

# ERRO NA POESIA? ENTRE O DEFEITO E O EFEITO

## ERROR IN THE POETRY? BETWEEN THE DEFECT AND THE EFFECT

Alberto Roiphe<sup>1</sup>

**RESUMO:** Trata-se de um artigo que procura ampliar as possibilidades de leitura da poesia em sala de aula, mostrando frequentes alterações lexicais presentes nesse gênero literário. Tais alterações, por se caracterizarem como desvios da norma padrão culta da língua, podendo ser identificadas equivocadamente como defeitos, na verdade, são efeitos, quando analisadas sob o ponto de vista de sua expressividade e de seu valor literário. Para essa análise, o trabalho está fundamentado na noção de “erro” evidenciada na *Gramatiquinha da fala brasileira*, de Mário de Andrade.

**Palavras-chave:** leitura; literatura; poesia.

**ABSTRACT:** It is an article that tries to extend the possibilities of reading the poetry in the classroom and showing frequent changes lexical present in this literary genre. Such changes, as are characterised as deviations from standard educated of the language, and it may be mistakenly identified as defects, in fact, are effects, when analyzed from the point of view of its expressiveness and of its literary value. For this analysis, the work is based on the notion of “error” evidenced in *Gramatiquinha da fala brasileira* by Mário de Andrade.

**Keywords:** reading; literature; poetry.

### INTRODUÇÃO

Na construção de um texto literário, em geral, e da poesia, em particular, é possível encontrar alterações lexicais, provocadas por seus autores que, em seus processos de criação, subvertem as formas convencionais das palavras. Essas subversões, entretanto, em uma leitura superficial, nem sempre são consideradas, podendo ser, equivocadamente, identificadas como “erros”. Por isso, o que se pretende mostrar, neste artigo, é que tais alterações lexicais, consideradas aparentemente um defeito, por se caracterizarem como desvios da norma padrão da língua portuguesa, na verdade, provocam efeitos por meio de suas formas. Para investigar esses efeitos, torna-se necessária, aqui, a apropriação da noção de “erro”, como bem define o poeta modernista Mário de Andrade, em sua *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, obra na qual o autor admite a intencionalidade do “erro” com o objetivo da criação literária.

---

<sup>1</sup> Professor de Língua Portuguesa e de Literatura da Escola de Educação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

A incorporação dessa noção no artigo se justifica, em primeiro lugar, pela própria constituição do gênero poético, que permite uma subversão de seu léxico, devido à organização estética e, sobretudo, ao caráter lúdico de sua linguagem; e, em segundo lugar, pela identificação dessas alterações lexicais, percebidas como desvios da norma padrão da língua, para que se possa estudar sua incidência em textos poéticos da literatura brasileira e, conseqüentemente, levar em conta possíveis leituras desses textos em sala de aula.

## APROPRIAÇÃO DA NOÇÃO DE “ERRO”

Entre 1924 e 1929, o poeta modernista Mário de Andrade organizou um material para a criação da *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, a fim de valorizar as peculiaridades da norma brasileira e suas implicações linguísticas e estéticas. Esse trabalho, desenvolvido pelo escritor paulistano, teve seus originais, que pertencem ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo — IEB-USP, transcritos e estudados pela pesquisadora Edith Pimentel Pinto, dando origem à investigação denominada: *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. Nesse livro, a pesquisadora procura mostrar como Mário de Andrade desenvolveu seu trabalho, afirmando que não se esperasse, realmente, de sua obra uma gramática, ao sustentar a ideia de que o título era somente para atrapalhar, que se trataria de um livro de ficção, e não para se aprender gramática. Possivelmente por isso, na *Gramatiquinha*, o escritor evidencie a enorme variedade de práticas da língua portuguesa no Brasil, sua descrição e interpretação, além de credenciar, simultaneamente, seu uso para fins literários.

