

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ESTUDO DAS VARIANTES AUTORAIS DE UM POEMA DE LUZ OBLÍQUA, DE ILDÁSIO TAVARES, NUMA ABORDAGEM LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Barbara Cristina de Carvalho Martingil da Silva (UNEB)

babiccmsilva@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

O trabalho filológico recupera o texto, conservando a memória cultural escrita da sociedade que o produziu; assim, tem-se, através da atividade de edição, matéria linguística para estudos em diversas áreas. O estudo proposto das variantes autorais baseia-se no trabalho realizado na Dissertação de Mestrado intitulada “*Luz Oblíqua*, obra inédita de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do sujeito-poeta”, apresentada por mim ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, na Universidade do Estado da Bahia, em 2008, sob a orientação da Prof^a Dra. Rosa Borges dos Santos.

A dissertação teve como base, além da metodologia da Crítica Textual, as orientações da Análise de Discurso, de linha francesa, filiada a Michel Pêcheux. A primeira contribuiu para a realização da edição crítica dos setenta e sete poemas da obra, e a segunda, para a análise de vinte e nove poemas, cujo tema principal era a metapoesia. A partir desse tema foi possível configurar o sujeito¹-poeta, com base no conceito de *ethos*¹.

Tais textos reproduzem um processo de manipulação por seu autor, que os modifica, tornando-se objeto para a análise linguístico-discursiva das *variantes*. Estas são entendidas como as lições⁶ divergentes entre testemunhos⁷ em um determinado lugar do texto. Determina-se “a lição divergente relativamente a outra que no mesmo lugar é apresentada por outro testemunho da mesma tradição” (DU-

⁶ Emprega-se o termo lição para “conteúdo de um lugar do texto em qualquer dos seus testemunhos; pode ser *substantiva* (palavras ou frases) ou *adjectiva* (sinais de pontuação e capitalização, por exemplo).” (DUARTE, 1997, s.v.).

⁷ Utiliza-se o termo testemunho para o “documento escrito (manuscrito, dactiloscrito ou impresso) que contém o texto, tanto na sua lição original como em qualquer das versões que dele exista [...]” (DUARTE, 1997, s.v.).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ARTE, 1997), portanto, *variante da tradição*, ou qualquer das lições resultantes da intervenção do próprio autor no texto, *variante de autor*. Para esta análise, serão consideradas apenas as variantes de autor.

A análise das variantes autorais permite estabelecer o processo de construção do texto e definir cada momento de produção relacionado à figura representativa do autor. Este, enquanto sujeito, escolhe de forma consciente ou inconsciente a sua posição no discurso, registrada no texto através da matéria linguística. Assim, torna-se possível conhecer o discurso produzido pelo sujeito-poeta, um dos que se apresentam na obra *Luz Oblíqua*, de Ildásio Tavares. Para demonstração da análise, toma-se um poema editado da obra.

1. Variantes autorais de luz oblíqua, de Ildásio Tavares: foco linguístico-discursivo na análise de um dos poemas da obra

1.1. O autor e sua obra

O poeta baiano Ildásio Marques Tavares nasceu no município das Pedrinhas, interior da Bahia, assumiu diversas atividades no decorrer de sua vida. Foi bacharel em Direito, professor, jornalista, compositor, tradutor, produtor de peças teatrais, escritor e poeta, as últimas atividades ainda em exercício. Iniciou sua produção literária aos 18 anos, publicou livros em prosa e em poesia, artigos em jornais e revistas nacionais e internacionais. Participou da primeira geração da *Revista da Bahia* e do Movimento Poesia e Som. É um dos nomes de grande representatividade na Bahia por divulgar a cultura, os costumes e os valores sociais e naturais que identificam a região. Circulou por diferenciadas sociedades, dentro e fora do Brasil, refletindo em suas obras uma visão de mundo bastante próxima da realidade em que vivia em cada momento de sua vida. É mestre em língua inglesa, doutor em Literatura Portuguesa e pós-doutor, e expandiu a sua área de atuação, desempenhando atividades na música e no teatro.

