornal 13

L

leitura 12, 13, 16, 18, 24, 26, 33, 68, 69,
70, 72, 73, 78, 88
Letras 12, 13, 15, 18, 100, 101
licença poética 58
literários 13, 15, 16, 18, 21, 24, 26, 101
literatura 22, 25, 26
livros 13, 14, 16, 49, 77, 89, 90, 100, 101
livros literários 13, 101

M

material 13
modificações 44, 49

N

notas de rodapé 68
novelas 15
núcleos 13

O

obras 13, 15, 24, 27, 30, 31, 35, 36, 89,
100
orientações 13, 78, 79, 84, 88
origens 26

P

passagens 14
peças 13, 15
peças dramáticas 13
pesquisa 13, 101
pesquisa experimental 13
poemas 20, 22, 23, 36, 58
poética 18, 22, 26, 58
pontuação 58, 78
possibilidades 13

práticas 12, 13, 15, 68, 71, 74, 99
práticas de revisão 12, 13, 15
profissional 12, 13, 16, 18, 21, 24
projeto 13, 15, 16, 87, 100
projeto final 13, 16
prosa 18, 23, 40, 42
publicação 13, 16, 44, 70, 73

R

redações 64
referências 31, 68, 75
revisão 12, 13, 15, 16, 58, 64, 68, 78, 83
revisor 18, 26, 33, 74
revisores 44, 49, 64, 74, 75
revistas 13, 14
romances 15
roteiros 33

S

sugestões 13

T

teatro 18
texto acadêmico 68
texto artístico 18
textos 12, 13, 14, 15, 16, 18, 21, 24, 26,
33, 67, 74, 75
texto teatral 15, 33, 37
tragédia 24, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42

V

verso 18, 20, 23, 31, 32, 34, 36, 40, 42

www.pimentacultural.com

Experiências
com preparação,
revisão
e editoração
de textos
ESTUDOS E PRÁTICAS