Para recorrer à noção de “erro”, neste artigo, a definição que parece mais próxima do sentido que, aqui, se procura, é, justamente, aquela concebida por Mário de Andrade na *Gramatiquinha*. Essa noção, sintetizada pela pesquisadora Edith Pimentel Pinto, que estudou a obra do escritor, como se afirmou, é definida nos seguintes aspectos:

1. “erro” é infração do código da língua; 2. esse código que consta na gramática da língua portuguesa, no Brasil deve ser inferido a partir do usos da comunidade; 3. esse uso, para ser justificável — e a justificação é um imperativo —, deve integrar a expressão, inclusive literária; 4. compete aos escritores fixar a colaboração coletiva, desbastando-a de “impurezas”; 5. essa justificação está em processo; logo, ainda não é possível identificar “erro de brasileiro”; e os agentes do processo estão fora da possibilidade de errar. (*Idem*, 1990, p. 62)

Segundo a pesquisadora, nos rascunhos da *Gramatiquinha* de Mário de Andrade, é possível perceber, ainda que de forma fragmentada, as três visões anunciadas por ele sobre a noção de “erro”: a gramatical, a estilística e a sociolinguística. Em conseqüência do conhecimento dessas categorias estabelecidas por Mário de An-

drade, é possível compreender porque o modernista defende a possibilidade de um escritor “errar” intencionalmente em seu processo de criação literária, como se pode confirmar no trecho abaixo, em que ele se refere à sua própria obra.

É incontestável que com a estilização da fala brasileira que é a minha contribuição pessoal pra codificação futura do brasileiro, ninguém não me pode pegar em erro. Basta ver as modificações [...] de estilo, de modismos vocabulares e de ortografia dum livro meu pra outro pra se ver que tudo sai assim porque eu quis. Mas também por outro lado, se não me podem acusar de erro, também é certo que não me deixei adormecer nos braços molengos da facilidade. Minha fala é difícilima até. (ANDRADE *apud* PINTO, 1990, p. 62-63).

Sendo assim, o “erro” seria atentar contra a “tradição coletiva não codificada”. O contrário disso, o “acerto” seria não trair esse uso geral, mas assumi-lo, justificadamente, pela expressividade. Dessa forma, considerar o “erro” na poesia significa oferecer aos escritores a liberdade, permitindo a simulação de um defeito em função do que querem provocar como efeito em suas obras. É a partir da apropriação dessa noção de “erro”, portanto, que a leitura dos poemas a seguir é proposta.

Duas são as razões que levam à investigação da noção de “erro” nesses textos. Em primeiro lugar, a própria constituição do gênero poético, que se caracteriza pela organização estética e pelo caráter lúdico de sua linguagem, oferecendo mais liberdade nas composições. Em segundo, a busca da identificação dessas alterações lexicais nos poemas, tendo como referência o desvio da norma padrão culta, a fim de que se possa estudar a ocorrência de tais alterações na poesia e, conseqüentemente, seus efeitos de sentido, notando-se assim uma possível poeticidade do “erro”, a ser tratada em situações de sala de aula.

## “ERRO” NA POESIA: ALGUMAS LEITURAS

Os discursos sobre o conceito de “erro” em língua portuguesa, faz algum tempo, tornaram-se quase lugar comum. Diversos estudiosos (BECHARA, 2002; PRETI, 2003; TERRA, 2005) fornecem elementos para a constatação de que não é possível conceber o uso da língua como algo que se polariza entre o “certo” e o “errado”. Na verdade, o que se vem observando, nos estudos sobre a língua, é que pode ocorrer uma adequação de seu uso a determinadas situações de comunicação, isto é, os denominados níveis da fala são considerados em função do tempo e do espaço em que a língua é usada. Daí, ocorrem as variações linguísticas geográficas e socioculturais. Geográficas, levando-se em conta os falares urbanos e regionais. Socioculturais, levando-se em conta as variações da língua relacionadas ao falante por influência da idade, do sexo, da raça, da profissão, da posição social, do grau de escolaridade etc.; e considerando-se ainda as variações ligadas à situação por influência do ambiente, do tema abordado, do estado emocional do falante, do

grau de intimidade entre os falantes. Tudo isso, sem deixar de lado, no primeiro caso, os dialetos sociais culto e popular e, no segundo, os níveis de registro formal e coloquial da língua.

Mesmo assim, parece que tais estudos não são suficientes, quando se nota, em um poema, a opção pelo uso de um termo que não se encaixa no padrão culto da língua. Mas, afinal, o que se pode perceber, como exemplo, a partir da compreensão da noção de “erro” que propõe o poeta Mário de Andrade, para que seja possível a construção de um ponto de vista sobre a alteração lexical na leitura do texto poético?