A obra poética *Luz Oblíqua* é um conjunto de poemas pertencente a uma maior, *As Flores do caos*, de que também fazem parte *Redondilhas* e *Versos Livres*. A obra, desenvolvida entre 1982 e 1988 e retomada em 2006, é inédita como um todo, já que nunca fora editada em seu conjunto. Porém, alguns de seus poemas já foram publicados. O período de produção representou uma fase de fragilidade

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

do indivíduo, que por sua vez se misturou a de poeta e a de professor, trazendo para o discurso influências próprias das angústias do homem pós-moderno. Preso ao papel do poeta, manifesta uma atitude consciente e crítica do processo literário, voltando-se para a metapoesia, explorando a influência de fatores internos e externos que propiciam o produto final escrito: o texto.

Assim, autor e obra estão em completa sintonia, já que a arte do fazer literário é exaltada na própria poesia. Confluem-se a figura do poeta com a do autor, cada um representando o seu papel, mas presentes na história construtiva do texto. O processo metapoético é, então, o caminho que deixará vestígios para a caracterização do discurso, tomando como base as escolhas feitas pelo autor e tomadas pelo poeta na confecção do texto até a sua versão final⁸.

1.2. Foco linguístico-discursivo na análise de um dos poemas da obra

A edição crítica, nas palavras de Spaggiari e Perugi, (2004: 69), “define-se como uma tentativa de dar conta dos fenômenos existentes, feita a partir daquilo que o editor conhece em torno das circunstâncias que os têm gerado”. A sua realização com os setenta e sete poemas de *Luz Obliqua* se fez necessária por existirem diferentes testemunhos dessa obra. Assim, propôs-se selecionar o texto de colação, aquele que estivesse de acordo com a última vontade do autor. Nesse caso em especial, o próprio Ildásio definiu, entre os testemunhos, aquele que representaria o texto de base e, dessa forma, pôde-se editar criticamente o texto, apresentando, à margem direita, o aparato crítico com as variantes.

À edição genética corresponde a função de seguir o percurso da escrita, definindo cada etapa de produção poética. Duarte (1993, p. 63) explica que as marcas de correções de vários tipos deixadas pelo autor em seus manuscritos permitem estabelecer a diacronia dos momentos de escrita e de correção, observando o processo de significação desenvolvido pelo autor. As emendas, supressões, acrésci-

⁸ A versão final é assim considerada até o último momento em que o autor modifica o seu texto, já que a vontade do autor em relação ao seu texto final é respeitada no labor filológico.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

mos, estabelecem o caminho que vai desde o nascimento das ideias até o produto final escrito. Pierre-Marc de Biasi (1997) classifica as fases de produção escrita em *pré-redacional*, *redacional*, *pré-editorial* e *editorial*, considerando que, a cada escolha linguística do autor, delineará o seu posicionamento diante do mundo, corresponderá a um significado distinto e irá configurar o seu estilo.

A análise das variantes pode, então, ser orientada por uma edição que alia a crítica do texto, já realizada, com o estudo da gênese, o que possibilita a realização de uma edição crítico-genética, aqui entendida, enquanto crítica, como aquela que busca estabelecer o texto mais próximo da última vontade do autor e, enquanto genética, a que procura definir o percurso seguido pelo autor na construção de seus textos. Este tipo de edição não somente trará ao público o que estava inédito ou mal publicado, mas problematizará a leitura. Conforme Castro (1990, p. 19):

Em vez de escolher uma lição do texto, única que revela ao leitor, fornece-lhe o registro total e ordenado dos estados evolutivos por que o texto passou, com as emendas, as alternativas e as hesitações do autor.

Embora não se tenha feito uma edição crítico-genética na dissertação acima referida, o estudo das variantes de autor permitiu, por meio dos estados de transformação que o texto apresenta, a análise linguístico-discursiva, na perspectiva da Análise de Discurso (AD) de linha francesa, filiada a Michel Pêcheux, que se fundamenta por teorias linguísticas, históricas (materialismo histórico) e do discurso, além do apoio da Psicanálise.

