

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS-PORTUGUÊS**

JÚLIA KELLY FERREIRA MILAGRES

**PONTUAÇÃO EM POESIA: REFLETINDO SOBRE A PONTUAÇÃO COMO
RECURSO POÉTICO**

MARIANA

2025

JÚLIA KELLY FERREIRA MILAGRES

**PONTUAÇÃO EM POESIA: REFLETINDO SOBRE A PONTUAÇÃO COMO
RECURSO POÉTICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Letras-Português do Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras Português.

Prof.^a Orientadora: Dra. Eliane Mourão

MARIANA

2025

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M637p Milagres, Julia Kelly Ferreira.

Pontuação em poesia [manuscrito]: refletindo sobre a pontuação como recurso poético. / Julia Kelly Ferreira Milagres. - 2025.
30 f.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Mourão.

Produção Científica (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras Português
.

1. Língua portuguesa - Pontuação. 2. Pontuação - Poesia. 3. Teoria da
Informação. I. Mourão, Eliane. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III.
Título.

CDU 82-1

Bibliotecário(a) Responsável: Eliane Apolinario Vieira Avelar - SIAPE: 3.432.162



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Júlia Kelly Ferreira Milagres

Pontuação em poesia: refletindo sobre a pontuação como recurso poético

Monografia apresentada ao Curso de Letras-Português da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras-Português

Aprovada em 28 de março de 2025.

Membros da banca

Profa. Dra. Eliane Mourão - Orientadora (UFOP)
Profa. Dra. Ivanete Bernardino Soares (UFOP)
Profa. Dra. Rita Cristina Lima Lages (UFOP)

Eliane Mourão, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 28/03/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Mourao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 07/05/2025, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0906369** e o código CRC **CDBBFA13**.

RESUMO

O presente ensaio pretende levantar reflexões acerca da pontuação enquanto recurso poético. Para isso, recorre-se à teoria jakobsoniana sobre a função poética da linguagem, no que o caráter focalizado da *mensagem* poética será mobilizado a fim de atestar o valor da pontuação para os efeitos expressivos em poesia. Para traçar tal percurso, o trabalho conta com considerações sobre o fenômeno pontuativo, também, no domínio da linguagem prática/cotidiana. Em seguida, a partir de breves análises de três poemas, *Mariana*, de Delson Gonçalves Ferreira (1962), *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade (1930) e *Nova Poética*, de Manuel Bandeira (1949), verifica-se como a presença e a ausência de pontuação são capazes de conferir significados às imagens poéticas.

Palavras-Chave: Pontuação; recurso poético; função poética.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	6
2. NA ESTEIRA DA FUNÇÃO POÉTICA	9
3. PARA ALÉM DA NORMA	13
4. PONTUAÇÃO EM POESIA: AS ANÁLISES	16
4.1 <i>Mariana</i>	16
4.2 <i>Poema de sete faces</i>	19
4.3 <i>Nova Poética</i>	22
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	27
6. REFERÊNCIAS	29

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Poetas frequentemente reorganizam a ordem das palavras, utilizam construções gramaticais incomuns ou mesmo quebram as regras tradicionais de pontuação a fim de criar efeitos estéticos. Esse tratamento diferenciado do material linguístico cria um impacto no leitor, forçando-o a reconsiderar o significado das palavras e a maneira como elas se relacionam nos versos e entre eles. A pontuação, por sua vez, marca essa maneira de significar as palavras por diferentes perspectivas, as quais, num poema, tomam dimensões ainda mais profundas, dada a potencialidade da linguagem poética. Por isso, importa a este ensaio entender como a pontuação funciona a título de recurso poético. Essa tarefa nos levará, antes, a traçar um delineamento geral sobre o estatuto da linguagem poética, o qual essencialmente difere daquele da linguagem prática. A partir daí, caberá eleger a noção de *função poética*, em termos jakobsonianos, como nosso pano de fundo teórico.

A famosa imagem de Valéry¹, que compara a prosa à marcha e a poesia à dança, nos é muito cara. Enquanto a prosa, tal como uma caminhada, apresenta uma meta precisa, um ponto de chegada delimitado (e mesmo um ponto de partida claro), *os passos* da poesia, em seu turno, têm a si mesmos como partida e chegada, encerrando em si o seu próprio propósito de manifestação — lidamos com palavras em si mesmas significantes. Octavio Paz (1982), na aclamada e poemática obra *O arco e a lira* chega a comparar a prosa com a figura geométrica de uma linha: “reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante”, enquanto o poema “apresenta-se como um círculo ou uma esfera — [...] universo auto-suficiente.” (1982, p. 83).

Nessa *dança*, cada elemento do material poético de que o poeta lança mão integra, articuladamente, *os passos* da coreografia. Todo elemento linguístico, em poesia, mesmo a mais aparentemente insignificante vírgula merece total atenção, articulada que está nessa dança, no jogo elaborado das palavras.

Ainda acompanhando Paz, o autor chama a atenção para o fato de o poema ser uma criação única e original. A maneira como a mensagem se apresenta é a sua própria totalidade essencial e existencial, de modo que todo o material ali disposto é imprescindível e insubstituível. No fazer poético cada elemento concretamente presente e a forma de sua elaboração e integração com os demais em nada é casual.

¹ VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.211.

O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. [...] Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. (PAZ, 1982, p.55)

A linguagem poética, diferentemente da linguagem estritamente cognitiva, usual ou prática, mostra-se peculiarmente configurada, sendo a sua função, segundo Roman Jakobson (1934), “indicar a falta de identidade entre o signo e objeto”.(JAKOBSON *apud* POMORSKA, 1972, p.49). O “dicionário” das palavras adotadas na poesia, seria, assim, “interno” e “integrado”, um tanto autodirigido: “onde uma palavra tem como referência outra palavra, no contexto do poema” (CHALHUB, 2002, p.40).

Desemboca-se na noção da linguagem poética como aquela particularmente trabalhada. Conforme Elmar Holenstein (1978), em *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*, a poesia “nos torna conscientes tanto da autonomia quanto da interdependência dos níveis e fatores da linguagem”. E prossegue: “Essa ação que consiste em conscientizar é executada por uma estruturação rigorosa desses níveis, pelo jogo de suas associações e contrastes” (*ibidem*, p.93). Ancorado na teoria jakobsoniana, o autor esclarece que os meios linguísticos em poesia, diferentemente do que ocorre nas outras formas de utilização da linguagem, são colocados “no centro da percepção e do interesse” [...]: “os procedimentos especificamente linguísticos que, em prosa, são colocados no segundo plano da consciência em favor do conteúdo, tornam-se, como diziam os formalistas russos, ‘perceptíveis’” (HOLENSTEIN, 1978, p.31-32).

A palavra da poesia atinge o seu cume de complexidade, ambivalências, polissemia, atestando sua essência radicalmente simbólica. Segundo Jakobson, “É o uso poético refletido dos tropos e figuras lexicais e gramaticais que conduz a força criadora da linguagem ao seu ponto culminante”. (JAKOBSON, *apud* HOLENSTEIN, 1978, p.115). Amiúde, importa, sobremaneira, a *forma* da poesia, sob a configuração de seu material, que é linguístico — a disposição e elaboração do material verbal. A palavra poética, e logo as imagens construídas, passam a ser e significar mais e mais, fazendo demorar a percepção do leitor.

É nessa mesma empreitada de discussão acerca da dicotomia entre linguagem prática e linguagem poética — problema a que se dedicam intensamente os formalistas russos — que Chklovski, no ensaio *A arte como processo*, chega à noção de *estranhamento* (*ostranenie*); nela a “forma difícil” da arte é associada à desautomatização da percepção:

O procedimento da arte é o de tornar as coisas ‘estranhas’, configurando uma forma difícil que *aumenta a dificuldade e o tempo de percepção, pois um processo perceptivo em arte é autodirigido e passível de ser prolongado*; a arte é um meio de

experimental a fabricação de uma coisa [...]. (CHKLOVSKI, 1999. p.152, grifo do autor)

O terreno do texto poético contém o signo voltado para e contra si mesmo, constante e incessantemente, e, ao mesmo tempo, autônomo e interdependente. Experimentar a fabricação da poesia, assim, implica deter o olhar nos eixos da seleção e da combinação, nas relações entre som e sentido — nas figuras de som —, na métrica, na rima e em tantos outros aspectos típicos do gênero. A *forma*, o procedimento formal adotado na composição da poesia, vem a fundir-se ao tema, ao conteúdo, às próprias imagens poéticas.