Para responder a essa questão, passa-se à leitura de “O violeiro”, poema que integra a obra *Pau-Brasil*, do escritor modernista Oswald de Andrade (2000, p. 94):

### O VIOLEIRO

Vi a saída da lua  
Tive um gosto singulá  
Em frente da casa tua  
São vortas que o mundo dá

Na estrutura do poema, nota-se uma quadra composta por versos de sete sílabas. Nessa composição, parece ocorrer a sugestão de um diálogo entre o título e o texto, na medida em que o violeiro insinua sua emoção diante do que vê: “a lua” e “a casa tua”. Fruto de seu trabalho, a suposta cantiga traz para o poema dois elementos importantes: as inversões sintáticas dos versos e as marcas da coloquialidade.

No que se refere ao primeiro elemento, as inversões sintáticas, é possível observar, nos dois últimos versos, uma quebra da ordem direta dos termos gramaticais na seguinte seqüência: “Em frente da casa tua / São vortas que o mundo dá”. Essas inversões não deixam de ser um recurso que, evidentemente, permite a manutenção da rimas alternadas do poema nas palavras “lua” e “tua”, “singulá” e “dá”. O efeito que essas rimas parecem evidenciar é a própria musicalidade, real motivo do ofício de um violeiro.

Quanto ao segundo elemento, as marcas de coloquialidade, é que o poema registra o que se busca identificar como alteração lexical neste artigo. Trata-se das expressões “singulá” e “vortas”, no segundo e no quarto versos respectivamente. Esses vocábulos, que poderiam ser classificados como “erros” em uma leitura superficial, não são afinal formas reconhecidas como vocábulos que respeitem, em termos de grafia, a norma padrão culta da língua portuguesa; no contexto em que são determinados, evidenciam uma possível variante linguística do violeiro. E, lembrando que esse poema pertence à parte do livro de Oswald de Andrade denominada “São Martinho”, nome da fazenda de propriedade de Paulo Prado, o contexto que se supõe, portanto, é interiorano e popular. Nesse ponto, é preciso observar o que afirma Dino Preti sobre o Modernismo brasileiro:

[...] no terreno da língua [...] foi impiedosamente iconoclasta, retomando a polêmica da “língua brasileira”, iniciada por Alencar, bem como fortalecendo as posições tomadas pelos escritores pré-modernistas no combate ao “purismo” e na incorporação da língua falada à literatura. (PRE’TI, 2003, p. 170).

Essa aproximação da oralidade, quando ocorre de o poeta evidenciar a fala popular no registro do “personagem” por ele criado, contribui para a valorização do que seria considerado um “erro” pela gramática normativa. Os dialetos social e regional do violeiro, revelados em seu ato de fala, reforçam a constatação de que a língua apresenta variantes socioculturais em seu uso. Daí retomar o conhecido trecho de “Evocação do Recife”, no qual Manuel Bandeira (2009, p. 109) enfatiza a língua falada:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
 Língua certa do povo  
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
 Ao passo que nós  
 o que fazemos  
 É macaquear  
 A sintaxe lusiada

Voltando ao poema aqui analisado, “O violeiro”, ao se identificar os vocábulos “singulá”, corruptela de “singular” e “vortas”, corruptela de “voltas”, mais do que observar a ausência do “r” no primeiro vocábulo e a troca do “l” pelo “r”, no segundo, o que se questiona é sobre o valor literário que essas alterações lexicais trazem ao poema, isto é, em uma situação didática, mais do que mostrar aos alunos que tais alterações não podem ser identificadas como um “defeito”, importa incitá-los a ler, a compreender e a interpretar o efeito, mostrar a eles que, na subversão da linguagem, um “erro” pode ser provocado por fatores espaciais e temporais, sobretudo nessa circunstância, em que se tem um “personagem”, cujo nível de fala é reproduzido. Em outras palavras, vale observar que os desvios linguísticos intencionais têm muito a contribuir para a organização da linguagem literária, de forma geral, e para a organização do texto poético, em particular.