O estudo do sujeito-poeta possibilitou perceber a trajetória do movimento consciente do poeta sobre o seu labor e a constante crítica a respeito da relação existente entre o mundo capitalista e o papel da arte na esfera atual. O método fundamentado na AD, adaptado para a dissertação, foi delineado da seguinte forma: a passagem da *superfície linguística* (material linguístico coletado) para o *objeto discursivo* (transformação da superfície linguística em um objeto teórico). A discursividade foi apreendida a partir de elementos como a *paráfrase* (retorno aos mesmos espaços do dizer) e a *metáfora* (deslizamento de sentido), essenciais para compor o objeto discursivo.

Dessa forma, ao propor o estudo do sujeito-poeta sob a perspectiva do *ethos*, configuraram-se as imagens do sujeito-poeta repre-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

sentadas no discurso. Consideraram-se, então, as *condições de produção*⁹, inserindo o sujeito em certa *formação ideológica*¹⁰, fazendo com que produzisse o seu discurso determinado por diferentes *formações discursivas*¹¹, armazenadas na *memória discursiva*¹².

Assim, para que cada escolha realizada pelo sujeito-poeta faça sentido dentro de um contexto histórico-social correspondente, torna-se necessário apurar que formações discursivas influenciam tais escolhas, determinando aquilo que pode e deve ser dito segundo sua inserção em dada formação ideológica.

A imagem que o enunciador transmite ao fazer uso da palavra, ou seja, em condições de enunciação, é delineada pelas formações imaginárias, uma vez que concebem a imagem que os sujeitos da interação verbal fazem de si e do outro. Então, para analisar como o sujeito-poeta se representa em cada posicionamento discursivo, faz-se necessário compreender como ele se relaciona com o outro do discurso, em um procedimento imaginário da imagem de um e de outro e, principalmente, a por ele produzida.

⁹ Pêcheux entende como não somente o meio ambiente material e institucional do discurso, mas também como as representações imaginárias que “os *interactantes* fazem de sua própria identidade” (MAINGUENEAU, 2000, p. 30, grifo nosso). Já Orlandi esclarece que as condições de produção podem ser tomadas em sentido estrito, que são as circunstâncias de enunciação, o contexto imediato. Pode-se considerá-la no sentido amplo, em que se incluem o contexto sócio-histórico, ideológico. (ORLANDI, 2000).

¹⁰ “constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classes* em conflito umas com as outras”, segundo Pêcheux (1971, p. 102 *apud* GADET, F.; HAK, T., 1993, p. 166).

¹¹ Considera-se a “*formação discursiva* como aquilo que, numa *formação ideológica* dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

¹² Orlandi (2000, p. 31) entende o termo como “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.”

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

1.3. Estudo das variantes autorais em "Esse Caminho da Cabeça Até aos Dedos"

O poema *Esse Caminho da Cabeça Até aos Dedos* apresenta seis testemunhos: *Ace-B*, *Ace-C*, *Ace-D* e *Ace-E*, sem data; o impresso PS (1996), texto publicado no livro *Poemas Seletos* e o idiógrafo¹³ *TavD*, de 2006.

O próprio autor sugeriu as abreviaturas para cada peça: *Ace*, para aquelas encontradas no Acervo Ildásio Tavares, na Divisão de Coleções Especiais, seção de Manuscritos Baianos, da Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia, e *Tav*, para aquela disponibilizada no acervo pessoal de Ildásio Tavares. Para as revistas e os livros, criou-se a abreviatura correspondente às suas letras iniciais. Para o meio digital, usou-se *TavD*, que foi digitado pela pesquisadora com auxílio do autor e escolhido por este como texto de base, fazendo referência ao *Tav*.

Por fim, é importante acrescentar que as letras do *Ace*, *A*, *B*, *C* e *D*, evidenciam uma ordem cronológica, seguida do livro e depois, do *Tav* e do *TavD*.