A desautomatização da sensibilidade do leitor, que *estranha*, ao deparar-se com um texto dotado de poeticidade (“texto poético”, em extensão), é um efeito arquitetado na e pela própria linguagem ali manifestada. A leitura de um poema poético, diferentemente daquela da prosa mais habitual, não assegura, de modo algum, ao destinatário da mensagem, um entendimento unilateral do que é lido: a mensagem “em diferentes graus de opacidade, ‘provoca’ o leitor a capturar as leituras ou as redes de leituras” (DUARTE, 1998, p. 202). A grosso modo, esse efeito no receptor da mensagem pode ser entendido como o resultado da condição da *mensagem orientada para o próprio signo*.

É nesse passo que a noção de função poética, em termos jakobsonianos, mostra-se, para o presente ensaio, como uma lente — e nossa fundamentação teórica-metodológica, portanto, se compete em reconhecer o *pendor* para a mensagem. Paralelamente, a noção de função poética também pode ser tomada como um modo de operação, já que, na medida em que a mensagem distancia-se da *linguagem comum* ou *prática* (dominada pela função referencial), conscientiza o linguista a respeito da complexidade formal da mensagem — efeito da projeção do “princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1974, p.130). Aspectos como a ambiguidade (em sua vinculação aos polos metáfora e metonímia), a questão dos paralelismos sintáticos e as vinculadas à relação entre som e sentido, dentre outras, são sempre objetos passíveis de investigação, ao que o sistema pontuativo insere-se como possibilidade formal e relacional.

E aqui, mesmo que de forma um tanto esboçada, cabe dizer que a pontuação — à priori como signo linguístico cuja presença ou ausência constitui-se na mensagem poética — pode contribuir para o *estranhamento*. Uma via básica para isso é o desvio da norma culta, considerado não como um engano por parte do escrevente, mas como intencionalmente manifestado, desencadeando efeitos expressivos no texto.

Colocadas essas rápidas considerações iniciais, o presente trabalho segue para a fundamentação teórica; no tópico subsequente, teceremos considerações gerais a respeito da

pontuação, no que muito valerá, como contraparte, o pano de fundo da função referencial — a grosso modo: o *habitat natural* das regras linguísticas e gramaticais, além da objetivada correspondência entre *signans* e *signatum*; e, por fim, apresentaremos breves análises de três poemas: *Mariana*, de Delson Ferreira (1962), *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade (1930) e *Nova Poética*, de Manuel Bandeira (1949). Nas análises, embora sucintamente, pretendemos colocar a pontuação *em poesia*, em *dança*.

2. NA ESTEIRA DA FUNÇÃO POÉTICA

O estudo funcional da linguagem desenvolvido pelo linguista russo Roman Jakobson teve como um dos pontos de partida “a distinção entre a linguagem quotidiana e a da poesia”. (HOLENSTEIN, 1978, p.157).

No aclamado ensaio “Linguística e Poética” (1974), Jakobson guia seu estudo em torno do questionamento “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 1974, p. 118-119), para o qual propõe uma abordagem inovadora, influente até os dias atuais, articulando conceitos fundamentais da linguística e da estética literária.

Nessa esteira, propõe seu famoso modelo de comunicação, que, partindo dos três fundamentos da situação linguística desenvolvidos por Karl Buhler — o *remetente*, o *destinatário* e os *objetos do discurso*, a que se associam, respectivamente, as funções emotiva, conativa e referencial —, inova especialmente com a proposta da função poética, distinguindo-a da função comunicacional. Inclui ao modelo até então vigente “o meio linguístico que se torna independente em poesia e nele destacando ainda outros componentes do ato de fala [...]”. (HOLENSTEIN, 1974, p.157).

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou ‘referente’, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. (JAKOBSON, 1974, p. 122-123)

Jakobson assinala que “A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante” (1974, p. 123). Ou seja, em cada ato comunicacional há uma hierarquia de funções, que coexistem, atuando juntas na estruturação da mensagem, porém é observável a prevalência de uma função, o que coloca em voga um dos seis componentes. Assim, na função emotiva, há o pendor (*Einstellung*) para o remetente; na referencial, a estruturação

verbal da mensagem pende para o contexto; na conativa, há orientação primordial para o destinatário; na fática, sobressai a orientação para o canal; na metalinguística, focaliza-se o código e, na poética, sobressai o trabalho com a mensagem verbal em si, seu tratamento.

Naturalmente, a chamada função referencial, “cognitiva” ou “denotativa”, vige dominante em numerosos textos. Associada à “linguagem prática”, aquela que estrutura nosso cotidiano, designando objetos e atribuindo-lhes significados, visa ao caráter predominantemente comunicacional. Por isso, as mensagens dessa ordem têm uma organização de signos orientada para o significado, ou seja, são construídas em função do referente, sendo o *contexto* o componente para o qual elas se inclinam. Nessa linguagem “comum” ou “prosaica”, ligada à ordem do “casual”, intenta-se a legibilidade, de modo que as informações produzidas sejam definidas, claras e sem ambiguidades (cf. CHALHUB, 2001). Assim, seu uso (e decodificação) pretende-se mais *prático*, automatizado, posto que utilitariamente orientado.

Do outro lado, porém, há as mensagens poéticas: aquelas em que a função poética é determinante, sendo a linguagem utilizada orientada para o signo como tal; assim, tem-se “o enfoque da mensagem por ela própria” e, “com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental dos signos e objetos”. (JAKOBSON, 1974, p.128). Ora, a predominância da função poética implica, em algum grau, certo abalo na ordem da *verdade*, didaticamente falando: dilata-se a esfera do conotativo. Conforme vemos em Holenstein (1978, p.90), “O poeta como tal só se interessa pela elucidação e pela utilização *criadora dos procedimentos e das leis que constituem a linguagem*. As significações não servem aqui menos de princípio formal do que os outros elementos da linguagem. (grifo meu)”.

Assim, a preocupação da poesia, de seus enunciados, nada tem a ver com o compromisso com a verdade e importa sobremaneira a sua constituição formal, essa “utilização criadora dos procedimentos e das leis que constituem a linguagem” (*ibidem*, p.90). A propósito, cabe uma colocação de Jakobson encontrada em “Poesia da gramática e gramática da poesia” (2007): o autor sustenta que, na arte verbal, “as ficções linguísticas se realizam plenamente”; afinal, no domínio da poesia, a função poética, dominante que é, obscurece o pendor estritamente cognitivo, sendo capaz de subordinar as demais funções. Jakobson diz que, na poesia, “os conceitos gramaticais — [...] ou ‘os significados formais’ — têm sua aplicação mais ampla enquanto manifestação mais formalizada da língua” (*ibidem*, p.68).

Entende-se que a poesia, enquanto enunciado que visa à expressão, é regida por leis imanentes (JAKOBSON *apud* HOLENSTEIN, 1978, p.60). Nela o significado pode ser abalado (e elaborado) por diversas frentes do seu revestimento material, tendo em conta as características fônicas e o próprio arranjo do seu léxico, observadas as categorias gramaticais e construções sintáticas na sua integração com o todo. Haroldo de Campos, na segunda parte do volume *Linguística, poética e cinema* (2007), de Jakobson, ao avaliar o fenômeno da função poética, elucida a relevância material e formal que tem o texto poético: “Sua análise [de Jakobson] da *função poética* da linguagem como aquela voltada para o aspecto sensível, palpável, da mensagem, para a configuração ou diagramação desta, é das mais elucidativas jamais feitas sobre o mecanismo da poesia, sua essência mesma”. (2007, p.189).