Essas considerações lembram as palavras de Octavio Paz (1991, p. 102), em sua obra *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, quando afirma que “a poesia é sempre uma alteração, um desvio linguístico. Um desvio criador, que produz uma ordem nova e diferente. O poeta é capaz de fazer despertar as forças secretas do idioma”.

Nesse ponto, nota-se que se manifesta uma espécie de jogo com as palavras, um jogo que se dá entre o autor e o leitor, entendendo-se, aqui, o jogo na concepção de Johan Huizinga (1996, p. 147):

É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão.

Todos esses são atributos também da poesia, como afirma o próprio Huizinga: “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.” (*Idem*, p. 149). E, mesmo afirmando o teórico que “o caráter lúdico da linguagem poética é tão evidente que quase se torna desnecessário ilustrá-lo com exemplos” (*Idem, Ibidem*), cabe destacar o poema “Raridade”, de José Paulo Paes (2008), da obra *Olha o bicho*, para auxiliar na compreensão desse conceito em literatura, somando à noção de “erro”:

## RARIDADE

A arara  
é uma ave rara  
pois o homem não para  
de ir ao mato caçá-la  
para a pôr na sala  
em cima de um poleiro  
onde ela fica o dia inteiro  
fazendo escarcéu  
porque já não pode  
voar pelo céu.  
E se o homem não para  
de caçar arara,  
hoje uma ave rara,  
ou a arara some  
ou então muda seu nome  
para arrara.

Na leitura desse poema, um elemento linguístico que salta aos olhos é a conjunção. Essa classe de palavra, menos comum no gênero poético, auxilia na exposição de argumentos necessários para se mostrar, nesse texto, a condição do bicho exibido pelo poeta. Exemplarmente, no terceiro verso, a conjunção coordenativa “pois”, com função explicativa, expõe como argumento o fato de a arara ser um bicho raro em razão de o homem “caçá-las” e mantê-la na “sala”. No nono verso, a conjunção subordinativa “porque”, com função adverbial causal, reforça a atitude

humana diante do bicho, sem deixá-lo livre, “porque já não pode / voar pelo céu”. No antepenúltimo e no penúltimo versos, as conjunções alternativas “ou” evidenciam a situação da arara, diante da condição que o homem lhe impõe: “a arara some” ou “muda seu nome / para arrara”.

Esse neologismo “arrara”, um amálgama inexistente na língua, se caracteriza pela fusão de duas outras palavras: o artigo definido “a” e o adjetivo “rara”, criando-se o substantivo “arrara”. Em *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*, Nilce Sant’anna Martins lembra que “o artigo definido também pode formar um sintagma com expressão adjetiva superlativa latente” (MARTINS, 2000, p. 76). Esse é precisamente o caso do vocábulo “arrara”, já que a ave se torna, nessa composição, “a” e “rara”, a raridade por excelência. Isto é, gramaticalmente, a construção condensa um valor semântico tão apurado que o título do poema antecipou: “Raridade.”

Sob o ponto de vista da sonoridade, o termo “arrara” é um dos vocábulos do poema que evidencia o som que a arara produz. Outros termos, ao longo do poema, como “arara”, “rara”, “para”, “caçá-la”, “sala” reforçam, por meio da repetição do “r” e do “a”, a sonoridade que o bicho provoca.

Evidentemente, fora do contexto, o termo “arrara” não faz sentido. No poema, entretanto, nota-se que é o “erro” o que desafia o leitor a sair da obviedade e a perceber o jogo que se estabelece entre o termo estranhamente grafado na página, “arrara”, e o som produzido pela arara, uma ave rara.

Nesse caso, em sala de aula, o estudo da gramática, via texto, não é mero pretexto, ao contrário, pode se tornar uma maneira de se chegar à percepção estética e, ao mesmo tempo, lúdica dos efeitos de sentido que as opções gramaticais venham a produzir. Além disso, a aproximação da oralidade, pelo fato de a grafia de “arrara” acompanhar a fonética, faz pensar que a leitura do poema em voz alta faria todo o sentido, já que, ao ouvir e, em seguida, ver o poema, o aluno sentiria o efeito provocado pela organização da linguagem.

No texto abaixo, “A cor do som”, de autoria de Chacal, que faz parte de sua obra *Letra elétrica*, de 1994 (CHACAL, 2007, p. 149), são perceptíveis “erros” de outras naturezas.