A seguir, o texto crítico à esquerda, acompanhado de aparato crítico, à direita:

	Esse caminho da cabeça até aos dedos, martelos	Ace-B, PS <i>os dedos</i> , Ace-C [<i>a</i>] <i>os dedos</i> , Ace-B, Ace-C <i>martelos sobre martelos</i> Ace-D, Ace-E <i>martelos</i> < <i>sobre martelos</i> > Ace-B <i>que devastam o silêncio</i> Ace-C <i>que <devastam>[↑<defloram>] [↑maltratam] o silêncio</i>
5	não é tão longo – sinuoso, estreito, em degraus, abrupto – oculta uma surpresa em cada volta para findar, traiçoeiro, induzindo as articulações	Ace-B <i>induzindo o pensamento</i> Ace-C <i>induzindo</i> < <i>o pensamento</i> >[↑ <i>as articulações</i>]
10	ao exercício da desobediência. Pior, o que vai do papel aos olhos	

¹³ Texto de um manuscrito não autógrafo, mas revisto pelo autor. (RONCAGLIA, 1975 *apud* DUARTE, 1997, verbete *ideógrafo*). Spaggiari e Perugi explicam: "O original, no sentido material do termo, pode ser escrito pelo próprio autor (autógrafo) ou escrito sob o controle direto dele (idiógrafo)". (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 19).

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

de outra cabeça
que também pensa, pensa.

Ace-B, Ace-C *pensa, pensa, pensa*. Ace-D também *pensa[:]**pensa* Ace-E, Ace-E*¹⁴ *pensa, pensa[:]**< pensa>*.¹⁵ PS também *pensa; pensa*.

Percebe-se que como o foco é nas variantes autorais, o *PS* é desconsiderado, por se tratar de testemunho impresso, suscetível a erros de impressão ou de quem reproduz o que foi escrito pelo autor.

Pode-se afirmar que há uma tendência do autor em escrever e revisar o mesmo texto mais de uma vez e ao produzir outro a partir do primeiro, tende a repetir o mesmo processo, como em *Ace-C*, verso 3: *devastam* por *defloram* e depois, *maltratam* e no verso 8: *o pensamento* por *articulações*. Ele escreve e retoma tempo depois tomando o texto anterior como base, confirmando-se em *Ace-B*, *Ace-C* *martelos sobre martelos* e *Ace-D*, *Ace-E* a supressão de *sobre martelos*, no verso 2. E também *Ace-B*, *Ace-C* e *Ace-D*, no verso 12: *que também pensa, pensa, pensa* e a supressão do terceiro *pensa* em *Ace-E*.

A partir do confronto entre os testemunhos existentes no momento, pode-se afirmar que entre *Ace-D* e *Ace-E* existe outro testemunho. Isso porque seguindo de fato uma ordem cronológica para constituir o texto final, *Ace-E* já deveria apresentar a lição já modificada em *Ace-D*, no verso 2: supressão de *sobre martelos* e no verso 12 o acréscimo de ponto e vírgula após o segundo *pensa* de *Ace-D* já deveria constar em *Ace-E*.

Os dados fornecidos por essa breve análise do registro escrito proporcionam o material de que se toma por base no estudo do discurso. Deve-se entender o discurso como uma dispersão de textos e o texto, uma dispersão de sujeito, este, por sua vez, como destaca Orlandi (2000), subjetiva-se de maneiras diferentes ao longo de um texto. Orlandi faz ainda uma importante distinção entre sujeito e autor: enquanto o sujeito está na esfera do discurso, o autor está na do texto.

¹⁴ Este poema apresenta variantes referentes a um momento posterior à produção da peça em questão. Ildásio Tavares realizou alterações de próprio punho nesse testemunho apenas na cópia xerográfica retirada de *Ace-E*, do Acervo. O registro é feito no aparato crítico nas lições que apresentam tais variantes, e representado por: *Ace-E**.

¹⁵ No *Ace-E* IT reforça a rasura do terceiro *pensa*, já ocorrida em *Ace-E*.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Considera-se que o momento inicial de produção de *Luz Oblíqua*, entre 1982 e 1988, é de reflexão pessoal e profissional da vida de Ildásio Tavares, segundo o próprio, em que a sensibilidade e a percepção de pequenos atos e coisas do cotidiano são afloradas. Momento esse de tensão vivido pela sociedade brasileira, tanto na política, com o fim da ditadura militar, a perspectiva libertária e democrática, o movimento das “Diretas Já” e a elaboração da Constituição de 88 quanto na arte, com o sucesso das bandas de *rock* nacionais e o lançamento de novos canais de televisão, representando a liberdade de pensamento e de expressão.