Num segundo momento de “Linguística e Poética”, Jakobson questiona: “Qual é o critério empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética?” (1974, p. 129). É a partir daí que se torna essencial trazer algumas noções fundamentais da teoria dos dois eixos.

Os eixos da *seleção* e da *combinação* são os "suportes" basilares de todo comportamento verbal, afinal são como os "lugares" onde cada componente de um discurso se apresenta e existe, onde se faz autônomo e interdependente, ao mesmo tempo. Em suma, no ato da comunicação, escolhemos, dentro de um rol de possibilidades equivalentes, unidades linguísticas que serão relacionadas entre si, segundo uma logicidade sintática e semântica aceitável, a fim de formarmos unidades mais complexas. Os eixos da seleção e da combinação correspondem aos eixos paradigmático e sintagmático, respectivamente. Conforme o autor:

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* (JAKOBSON, 1974: 130, grifo do autor)

Jakobson esclarece que, na poesia, a equivalência é alçada a recurso constitutivo da sequência, em que a similaridade se superpõe à contiguidade. Logo, os mecanismos de similaridade são primordiais para o gênero poético: experimentamos rimas (similaridade do som) que ecoam o ritmo, metáforas e metonímias (similaridade na figuração retórica) que constroem sentidos não previstos ou convencionais, aliteraões que se deflagram no próprio significante, etc. (CHALHUB, 2001).

A equivalência pode ser verificada, por exemplo, na medida de sílabas, mora, acentos (que funcionam como verdadeiras "unidades de medidas"), no igualamento de fronteiras de palavras e de pausas sintáticas — presentes ou ausentes. Essa questão chama-nos a atenção

para o paralelismo, tratado como "um problema fundamental de poesia" (JAKOBSON, 1974, p.146). Esse fenômeno linguístico é um fator de *similaridade*, e é *fundamental* na medida em que atua na estruturação da linguagem em seus vários níveis (fonológico, morfológico, lexical e sintático), sendo capaz de imprimir ao discurso acentuações semânticas mesmo inesperadas. Jakobson deixa-nos uma fórmula basilar: "apuramos quais elementos são concebidos como equivalentes e de que modo a semelhança, em certos níveis, é temperada por diferenças marcantes em outros". (1974, p.147).

O paralelismo aponta, então, para a máxima de que *forma* e *conteúdo* conferem significados ao texto poético de modo entrelaçado; resta analisar a conformidade dos meios utilizados com o efeito tencionado. Aqui, vale frisar que, na linguagem casual, não intencional, esse fenômeno não tem jamais a mesma relevância, sendo-lhe, muitas vezes, indiferente. Ao tratar do paralelismo, Jakobson analisa versos de canções matrimoniais russas em que destaca semelhanças e correspondências entre as estruturas sintática, etimológica e morfológica. O resultado da sua apurada análise o faz chegar a imagens poéticas construídas metafórica e metonimicamente, o que, por sua vez, o leva a realçar a *ambiguidade* como o "corolário obrigatório da poesia". A esse ponto, coloca que a mensagem ambígua é capaz de cindir o remetente, o destinatário e mesmo, é claro, o referente. Assim, a similaridade superposta à contiguidade, a repetição que se produz, ecoada nas palavras e nas ideias, reafirma a totalidade da mensagem, sua singular autossuficiência: a mensagem poética é reificada e duradoura (JAKOBSON, 1974).

Voltando, rapidamente, ao trabalho "Poesia da gramática e gramática da poesia" (2007), o autor cita alguns fenômenos poético-linguísticos que, observadas construções paralelísticas na mensagem, merecem singular atenção do investigador: "a interação entre equivalências e discrepâncias sintáticas, morfológicas e léxicas, como os diferentes tipos de contiguidades semânticas, similaridades, sinonímias e antonímias [...]" (JAKOBSON, 2007, p.70). Jakobson diz:

Surpreende-nos as simetrias e anti-simetrias inesperadas, notáveis, as estruturas balanceadas, a acumulação eficiente de formas que se equivalem e contrastes que sobressaem e, finalmente, as eliminações, conseqüentes e severas restrições no repertório dos constituintes morfológicos e sintáticos usados no poema, as quais permitem, por outro lado, acompanhar a hábil integração dos constituintes nele realizados. (*ibidem*, p.73).

No mesmo sentido, fica para nós a constatação de que *todo* meio linguístico presente na mensagem em que a função poética seja coercitiva — na poesia, portanto — deve ser objeto de especial atenção investigativa. Afinal, através dos procedimentos especificamente

linguísticos, constrói-se a própria mensagem e geram-se os efeitos estéticos, que, inovadores como podem ser, são capazes de surpreender até o linguista mais atento². A poeticidade faz-se engendrada na e pela linguagem, e o linguista russo reconhece que há “recursos poéticos ocultos na estrutura morfológica e sintática da linguagem” (1974, p.157). É nessa toada que a pontuação merece ser pensada, primeiro pelo simples fato de ser um elemento da constituição formal do objeto analisado.

Sobre a poeticidade, Jakobson (1974) nos dá pistas: é um intento básico da mensagem poética, e “não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam”. (JAKOBSON, 1974, p.161).

Nossa intenção, entretanto, não é, nas análises, fazer um aprofundamento tão integral e amplo como defende Jakobson. À luz da função poética, apenas traçaremos um percurso que visualize a pontuação como um recurso poético, dada toda importância que merece (e carece) receber. Adiantamos que a condição de desvio das regras gramaticais de pontuação, percebida nos poemas, foi o que nos chamou maior atenção para embarcar nessa empreitada. Essa condição, para nós, atesta um trabalho especial com a língua, uma vez que se assimila na própria potência da linguagem poética e extrapola as convenções da linguagem prática. Decorre, então, a pertinência do tópico que segue.

3. PARA ALÉM DA NORMA

A definição tradicional de pontuação a indica como um expediente de auxílio à leitura e interpretação. Contudo, “assim como a pontuação pode forjar uma via de leitura a ser seguida, ela pode também ser a própria marca das bifurcações possíveis do sentido [...]” (BERNARDES, 2002, p.65). O fenômeno pontuatório tem muitas camadas e, segundo a mesma autora, “embora a relação da pontuação com a significação não seja algo desconhecido dos estudos linguísticos, isto acaba ficando à sombra das prescrições normativas” (*ibidem*, p.40).

Para Dahlet (2002, p.36), as gramáticas normativas, descritivas, fundamentais ou modernas têm cumprido com a “racionalização do dispositivo descritivo-normativo da pontuação”. Esta é de fato a forma preponderante como a pontuação tem sido abordada, não faltando manuais e livros didáticos que reforçam a predominância dos aspectos sintáticos

² Jakobson, em “Poesia da gramática e gramática da poesia” (2007), chama a atenção para o trabalho do investigador da língua: “Uma descrição não-apriorística, atenta, exaustiva, completa, dos processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas presentes em um dado poema surpreende até mesmo o investigador que a realiza”. (2007, p.72-73)

relacionados ao assunto, e também prosódicos. De um lado, há as colocações que evidenciam a associação da pontuação com os índices da oralidade, como as pausas da respiração, a entoação e a melodia; de outro, focaliza-se o código, satisfazendo-se, sobretudo, a lógica sintática.

Vale dizer que muitas publicações acadêmicas vêm criticando a insuficiência do dispositivo descritivo-normativo da pontuação, já que essa perspectiva não dá conta da multiplicidade dos seus usos e possibilidades, gerando a ideia de que “a pontuação é um objeto cuja aplicação fica pronta de antemão e pode realizar-se de uma só maneira”(DAHLET, 2006, *apud* SILVA, 2009, p.76). É nesse sentido de crítica que atuais pesquisas da linguagem têm mostrado faces do fenômeno pontuatório que satisfazem o entendimento de que ele é multifacetado, situando-se, como coloca Muniz (2016), na confluência de aspectos não só sintáticos — relacionados à logicidade —, mas também prosódicos, semânticos e enunciativo-discursivos para a construção de sentidos. Grande parte desses trabalhos analisam gêneros não literários, especialmente os da esfera jornalístico-midiática.