### A COR DO SOM

a cor do som  
a cor de om

a cor do  
a cor de  
a cor da  
do

À medida que se vai lendo esse poema, vai se notando que sua estrutura, caracterizada por duas estrofes, é marcada visualmente por um afunilamento gráfico, isto é, da primeira à última linha do texto, nota-se uma decomposição gradativa do verso inicial, “a cor do som”. Quer dizer, “a cor do som” se transforma, no verso seguinte, em “a cor de om”, no próximo, em “a cor do”, no outro, em “a cor de”, depois, em “a cor da”, até chegar ao último verso “do”.

Na primeira estrofe, o primeiro verso repete o título do poema: “a cor do som”, uma sinestesia, provocando a junção entre o que se vê, “a cor”, e o que se ouve, “do som”, mas também o nome de um grupo musical brasileiro que surgiu nos anos 70, formado a partir de integrantes da banda que acompanhava o cantor Moraes Moreira, possivelmente uma referência ao poeta, que também iniciou seu trabalho nessa época. O segundo verso é, praticamente, a repetição do primeiro, ocorrendo apenas a eliminação do “s” da palavra “som”. Sendo assim, “som” vira “om”. Nesse caso, em um primeira leitura, poder-se-ia pensar que, em função da rima ou apenas do efeito de decomposição do poema, o “s” foi retirado, mesmo sem a existência da palavra “om”, considerando-se portanto um “erro” a utilização de uma “não palavra”. No entanto, essa aparente “não palavra” é, na realidade, uma palavra menos conhecida. É evidente que não se pode precisar a intenção do poeta, e nem caberia ao leitor fazê-lo, porém no processo de leitura é possível pesquisar, analisar, comparar, avaliar, descobrir, discernir. E, ao partir para essa proposta, nota-se que “om” pode ser um som, a sílaba sagrada, um dos mantras do hinduísmo. E, ao se considerar que os sentidos das palavras são variáveis, sobretudo no poema, surge a possibilidade de se ler esse poema em perspectiva linear, observando não precisamente o significado da palavra “om” no sentido que aqui se atribui, mas a ligação fonética que se vai provocando verso a verso para se produzir novos sentidos na leitura do poema. Sendo assim, outra maneira de se ler esse mesmo verso seria pela recomposição de todas as sílabas “a cor de om”, obtendo-se o substantivo “acordeom”, o instrumento musical de palheta com fole, teclado e botões, que produz acordes.

Na segunda estrofe, toda essa ideia vai se reforçando, quando se observar que, no primeiro verso, “a cor do”, traz o verso inicial do poema menos completo ainda. Na busca de outros sentidos, como ocorreu no verso anterior, passa a ocorrer no poema, de forma mais precisa, a decomposição e a recomposição de versos e palavras. Nesse caso, tem-se “a cor do”, decompondo o verso inicial, e “a cor do”, compondo outra palavra “acordo”. “Acordo”, como substantivo, tem o sentido de um tratado ou do rabeção italiano para provocar os acordes; como verbo, tendo o sentido de despertar, na primeira pessoa do singular do presente do indicativo.

Nos versos seguintes dessa estrofe, o processo parece se repetir. Sendo assim, no segundo, “a cor de”, a incompletude do verso e a alteração da preposição somada ao artigo masculino “do” por “de”, na junção das sílabas, resulta na forma “acorde”, a primeira ou a terceira pessoa do singular do verbo acordar, no presente



do subjuntivo, ou a terceira pessoa do singular do mesmo verbo, no imperativo afirmativo, ou ainda o substantivo “acorde”, um som musical.