A partir da configuração dessa condição de produção, ou seja, do contexto sócio-histórico, tem-se as escolhas daquilo que pode e deve ser dito (formação discursiva) segundo a formação ideológica a que o sujeito está inserido. Tais escolhas se definem no texto através da matéria linguística. O sujeito encontra-se inserido em uma formação ideológica representada por um movimento social que contraria os padrões estabelecidos por ordens reguladoras, a que alguns artistas se submetem em troca de valorização econômica e social. Esse posicionamento, aliado à sensibilidade e fragilidade do indivíduo Ildásio Tavares na época, determinam as escolhas linguísticas e garantem sentido no processo discursivo.

Para ilustrar, no *Ace-C*, verso 2, o poeta oscila entre *devastam*, *defloram* e *maltratam*. Através do acesso a sua memória discursiva ou interdiscurso que o sujeito toma parte de um discurso que pensa ser seu, mas que já foi dito por outras vozes, e dessa forma apresenta no discurso suas escolhas de forma inconsciente ou consciente. Ao optar por *devastam* está recorrendo a uma forma linguística menos comum, o que pode representar uma imagem de superioridade profissional em relação àqueles que se submetem a fazer arte para obtenção de lucro e fama. Mas também causa impacto, reconhecendo que o vocábulo é forte, objetivo, preciso e contínuo. Isso lhe garante uma imagem mais segura e confiante para seu interlocutor, que pode ser o leitor, o grupo de profissionais das quais discorda quanto ao comportamento artístico, o mercado consumidor ou a ordem que “alimenta” tal mercado e seus produtores. Tem-se a postura do *ethos* do sujeito-poeta, que apresenta a imagem que deseja transmitir ao outro do discurso. No campo das *formações imaginárias*, constituem a imagem que os sujeitos da interação verbal fazem de si e do outro.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Defloram foi selecionada em um momento posterior, em que provavelmente o indivíduo passava por um momento de mais tranquilidade, já que o termo se origina de *flor*, delicada e suave. Porém, o sufixo *de* representa um efeito contrário, que lembra violência, o que sugere que o sujeito pode estar tentando camuflar o seu real sentimento crítico em relação ao processo de produção literária. Toma-a como num contato abrupto, mas intenso e necessário, entre o poeta e o texto em construção.

Maltratam surge em um momento final, em que a escolha já foi definida. O termo sugere sofrimento, que é exatamente como se sene ao produzir arte e ao exprimir-se como poeta como um produtor de pensamentos em ebulição. Isso o distingue dos demais e é nessa seleção linguística que decorre a sua recuperação de espaço diante das cobranças do mundo, tanto de ordem pessoal, como de ordem profissional. O sujeito-poeta está fortalecido e consciente da realidade, mas a necessidade de fazer arte vence a melancolia e a revolta.

A substituição de *pensamento* por *articulações* no verso 8 de *Ace-C* condiz com o sentido de o sujeito ver o seu próprio pensamento como uma rede de ideias que provoca, planeja e conspira num exercício de desobediência à tendência do fazer arte no mundo contemporâneo. Mais ousado que *induzir pensamentos* é *induzir articulações*.

Por fim, a supressão de *sobre martelos*, no verso 2, em *Ace-D* e *Ace-E* e a supressão de *pensa* em *Ace-E*, no verso 12, configuram a sua real imagem e não aquela que deseja transmitir ao seu interlocutor. É a imagem do poeta no exercício de sua função. Preocupado em estabelecer o ritmo e de definir as sílabas perfeitas que irão resultar no poema perfeito diante da técnica poética. Tal escolha é determinada pela formação discursiva, que se volta para a técnica de produção artística escrita e provém de um mergulho nos discursos já existentes armazenados em sua memória discursiva.