Se é farta a evidência sobre a plurifuncionalidade da pontuação atuante em gêneros não literários, a pontuação em poemas — cujo foco está predominantemente na mensagem — é também promissora de se observar no que diz respeito à constituição de sentidos alcançados pelas e nas imagens poéticas. Assim, na poesia a pontuação funciona não apenas como um recurso para organizar e clarear o texto ou conduzir a leitura, mas também como um meio expressivo que contribui para o ritmo, a musicalidade e o sentido de um poema. Alguns poetas deliberadamente desconsideraram as regras tradicionais de pontuação, para, por exemplo, indicar as pausas que a leitura ou recitação devem respeitar a fim de alcançar uma sonoridade específica, criar ambiguidade ou, até mesmo, para desafiar o leitor a encontrar o próprio ritmo e significado.

A gramática tradicional, densamente caracterizada pela função metalinguística, existe para subsidiar (sobretudo) as práticas comunicativas interessadas num “bom falar e escrever”; nisso aporta-se, fortemente, na função referencial da linguagem. Seu conjunto de normas e estruturas, ao organizarem os elementos linguísticos, volta-se para uma comunicação eficiente e clara, suficientemente compreensível para os usuários da língua no ato de partilha do *código* em comum.

A pontuação aparece aí como um sistema complementar da *escrita*, a gravitar a palavra. São sinais gráficos, visuais, que organizam e molduram a apresentação do texto. Sua função sintática, vinculada à demarcação e distinção das partes e membros da oração, ao

atender a função intelectual da língua em sua estruturação lógica, é constantemente associada à ideia de “desambiguação”. Cegalla, em *Novíssima gramática da língua portuguesa*, coloca que “tríplice é a finalidade dos sinais de pontuação”: além das finalidades de “assinalar as pausas e as inflexões da voz (entonação) na leitura” e “separar palavras, expressões e orações que devem ser destacadas”, há também a de “esclarecer o sentido da frase, afastando qualquer ambiguidade” (2008, p.428). Bechara, em *Moderna gramática portuguesa*, na subseção “A pontuação e o entendimento do texto”, enfatiza que os sinais de pontuação “procuram garantir no texto escrito solidariedade sintática e semântica” (2009, p.766).

Pois bem, se a ambiguidade é o “corolário da poesia”, ocorre que o propósito dos textos em que predomina a função referencial é simplesmente o inverso. Como podemos depreender do tópico anterior, a ambiguidade da palavra poética é devida à sua peculiar organização, importando como a materialidade linguística é disposta entre os eixos da seleção (polo metafórico) e da combinação (polo metonímico), sem entretanto perder de vista o caráter autônomo de cada unidade linguística e seu intrincado relacionamento com as demais. Acompanhando Jakobson (1974, p.149): “A similaridade superposta à contiguidade confere à poesia sua total essência polissemântica, múltipla e simbólica [...]”. Krystyna Pomorska, por sua vez, diz: “Temos a ver aqui com a cobertura do campo semântico inteiro, todos ou vários de seus significados contextuais, por meio de um elemento gramatical”. (1972, p.33)

Experimentações tão diversas possíveis com a forma poética através da pontuação tendem a abrir espaço para interpretações mais livres, e até pessoais, refletindo a natureza fragmentada, enigmática ou fluida de certos temas abordados na poesia. Atento a um possível estatuto pontuatório especial, o leitor comumente se depara, por exemplo, com momentos de suspensão ou aceleração criados pelo emprego de sinais de segmentação — como ponto final, vírgula e ponto e vírgula —, que, determinando a cadência e o fluxo da leitura, ditam o ritmo com que se sucede não só a leitura, mas também as próprias imagens poéticas.

A diversidade dos modos de se pontuar no mínimo chamam a atenção para as possibilidades de escolha, de *seleção*: perguntamo-nos por que um sinal e não outro, ou por que a ausência onde normativamente espera-se o emprego. Segundo Bernardes (2002):

A pontuação produz, sim, uma configuração textual que aponta para uma vertente de leitura, mas isto não significa que ela não poderia ser outra, e tampouco que os encadeamentos por ela assinalados também não pudessem ser outros; o funcionamento linguístico não escapa nunca à contingência e a pontuação também está submetida aos seus efeitos”. (2002 p.32)

No nosso trabalho, a questão da escolha dos sinais fornecerá contornos importantes para a interpretação poética, bem como sua disposição (muitas vezes pouco usual) no eixo da

combinação (sintagmático); a esse respeito, ainda que indiretamente, valerá o confronto da organização da mensagem em relação à quebra de versos. Cumpre registrar, aqui, um comentário pertinente de Noah Lukeman, na obra *A arte da pontuação* (2011):

A divisão dos versos é uma pausa invisível, poderia ser considerada mais forte do que a vírgula, mas não tão forte quanto o ponto e vírgula. Às vezes os poetas desafiam essa pausa, dividindo o verso em um ponto em que aparentemente não deveria haver ruptura, mas trata-se, mesmo nesse caso, de algo deliberado. A divisão do verso é um recurso extremamente sutil, sugerindo uma pausa em vez de exigí-la. Nas mãos do poeta certo, a divisão do verso pode contribuir para enfatizar uma palavra ou ideia ao final do verso, antes de se lançar para o verso seguinte; pode propiciar um momento de reflexão”. (LUKEMAN, 2011, p.32-33)

Questionaremos o porquê de certos empregos pontuatórios ou omissões e os impactos que provocam na constituição das imagens suscitadas. Para isso, os poemas elencados para análise foram *Mariana*, de Delson Gonçalves Ferreira (1962), *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade (1930), e *Nova Poética*, de Manuel Bandeira (1949).

Assumido o foco na mensagem, voltamos a atenção à própria estrutura da mensagem poética, cuja relação com a pontuação constantemente se verá mediada pelas quebras de versos e fronteiras estabelecidas entre palavras e frases, versos e estrofes. Assim, a pontuação deverá ser mobilizada através de suas relações com as partes e com o todo, sendo possível, muitas vezes, observar como o sinal gráfico complementa a *palavra* e, conseqüentemente, o quanto a forma poética produz significados juntamente com o conteúdo.

4. PONTUAÇÃO EM POESIA: AS ANÁLISES

4.1 *Mariana*

O poema a seguir foi retirado de uma antiga obra intitulada *Língua e literatura luso-brasileira* [s.d.], do professor do Curso Champagnat Delson Gonçalves Ferreira, e é de sua autoria. Segundo Ferreira, os versos foram escritos depois de sua estadia em Mariana - MG, onde visitou a viúva de Alphonsus de Guimaraens — o “Solitário de Mariana”. Ele escreve: “Quando vou a Mariana ainda vejo as igrejas barrocas e ouço as vozes de tantos sinos. E junto com a música dos velhos sinos ouço também as vozes dos versos de Alphonsus de Guimaraens” (s.d., p.193).

Mariana

Mariana, cidade do passado,
Carregada de tantas ilusões...
Mariana é um sonho terminado,
De poesia, de cantos, de orações...

A cidade já dorme acalentada,
 No silêncio da noite perfumosa,
 E uma lua, paciente e sossegada,
 Anda à toa, no céu, misteriosa.

Uma sombra de leve, se encaminha
 Pela rua calada da cidade...
 Um poeta, talvez, que se avizinha,
 Uma sombra, talvez uma saudade.

No silêncio da noite, de repente,
 Ouço os sinos rezando responsos,
 Repetindo no ar, piedosamente,
 Grande Alphonsus, Alphonsus, grande Alphonsus (17-6-1962).
 (FERREIRA, [s.d.], p.193)

Nesse poema, a regra mais geral da vírgula é subvertida, havendo a separação entre sujeito e predicado logo no primeiro verso da terceira estrofe: “Uma sombra de leve, se encaminha”. Essa pode ter sido uma estratégia para dar à estrofe a cadência de leitura que, com a pausa, confere ainda mais dramaticidade à *sombra*, vocábulo cuja imagem evoca em si a atmosfera notívaga e misteriosa suscitada ao longo de todo poema, especialmente na quadra anterior.