No terceiro verso dessa estrofe, “a cor da”, juntando-se todas as sílabas do verso incompleto e também alterado na preposição, do masculino para o feminino, “do” por “da”, tem-se, como verbo, “acorda”, na segunda pessoa do imperativo afirmativo, com o mesmo sentido de despertar. Mas, mantendo-se separada a primeira sílaba “a” das demais “corda”, tem-se, seguidamente, o artigo e o substantivo: “a corda”, quem sabe, a corda de um instrumento musical, abrindo ainda mais a possibilidade de se jogar com a leitura, isto é, de experimentar leituras. O “erro” da fragmentação de vocábulos, torna-se, mais uma vez, na perspectiva composicional e estilística adotada pelo poeta, um jogo. Nesse ponto, torna-se precisa a explicação do teórico já mencionado, Johan Huizinga, em *Homo ludens*, sobre o caráter lúdico do texto poético:

[...] a função do poeta continua na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. [...] A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. (*Idem*, p. 133-134)

No último verso, tem-se somente “do”, que somado ao verso anterior, “Acorda / do”, forma “acordado”, tem-se, como verbo, o particípio passado de acordar, um vocábulo que também pode funcionar como adjetivo. Isoladamente e experimentando um possível acento, se obteria “dó”, a nota musical.

No texto, a linguagem verbal vai se relacionando, simultaneamente, à linguagem visual, notando-se a que a palavra se constitui como imagem em um afinilamento, como se afirmou anteriormente, que vai caracterizando, aos poucos, a decomposição de todo o poema, como se o próprio som do primeiro verso fosse, aos poucos, se esgotando. E, para tal afinilamento, fica evidente, em todo o texto, a existência de vários vocábulos dentro de um verso e, mais do que isso, a existência de vários vocábulos dentro de um mesmo vocábulo, permitindo-se uma leitura não linear, mas experimental, uma possibilidade de um jogo que envolve as formas das palavras e seus sentidos, sentidos, em geral, relacionados ao som, como nos vocábulos: “som”, “om”, “acordeom”, “acorde”, “dó”. E, por meio da composição, da decomposição e da recomposição dos vocábulos, a sonoridade leva o leitor para os diversos sentidos, conforme as pausas que se pode provocar enquanto lê. É assim que o “erro” das “sílabas” separadas se torna um jogo, na medida que se cria um enigma diante do que se está lendo, evitando-se que o poema se torne algo óbvio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seguida à leitura dos três poemas acima, fica evidente que as alterações lexicais presentes em sua linguagem, independentemente de sua natureza – gramatical, sociolinguística e estilística –, são essenciais para o efeito expressivo que

os autores ambicionam imprimir em suas invenções. É assim que essas modificações de grafia, criações de neologismos, marcas de oralidade, fragmentações de vocábulos, ao subverter o uso convencional da língua, exprimem e exploram valores literários.

Dessa forma, o “erro” intencional de uso literário se caracteriza, na verdade, como um jogo, cabendo ao leitor aceitar as regras que a ele são propostas no âmbito da leitura e notar que as palavras “erradas” estão inseridas em contextos previamente determinados.

É evidente que a leitura da poesia não se limita à pesquisa de palavras contidas nos poemas, como afirma o crítico literário Antonio Candido:

O poema é, para além das palavras, uma conquista do inexprimível que elas não contêm e diante do qual devem capitular, mas que pode manifestar-se como sugestão misteriosa nas ressonâncias que elas despertam, uma vez combinadas adequadamente; e que, indo perder-se nas áreas de silêncio que as cercam esse insinua entre elas, são uma propriedade do poema no seu todo. (CANDIDO, 2004, p. 93).

Entretanto, é por meio da organização dessas palavras que se dá a compreensão do texto literário, em geral, e do texto poético, em particular, considerando-se, evidentemente, a sua contextualização, no sentido amplo do termo, relacionado aos elementos históricos, sociais, filosóficos, religiosos, políticos etc., sendo possível assim, ampliar as experiências de leitura, em situações de sala de aula, de forma a se considerar o valor estético e lúdico do “erro” no texto poético.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. O violeiro. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia e prosa completa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BECHARA, Evanildo. *Ensino da gramática. Opressão? Liberdade?* 11. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 67-97.
- CHACAL. *Belvedere [1971-2007]*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BROCHARD, Victor. *Sobre o erro*. Tradução Regina Schöpke e Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MARTINS, Nilce Sant’anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003.
- PAES, José Paulo. Raridade. In: PAES, José Paulo. *Olha o bicho*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2008.

- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- TERRA, Ernani. O conceito de erro em língua. In: TERRA, Ernani. *Linguagem, língua e fala*. São Paulo: Scipione, 2005. p. 70-73.
- ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.