2. Considerações finais

A proposta desse artigo foi a de firmar o papel da filologia como disciplina mãe, que funciona como base para o estudo das demais que se utilizam do texto como objeto principal. Assim, o labor

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

filológico disponibiliza ao estudioso um texto livre das intervenções que possam vir a comprometer as ideias originais do autor. Também garante a recuperação de textos e preserva a memória cultural de uma sociedade através de seu patrimônio escrito.

O texto definitivo de uma obra literária é resultado de um trabalho que se desenvolve desde o momento em que o autor elabora a primeira ideia de seu projeto até o momento em que o texto final é autenticado pelo autor. A edição crítica da obra de Ildásio Tavares considera os idiógrafos, identificando, neles, as variantes que resultam do desenvolvimento do texto por seu autor.

A edição crítica foi o primeiro passo para a atividade de edição crítica realizada na dissertação de Mestrado da Universidade do Estado da Bahia, defendida no ano passado: *Luz Oblíqua*, de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do sujeito-poeta; porém, a obra oferece material que possibilita outro tipo de edição, que é a genética. Isso se explica porque se pôde conhecer as variantes autorais dos testemunhos de cada poema da obra. No aparato crítico observou-se a sequência cronológica das variantes autorais, reconhecendo a possibilidade de análise do movimento de escrita do autor, traçando o percurso de construção do texto até chegar ao seu produto final. Há como, desse modo, conjugar as duas edições, numa perspectiva crítico-genética.

O resultado fornecido pela Crítica Textual sugere um estudo posterior com o texto editado, como o do discurso. Isso porque para cada escolha registrada no texto pelo autor, define-se um perfil de produção discursiva, considerando as condições de produção em que cada modificação no texto foi realizada, que formações ideológicas perfaziam o sujeito em cada intervenção e como a determinação daquilo que podia ou não ser dito estava presente no discurso. Através desses pontos, sugere-se que o sujeito apresente diferentes imagens de si para o outro em cada escolha e diferentes definições dele mesmo no decorrer do processo de produção escrita.

O objetivo foi o de ilustrar de forma breve e superficial com um poema de *Luz Oblíqua* como o estudo linguístico-discursivo através das variantes autorais poder-se-ia ocorrer. Tratou-se de apresentar uma proposta coerente aos pressupostos estabelecidos tanto pela Crítica Textual quanto pela Análise de Discurso de linha france-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

sa, com a finalidade de se atentar para o resguardar do patrimônio escrito da sociedade baiana, valorizando a obra de Ildásio Tavares e para o fornecimento de um estudo do discurso que possa contribuir para o aplicação teórica da Análise de Discurso.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dílson F. da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Iniciação à crítica textual*. Rio de Janeiro: Presença/EDUSP, 1987.

BIASI, Pierre-Marc de. A crítica genética. In: BERGEZ, Daniel et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 1-45.

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

CARVALHO, Rosa Borges Santos. A Filologia e seu objeto: diferentes perspectivas de estudo. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro: CiFEFIL, ano 9, n. 26, p. 44-50, mai/ago. 2003.

CASTRO, Ivo. Início dos trabalhos. In: _____. *Editar Pessoa. Edição crítica de Fernando Pessoa: estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990, v. 1, p. 33-35.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação e Tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DUARTE, Luiz Fagundes. *Crítica textual*. Relatório para a obtenção do título de Agregado em Estudos Portugueses, disciplina Crítica Textual. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997.

GADET, F.; HAK, T. (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1993.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

HAROCHE, C.; HENRY, P.; PÊCHEUX, M. La Sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. *Langages*. [s.l.: s.n.], 1971, p. 100-129.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do Discurso. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org). *Introdução à linguística 2: domínios e fronteiras*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2003, p. 101-142.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

SILVA, Barbara C. de C. Martingil da. *Luz oblíqua, obra inédita de Ildásio Tavares: edição crítica e estudo do sujeito-poeta*. 2008. 388f. Inclui anexos. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

SPAGGIARI, Bárbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual: história, metodologia, exercícios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

TAVARES, Ildásio. Luz Oblíqua: 1982-1988. In: _____. *Poemas Seleitos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996, p. 106-113.