Por um lado, é possível considerar, então, a colocação inadvertida da vírgula como estratégia de conferir ao texto aspectos prosódicos relacionados à leitura, especialmente em voz alta, à recitação. Rocha, no artigo “Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação” (1998), chama a atenção para os escritores que, “capazes de imaginar como a escrita soa”, são sensíveis ao ritmo e, assim, “pontuam pelo ouvido”, manejando a prosódia. Muniz, no artigo “Pontuação: uma questão prosódica, sintática, discursiva e semântica” (2016), destaca que, embora o código oral e o escrito sejam regidos por regras próprias, há “a projeção de um no outro em determinados momentos, pelo fato de a pontuação estar na área de confluência entre a prosódia e a sintaxe”. (MUNIZ, 2016, p.117).

No entanto, para além das questões do *estilo de pontuação*, a leitura sintática dessa construção suscita ambiguidades pertinentes. Faz com que o leitor tome como o sujeito da expressão verbal “se encaminha” tanto o termo núcleo antecedente *sombra*, quanto o posposto *poeta*. Ambiguidade proposital, que não se resolve com as reticências do segundo verso (como um sinal que concluiria, como frase, os versos “Uma sombra de leve, se encaminha // pela rua calada da cidade...”), mas, antes, enriquece a forma poética quanto à articulação dos termos na cadeia sintagmática, ratificando a plausibilidade de interpretá-los como uma coisa só: a sombra do poeta.

Num exercício de experimentação, se considerássemos a substituição dessa vírgula que sucede “Uma sombra de leve” por um ponto final, a imagem da sombra alcançaria alguma estaticidade, como algo localizado. Ficariamos com a ideia de que “*Há* uma sombra de leve.”, a qual se situaria em dado lugar, não havendo a necessidade de localizar um derradeiro sujeito. Com a frase finalizada em ponto final, “Uma sombra de leve.”, e na ausência de verbo, aguardaríamos a próxima informação de sujeito para completar a sentença “se encaminha”. Contudo, as reticências da estrofe ainda conturbariam a relação sintática do verbo *encaminhar* com o termo *poeta*. Dessa maneira, as reticências parecem mais cumprir com o seu papel expressivo, a fim de realçar a imagem de mistério ou de uma marcha lenta daquilo que se encaminha pela rua.

Não obstante, nos versos seguintes da mesma estrofe, considerando o eixo da seleção (paradigmático) sobre o da combinação (sintagmático), temos que as unidades *poeta*, *sombra* e *saudade* desempenham entre si uma relação de similaridade e equivalência baseada na contiguidade. Tais termos aludem à mesma figura: a do poeta Alphonsus, que, falecido em 1921 na cidade de Mariana, é, no texto, ao mesmo tempo, a sombra e a saudade presentes na cidade e no imaginário marianenes. A comparação entre essas unidades, no que se verifica a similaridade entre elas, é efetivada graças à própria construção da sequência disposta na organização dos versos: assim, a transição entre os termos símiles cumpre-se, simultaneamente, em metáfora e metonímia. Afinal, sugerindo-se uma realidade maior, pela qual sabemos da relação do expoente poeta morto com a cidade, é que *saudade*, *sombra* e *poeta*, sob forma de sequência, se aproximam simbolicamente. Conforme Jakobson, “Em poesia, [...], toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico”. (1974, p.149)

Ademais, essas palavras (“poeta”, “sombra” e “saudade”) são verdadeiros tropos simbolistas; e a melancolia articulada a elas, graças ao jogo da *combinação* entre tais unidades no *contexto* em que se encontram, faz reiterar a totalidade da mensagem poética.

Na estrofe última, outros aspectos merecem a atenção, como as construções que rimam e localizam-se entre vírgulas: “de repente” e “piedosamente”.

*No silêncio da noite, de repente,
Ouço os sinos rezando responsos,
Repetindo no ar, piedosamente,
Grande Alphonsus, Alphonsus, grande Alphonsus.*

As vírgulas que ladeiam “de repente”, ao, assim, em dupla, delimitarem um adjunto adverbial de tempo, não deixam dúvidas de que súbito não é o cair da noite, mas a chegada do som dos sinos que rompem o silêncio notívago. Porém, o uso de *piedosamente* — cuja carga

semântica faz remeter a uma lentidão de ordem metafísica — reforça o que todo o poema parece querer transmitir: que ali tudo é enigmaticamente vagaroso (como é o andar da lua, figurado na segunda estrofe). Dessa forma, apesar de serem duas sequências com semelhanças fonêmicas, o paralelismo, aqui formatado com as vírgulas, acentua o contraste de seus significados, o que, por sua vez, não cria uma desarmonia, pelo contrário. Uma imagem evoca a outra incessante e circularmente, e o bojo de seu acontecimento é essencialmente simbólico e polissêmico.

4.2 *Poema de sete faces*

O poeta e ensaísta Alcides Villaça, em *Passos de Drummond* (2006), considera uma aparente descontinuidade no *Poema de sete faces*, poema que abre a obra de estreia de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia* (1930). Há a apresentação assumida e vivida pela personalidade *gauche*, impressa num lirismo de grande pluralidade temática e de estilo. Segue o poema na íntegra:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.
O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.
Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(ANDRADE, 2015, p.10)

No *Poema de sete faces*, a voz lírica de “Carlos”, sujeito amaldiçoado desde o nascimento por um anjo “torto”, mostra-se numa constante imobilidade entre as excitações do mundo moderno e a insuficiência psicológica para a ação. Nesse duplo, Villaça destaca a dinâmica da dialética drummondiana pautada na fragmentação do sujeito lírico, em que as sete faces seriam “contíguas e autônomas”, demonstrando ora força, ora fraqueza, a se alternarem dramaticamente. “O estilo drummondiano encerra essa alternância valendo-se tanto do valor emocional da confissão lírica quanto do parâmetro realista em que aquela se faz *gauche*.” (*ibidem*, p.32)

A coloquialidade, o prosaísmo e o tom oral se sobressaem de imediato: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” Com a fala direta de um anjo, antecipada pelos dois pontos, o leitor confia na fidelidade da declaração de Carlos. O anjo teria falado com as exatas letras, *ipsis litteris*?

O tom oral da sentença, traduzido na coloquialidade de “vai” e “na vida”, imprime a sensação de escuta, de que se está a ouvir o que é dito: a coloquialidade estaria na boca de uma criatura celestial, ainda que “torta” e “negativa”. Não por acaso, a busca de reproduzir marcas orais na escrita é uma estratégia comum, especialmente primada pelo movimento modernista.

Com uma “recusa de qualquer excepcionalidade”, o pronome “desses” evoca a familiaridade. Tal anjo, anunciante do destino de Carlos, seria um daqueles “anjos do domínio público”(VILLAÇA, 2006). Nisto, reforça-se que excepcionalidade e gauchismo estariam em polos opostos.

Entretanto, não só o léxico coopera para esses efeitos. Com o vocativo em fronteira com o coloquial “Vai”, e ainda seguido de ponto de exclamação a imprimir certa melodia e inflexão de voz, a expressão “Vai, Carlos!” faz pensar se o anjo estaria apressado, tedioso ou impaciente no momento da enunciação — talvez impaciente com o ordinário *gauche*. No mínimo, a leitura da expressão soa mais apressada e com o tom imperativo mais marcado do que as organizações “Carlos, vai ser *gauche* na vida.” ou “Vai ser *gauche* na vida, Carlos.”. Ambas as construções são comentadas pelo ensaísta como duas “soluções mais graves [...]”. Observa-se aqui como um ajuste no eixo sintagmático modifica a relação entre conteúdo e forma poética, para o que a pontuação contribui não só sintática mas também semanticamente.

Vale comentar, ainda, as escolhas pontuatórias no segundo e terceiro versos da terceira estrofe. Na frase distribuída nos versos “O bonde passa cheio de pernas:// pernas brancas

pretas amarelas.”, a ausência de pontuação ou conectivo entre os termos coordenados (“brancas”, “pretas”, “amarelas”) faz destacar a cena veloz de uma multidão no transporte público. E mais: revela que as pessoas estariam juntas num só local, umas entre as outras. Caso cada um desses sintagmas viesse solitário, um para cada verso, a cena seria outra, de segregação racial. O poema seria outro, indicando matizes históricos graves.

No terceiro verso, “Para que tanta perna, meu Deus, pergunta o meu coração”, a pergunta poderia receber o sinal de interrogação marcando uma curva melódica ascendente de leitura, (e mesmo caberiam as aspas, indicando a sugerida mudança de interlocução). Porém, há um efeito de sentido gerado quando a ausência do sinal de interrogação choca-se com a afirmação, feita no verso seguinte, de que os olhos “não perguntam nada”. Com a vírgula no lugar da interrogação, lateja a queixa do coração como um pano de fundo constante e até desenfreado. Há a imagem de um sujeito decidida e (talvez) perplexamente observador, que, parado na movimentada estação pública, tem um momento introspectivo assinalado por espantar-se com os excessos da vida moderna e que vivencia os “tantos desejos” da estrofe anterior.

O caráter *excessivo* das ofertas do mundo se confirma: aos “tantos” desejos do momento anterior somam-se agora “cheio” (de pernas) e “tanta” (perna). Vai-se constituindo, cada vez mais materialmente, a impressão de um mundo plural, intenso, aliciante — e inapreensível, para o olhar do tímido. (VILLAÇA, 2006, p.26-27)

A quarta estrofe monta um quadro biográfico de seriedade, autossuficiência e sobriedade — o qual ainda se “formaliza” com o discurso em terceira pessoa. Com a construção pontuada normativamente em “O homem atrás do bigode // é sério, simples e forte” — segundo os critérios sintáticos de uso da vírgula entre termos coordenados —, dá-se destaque aos atributos individuais descritos; cada um deles é assimilado pelo leitor mediante indicação de pausa prosódica, o que intensifica e particulariza os valores desses adjetivos. O momento não é acelerado como foi na estação rodoviária, ao observar pernas e bonde.

Contrastando com essa imagem pintada como autossuficiente, a quinta estrofe imediatamente assume um ritmo dramático. Em “Meu Deus, por que me abandonaste // se sabia que eu não era Deus // se sabias que eu era fraco”, a primeira pessoa verbal retorna com um sujeito lírico existencialmente desolado, a confessar sua fragilidade, demonstrando-se espiritualmente transtornado. Percebemos que, quando abdica de usar o ponto de interrogação, os versos confessionais (ou misericordiosos) adotam mais do que a perspectiva da dúvida propriamente, dando-se o devido acento ao que é piedosamente afirmado: o abandono de um fraco.

Quanto à estrofe que se sucede, a sexta face, convém citar algumas articulações exemplarmente modernistas, em que se depara com a piada de um genérico Raimundo — presente ali apenas por força de rima, já que, na morosidade comum do dia a dia, solução alguma se encontra. Porém, conforme mostra Villaça, os versos dessa estrofe se tencionam:

A ineficácia da rima e da medida setissilábica é potencializada com escândalo pelo ritmo desencontrado do verso bárbaro “seria uma rima, não seria uma solução. O conjunto capenga dessas catorze sílabas obstrui implacavelmente a prometida sequência de redondilhas dos versos anteriores, que, é bem verdade, já começava a desafinar na estridência do prosaico “Raimundo. (VILLAÇA, 2006, p.31-32)

Já a sétima face contém uma espécie de justificativa “de mesa de bar” (expressão usada por Villaça), em que se delega a culpa pelos excessos das palavras derramadas à lua e ao conhaque. O paralelismo, aqui, observa-se tanto pela consecução do versos, quanto pela repetição da sequência composta por “mas” + “pronome demonstrativo”, de modo que “lua” e “conhaque” igualam-se como determinantes da comoção enfrentada pelo eu-lírico.

Segundo Villaça (*ibidem*, p.33), com os usos dos pronomes “essa” e “esse”, há a “recomposição da familiaridade [...], dissolvendo assim o que resta de trágico da fraqueza do abandonado, ou o que sobra da gravidade formal do ‘homem atrás do bigode’”. Porém, o autor reitera o caráter dissimulante da estrofe, o que “acaba por intensificar a verdade das comoções de todo o poema [...], que ao simular desfazer a melancolia, ainda mais a acentua.”(*ibidem*, p.34).

Em termos estritos de pontuação, sabemos que a gramática tradicional prescreve a vírgula anteposta às conjunções adversativas, o que não acontece na estrofe. Nota-se que ambas as conjunções “mas” contrapõem-se à ação de dizer, de confessar, mas também assumem um poder de síntese explicativa — os versos poderiam ser lidos como “é que essa lua // é que esse conhaque”. Contudo, há a consideração sobre a quebra de versos como pausas já sugeridas, o que faculta, ainda mais, o emprego pelo poeta.

4.3 Nova Poética

Ainda que o leitor não saiba da relevância de Manuel Bandeira para o movimento modernista brasileiro, a leitura do poema “Nova Poética” (1949), integrante da obra *Belo Belo*, já denuncia importantes marcas da estética impulsionada pela Semana de 22. Há utilização de versos livres, brancos, um léxico “vulgarizado”, além de imagens negativas sobre os valores poéticos tradicionais um tanto regrados. Ademais, já no início, o eu-lírico propõe lançar uma “nova teoria”, um manifesto: o do “poeta sórdido”. Logo, essa constituiria

uma tentativa de promover a renovação da mentalidade artística — com renovação da forma e do conteúdo e com liberdade temática. Segue a transcrição do poema:

NOVA POÉTICA

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
 Poeta sórdido:
 Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
 Vai um sujeito.
 Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco
 [muito bem engomada, e
 [na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe
 [o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
 É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
 Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.
 Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as
 [virgens cem por cento e as amadas que
 [envelheceram sem maldade.
 (BANDEIRA, 1955, p.349).

O primeiro verso do poema é incisivo ao propor o lançamento de uma teoria nova, formando uma sentença que imediatamente finaliza no ponto final. Em seguida, os dois-pontos funcionam como os anunciantes desse objetivo, compondo um esclarecimento. Ao explicar o que é um “poeta sórdido”, o terceiro verso o designa como aquele marcado pela sujidade da vida. Ou seja, é alguém cuja realização existencial é, sobretudo, comum; *poeta* que deve cantar não só a ordem idealizada de tudo, mas também o vil. Alia-se aqui a ideia de que a poesia está em todo canto da vida, o que concede à composição do poema as possibilidades da expressão mais próxima da oralidade, da originalidade formal e da experiência cotidiana como contexto (e pretexto).

O quarto verso é curto, fechado em ponto final: “Vai um sujeito.”. Na transição do verso quarto para o quinto, a figura do “poeta sórdido” é dinamizada: esse poeta é o sujeito que “vai”, que “sai de casa”, e que, colocado em um cenário pelo verso quinto, mostra-se marcado por um evento (e por uma “sujeira”). O quinto verso cumpre, então, a tarefa de exemplificar a própria definição de “poeta sórdido” anteriormente apresentada. Nessa exemplificação, o eu-lírico apoia-se no tipo textual narrativo, que, ao deslocar o poeta para a rua, torna-o, por um instante, uma espécie de personagem do poema; e, verdadeiramente, o verso quinto apresenta elementos de uma narrativa: além desse personagem, temos uma nítida passagem de tempo e percorrimto de espaço, ação e clímax.

O mais interessante, contudo, é o deslocamento de estruturas observado na forma configuracional do poema: ao o enviar para a rua, sob o risco das eventualidades mais corriqueiras e desagradáveis, o autor passa esse “poeta sórdido” — antes contido na estrutura tipicamente estrófica — para o domínio da prosa. É esse movimento que parece justificar a extensão do quinto verso por mais três linhas gráficas (indicadas pelos colchetes). O poema, assim, revela um jogo formal que reverbera no conteúdo: a prosa é verificada na estrutura/configuração gráfica no mesmo gesto em que o eu-lírico registra a narrativa do evento em linguagem prosaica. Não por acaso é por meio dessa narrativa exemplificadora que o poeta é marcado como “sórdido”.

Nela há o empréstimo da linguagem prática, comum, que ressoa no léxico (como na inclusão da figura grosseira do “caminhão”) e na própria banalidade da situação, que passa a ser tema de poesia. O autor, com isso, revela e cumpre o propósito de renovação do discurso poético. Nas dimensões desse mesmo verso estendido, a linguagem assemelha-se à *prática*: não há floreios, a mensagem é um tanto direta e os signos parecem representar objetivamente os objetos que designam. Em outras palavras, a função referencial da linguagem é fortemente acionada ao se referenciar um evento (o *contexto*) por meio da 3ª pessoa verbal.

Por conseguinte, a pontuação interna desse verso coaduna com a intenção manifestamente lúcida de narrar. Cooperando com a legibilidade da mensagem, a pontuação consegue organizar os elementos das sucessivas orações de maneira mais encadeada, destacando, inclusive, as relações de causalidade entre elas.

O uso lógico-intelectivo da pontuação demarca, no longo período do quinto verso, os blocos sintagmáticos, delineando as relações lógicas, sintáticas, entre os membros que o constituem. Na expressão “muito bem engomada,” a vírgula presente, como um elemento sequenciador, orienta a mudança de planos: do foco na roupa do “personagem”, passa-se a sua situação no espaço, o lugar onde o “personagem” se encontra no instante narrado: “na primeira esquina”. É sabido que a vírgula antecedente a conjunção aditiva “e” é facultativa nos casos em que as orações coordenadas apresentam diferentes sujeitos sintáticos. Porém, o emprego proporciona ao leitor tempo para apreender essa mudança de foco narrativo.

No segundo emprego, a vírgula entre “caminhão” e “salpica-lhe” indica, normativamente, a distinção das duas orações. Para o enunciado, esse sinal gráfico faz dispensar a conjunção integrante “que”, substituindo-a por elipse. Caso optasse pela inclusão da conjunção, teríamos: “e na primeira esquina passa um caminhão *que* salpica-lhe [...]”. Nota-se que, através dessa construção hipotética, a sensação de presentificação da narração — que já conta com os verbos no presente do indicativo — seria abalada. A aplicação da vírgula,

assim, consegue conferir ao enunciado maior fluidez, demarcando a progressão lógica (e temporal) dos eventos, entre o caminhar que “passa” e que, conseqüentemente, enlameia a roupa do caminhante. Outrossim, a construção, ao dispensar o “que” e recorrer à vírgula, gera no leitor a impressão de observação direta do acontecimento, cooperando para a simulação de “uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrados” (FIORIN, 2005, p. 63, *apud* DE ALMEIDA, 2007, p. 154).

O percurso traçado até agora permite considerar o quanto o verso quinto funde o “prosaico” em diferentes camadas de sua constituição: é configurado em prosa, registrado pela linguagem prática/comum e possui uma pontuação lógico-intelectiva. Sob o objetivo expresso de lançar uma “nova teoria”, a estruturação verbal desse verso coopera para um entendimento literal do que é narrado, promovendo uma comunicação sem ruídos e, de certa forma, até automatizada. Com o discurso em prosa — dominado pela organização metonímica, que evidencia o caráter contíguo das sequências —, as relações metafóricas parecem temporariamente suspensas, ao menos enquanto dura a leitura desse trecho. É somente com a totalidade do poema, quando a linguagem propriamente *poética* retoma a qualidade de seu domínio, que somos levados a restabelecer as associações simbólicas; por exemplo, a compreender o “brim” como um signo duplo: não apenas como um traje que é manchado, mas como a própria imagem da poesia *sórdida* — *suja* “pela marca suja da vida”.

Desembocamos, enfim, no verso seguinte, o qual traz a conclusão anunciada pelos dois-pontos: “É a vida.”, ocasião de retorno para a organização estrófica. Os dois-pontos conseguem condensar toda a descrição objetivamente narrada na própria força da expressão única, assinalada pelo ponto final. Faz parecer algo *simples*. Dada a extensão do anterior, o sexto verso contrasta, assim, pela sua concisão e poder de síntese. A vida seria essa surpresa e manifestação do acaso, subitamente perturbada pelos acontecimentos nas esquinas. E o poema, por sua vez, como a “nódoa no brim”, deve “Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero”. Desse modo, o eu-lírico reforça o seu ponto de vista: de que no poema cabem o inesperado e o maculado, deixando marcas no leitor, tal como a nódoa. Logo, a dimensão simbólica — distanciada numa certa fração do texto — se reafirma na dimensão da *vida* como o espaço para o acaso e para a eventualidade, constituída não só pelo “poético” mas sobretudo pelo “prosaico” e “ordinário”.

Na estrofe de finalização, temos novamente um verso longo (o décimo) que, estendendo os limites da paginação, retoma o uso dos colchetes.

*Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as*

*[virgens cem por cento e as amadas que
[envelheceram sem maldade.*

O eu-lírico julga negativamente a poesia “orvalho”, aquela que, por oposição, não é a dele. A poesia “orvalho” seria a das estéticas passadas, presas e isoladas numa redoma de regramentos formais e temáticos, apontando para uma falta de experiência de *vida real* — falta do “prosaico”, talvez?. Essa “falta de experiência ou isolamento” (DE ALMEIDA, 2007, p.156), inclusive, fica sugerida pelas escolhas lexicais de “meninhas”, “estrelas alfas”, “virgens cem por cento” e “amadas que envelheceram sem maldade”, expressões usadas como qualificantes da “poesia orvalho”.

As unidades “meninhas”, “estrelas alfas”, “virgens” e “amadas”, embora tenham, para as escolas da tradição, uma carga semântica altamente expressiva, “bela” e idealizada, no poema tomam um lugar pejorativo. Isso ainda se potencializa em dois atos, permeáveis entre si: 1) na destinação da *outra* poesia para um trecho prosaico que, fora da organização versificada, apela contra o gosto dessa mesma estética tradicional; 2) na enumeração marcada pelas vírgulas, já que, uma vez dispensada a disposição em versos, retira-se a singularidade individual desses termos. Dessa maneira, atingidos pela condição forçada de sinonímia e igualamento, passam a constituir um só bloco (negativamente) definido.

As vírgulas, portanto, ao delinearem a enumeração de termos sintaticamente coordenados em uma longa cadeia sintagmática, sem quebra de versos, tornam-se os refletores do próprio prosaísmo, parecendo cooperar para certa automatização de leitura. Caso se optasse pela composição versificada, com a separação de cada uma das expressões “qualificantes”, as vírgulas seriam dispensáveis, e o leitor teria maior disposição de ponderar sobre a relevância sincrônica ou diacrônica de cada um desses termos, individualmente. Poderiam, assim, ser mobilizados em acordo com a tradição que evocam: “meninhas”, “virgens” e “amadas” estariam no campo do romantismo, com “meninhas” remetendo a telas da infância, e “estrela(s) alfa(s)”, ao etéreo do simbolismo, por exemplo. Desse modo, não só o conteúdo parece colaborar com a tentativa de desqualificação da “poesia orvalho”, mas também a diagramação mesma da mensagem poética.

Tal qual a paragrafação é uma questão de pontuação, a estrofação também deve assim ser compreendida. Esse poema chama-nos a atenção para o jogo da forma arquitetado pelo autor ao dispor elementos ora de modo versificado, ora em prosa, quando deliberadamente (é claro!) estende os limites gráficos do verso. Ao gasto imbróglgio sobre a poeticidade afirmada ou não pela dita “prosa poética”, não pretendemos responder. Por meio dessa análise, basta

dizer que é sobretudo a dialética entre o caráter poético e prosaico da vida — e da “Nova Poética” — que fica exemplarmente ilustrada.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intensa teorização a respeito da dicotomia entre *linguagem prática* e *linguagem poética* é um dos contributos que levam os formalistas russos a elegerem a “literariedade” como o objeto da Ciência da Literatura. Os trabalhos da crítica sociológica, histórica ou psicológica ainda não respondiam àquilo “que faz de uma dada obra uma obra literária” (JAKOBSON, 1921, *apud* HOLENSTEIN, 1978, p.107). O reconhecimento da “literariedade”, para os formalistas russos, orienta a investigação para a questão do *procedimento*³, o que, por extensão, leva a questões sobre o “fazer poético”, destacando-se a elaboração do material linguístico para a criação de efeito estético, em sua qualidade formal.

Nesse sentido, a integração entre os estudos linguísticos e poéticos é fomentada, sendo a consciência sobre o fenômeno da *função poética*, tal como formulado por Jakobson, reveladora desse trabalho. Mais de uma vez, em “Linguística e Poética”, o autor chama a atenção para o fato de a Poética poder “ser encarada como parte integrante da linguística” (1974, p.119), a qual, porém, não deve ficar restrita apenas à função poética, havendo, pois, a necessidade de se debruçar sobre toda variedade das funções da linguagem que venham a tensionar um discurso.

Na análise das técnicas e estratégias utilizadas pelos escritores para criar algo novo, que “desautomatize” e “renove” a percepção do leitor, Jakobson amplia a noção de procedimento com a teorização sobre a funcionalidade da linguagem poética. A focalização da *mensagem* como o principal fator de orientação em uma comunicação verbal implica tratar de problemas propriamente dos signos linguísticos e da estruturação verbal. Em uma passagem de “Linguística e Poética”, Jakobson cita uma suposta conversa entre um missionário e um povo africano que andava despido e que foi censurado pelo homem branco. “‘E o senhor?’, responderam os nativos, apontando-lhe para o rosto, ‘não anda também despido em alguma parte?’ ‘Bem, mas é o meu rosto’. ‘Pois bem’, responderam os nativos, ‘conosco tudo é rosto’”. (1974, p.161). Em seguida, o autor assinala que “em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético”. Assim, todo elemento linguístico manifestado num texto em que a função poética seja determinante merece atenção investigativa, a título de estar

³ Para Jakobson, em *A novíssima poesia russa*: “Se a ciência da literatura quer se tornar ciência, ela deve reconhecer o ‘procedimento’ como seu único ‘herói’”. (s.d., p.70)

cumprindo mais do que uma “comunicação direta”, pois delinea-se nos próprios efeitos estéticos.

A pontuação, portanto, como um elemento do *rostro*, deve ser tomada mais do que como uma conveniência do regime escrito. Em poesia, texto onde não haveria espaço para excessos ou faltas, tal como fez Lukeman em *A arte da pontuação* (2011), cabe questionar: “O que a pontuação é capaz de acrescentar ao texto que a língua por si só não consegue?”. A pontuação mostra-se muito mais profunda, ultrapassando as concepções normativas que venham a concebê-la como mero acessório de auxílio à leitura, seja em termos prosódicos ou sintáticos. Em poesia, ela é capaz de exercer efeitos expressivos sobre o conteúdo e as imagens, afirmando-se no alcance amplo próprio da linguagem poética. Sua presença ou ausência manifestada na mensagem poética, ou seja, nela constituindo, concretamente, um elemento formal e relacional, pode contribuir para o estranhamento, denunciando, por sua vez — no simples passo com que diverge do emprego dominante na dita *linguagem prática* —, um “trabalho especial” com a língua.

Por isso, importou a este trabalho considerar a pontuação na sua medida de distância da gramática, cujo sistema orientado pela função metalinguística aspira atender a linguagem associada à referencial. A necessidade de incluir o tópico “Para além da norma”, então, deu-se visto que, no texto poético, a pontuação é muitas vezes flagrantemente subversiva aos apontamentos da literatura gramatical. Destarte, cumpriu tecer comentários a respeito de usos incomuns dos sinais gráficos vigentes no *corpus* poético selecionado.

Ainda que de modo pincelado, valem-nos do amparo de aspectos elencados pelo próprio Jakobson no seminal “Linguística e Poética”, a citar: a questão das similaridades (que podem ser diversas: de som, de sentido, retóricas...) e o paralelismo — sendo que o do tipo sintático promete ser um tanto fértil ao estatuto da pontuação, já que a implicação desta à “função sintática” é das mais incisivas.

Cumpre enfatizar, uma última vez, que esses são aspectos sedimentados na máxima com que Jakobson conceitua a própria função poética: “é a projeção do eixo de seleção ao eixo da combinação”. A breve reflexão contida aqui ilustra apenas parte das questões amplíssimas que a pontuação, como recurso poético, pode suscitar. As análises estiveram substancialmente centradas no desvio das normas gramaticais, mas poderíamos ir além, caso optássemos por outra seleção de poemas. As possibilidades parecem vastíssimas. A importância da pontuação em nível sintático pode definir contornos relevantes dentro do próprio paralelismo sintático; a ambiguidade relacionada à atuação dos sinais de pontuação, bem como a orientação destes para a leitura e a recitação — valendo-se aqui do nível prosódico (rima, entoação, ritmo, melodia...)

— são igualmente fortes indicativos para a pesquisa. Todos esses pontos confluem, pelo menos para nós, no entendimento de que a pontuação pode ser encarada como um recurso poético, de modo que, se grande é a potencialidade da palavra poética, potente também é o estatuto pontuatório em poesia.

6. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia/Carlos Drummond de Andrade*. 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Poesias*. Rio de Janeiro: Liv. José Olímpio Editora, 1955, p.349.

BECHARA, E. *Moderna gramática da língua portuguesa*. 37 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, 2009.

BERNARDES, Ana Cristina de Aguiar. *Pontuando alguns intervalos da pontuação*. Tese de doutorado em Linguística. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.

CEGALLA, D. P. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008

CHALHUB, S. *Funções da Linguagem*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2002.

DAHLET, Véronique. *A pontuação e a sua metalinguagem gramatical*. Revista de Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, v. 10, n.1, p.29-41, 2002.

DE ALMEIDA, Dayane Celestino. “Poética”, de Manuel Bandeira: análise semiótica. Revista do GEL, v. 6, n. 2, p. 140-159, 2009.

DE CAMPOS, Haroldo. O poeta da linguística. In. JAKOBSON, R. *Linguística, Poética. Cinema: Roman Jakobson no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.183-193.

DUARTE, Paulo Mosânio Teixeira. *A função poética e a gramática da poesia*. Revista da Anpoll, n.5, p. 195-216, 1998.

FERREIRA, Delson Gonçalves. *Língua e literatura luso-brasileira*. 5ed. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares S.A., [s.d.].

HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

JAKOBSON, Roman. *A novíssima poesia russa*. [s.d.].

JAKOBSON, Roman. *Poesia da gramática e gramática da poesia*. In. *Linguística, Poética. Cinema: Roman Jakobson no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.65-80

LUKEMAN, Noah. *A arte da pontuação*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2011.

MUNIZ, Valéria Campos. *Pontuação: uma questão prosódica, sintática, discursiva e semântica*. Revista Pensares em. 2016. Disponível em <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/30749>. Acesso em set, 2024.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ROCHA, Iúta Lerche Vieira. *Flutuação no modo de pontuar e estilos de pontuação*. Revista Delta. Vol. 14, n.1, 1998, p.1-12, 1998.

SILVA, Anderson Cristiano. *A pontuação e os efeitos de sentido: um estudo sob o viés bakhtiniano*. Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada. Taubaté: Universidade de Taubaté, Departamento de Ciências Sociais e Letras, 2009.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.