

- MAROUZEAU, J. *Précis de stylistique française*. Paris, Masson, 1969.
- MARTÍN, José Luis. *Crítica Estilística*. Madrid, Gredos, 1973.
- MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1977.
- _____. *Princípios de Linguística Geral*. 4. ed. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Padrão, 1976.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 2. ed. aum. Paris, PUF, 1975.
- MOUNIN, Georges. *Clefs pour la linguistique*. Ed. rev. e corrigida. Paris, Seghers, 1971 [Introdução à Linguística. Trad. de José Meireles. Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1970].
- RIFFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1973.
- SEBEOK, Thomas A. *Style in Language*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1964.
- SILVA, V. Manuel de Aguiar e. "A Estilística". *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1969.
- SPITZER, Leo. *Linguística e Historia Literária*. 2. ed. Trad. de José Perez Riesgo. Madrid, Gredos, 1968.
- ULLMANN, Stephen. "Nuevas Orientaciones en la Estilística". *Lenguaje y Estilo*. Trad. de Juan Martín Ruiz Werner. Madrid, Aguilar, 1973.
- VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos Estilísticos da Língua Portuguesa*. Recife, Casa da Medalha, 1977.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, Poética e Semiótica Literária*. Trad. de Evelina Verdelho. Coimbra, Almedina, 1979.

Outras Referências

- GARDES-TAMINE, Joëlle. *La stylistique*. Paris, Armand Colin, 1992 (coll. Cours, série "Littérature").
- LEECH, Geoffrey & SHORT, Michael H. *Style in Fiction: A Linguistical Introduction to English Fictional Prose*. London/New York, Longman, 1986.
- MOLINIÉ, Georges. *La stylistique*. Paris, PUF, 1989 (coll. "Que sais-je?").
- REBOUL, Olivier. *La rhétorique*. 2. ed. Paris, PUF, 1984 (coll. "Que sais-je?").
- SEGRE, Cesare. *Princípios de Análisis del Texto Literario*. Trad. de Mario Pardo de Santayana. Barcelona, Tonai Crítica, 1985.
- Turner, G. W. *Stylistics*. Harmondsworth (Middlesex), Penguin, 1987.

2

A ESTILÍSTICA DO SOM

2.1 A ESTILÍSTICA DO SOM OU FÔNICA

Também chamada fonoestilística, trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. Fone-
mas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um
complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva
e poética.

Além de permitir a oposição de duas palavras – função distin-
tiva – a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se
deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades
de timbre, altura, duração, intensidade. Os sons da língua – como
outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado
ou desagrado e ainda sugerir idéias, impressões. O modo como o lo-
cutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados
de espírito ou traços da sua personalidade. Evidentemente, essas im-
pressões e sugestões oferecidas pela matéria fônica são recebidas de
maneira diversa conforme as pessoas. São os artistas que trabalham com
a palavra, poetas e atores, os que melhor apreendem o potencial de
expressividade dos sons e que deles extraem um uso mais refinado.

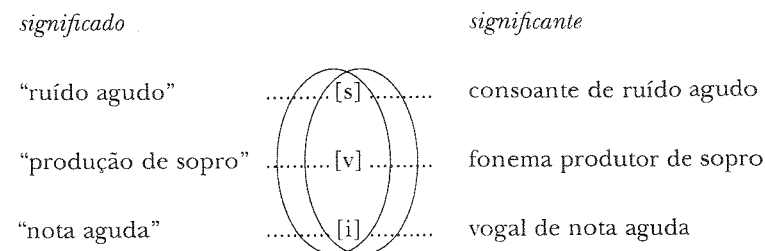
Reconhecendo que a fonologia expressiva ainda estava por ser iniciada (na ocasião em que escrevia o ensaio “Estilística y Lingüística General”, incluído em *El Lenguaje y la Vida*), quando já tinha prontos os materiais básicos, em vista do avanço da fonologia lingüística, Bally faz esta ponderação:

Não há dúvida de que na matéria fônica se escondem possibilidades expressivas. Deve-se entender como tal tudo que produza sensações musculares e acústicas: sons articulados e suas combinações, jogos de timbres vocálicos, melodia, intensidade, duração dos sons, repetição, assonância e aliterações, silêncios etc. Na linguagem, estas impressões fônicas permanecem em estado latente enquanto o significado e o matiz afetivo das palavras em que figuram sejam indiferentes ou opostos a esses valores, mas brotam quando há concordância. Assim, junto à fonologia propriamente dita há lugar para uma fonologia expressiva, que pode trazer muita luz à primeira analisando o que nos diz o instinto: que há uma correspondência entre os sentimentos e os efeitos sensoriais produzidos pela linguagem (p. 101).

Entre os autores que mais se dedicaram ao exame da expressividade dos elementos sonoros, destacam-se Maurice Grammont e Henri Morier. Ambos, como Bally, salientam que os fonemas apresentam potencial expressivo, de acordo com a natureza de sua articulação; mas as idéias que sugerem só se percebem quando correspondem à significação das palavras ou da frase; quer dizer, seu valor latente só é posto em relevo pela significação. “A expressividade de um elemento sonoro ou articulatório – diz Morier no verbete sobre consoantes do seu *Dictioinaire de poétique et de rhétorique* – provém de um encontro feliz. Um ou outro dos caracteres constitutivos do fonetismo da palavra considerada deve ser a imagem de um ou outro aspecto do significado. É o sentido que serve de filtro, recusando os valores fonéticos sem relação com os elementos do significado e exaltando os valores concordes.” Assim, o potencial de “escuridão” da vogal /u/ se aproveita em *escuro*, *noturno*, mas é recusado em *luz*, *diurno*. Apoiando-se em Ivan Fonagy, Morier fala em metáfora fonética, em face da intersecção de um significado e de um significante. (Na metáfora semântica ocorre a intersecção de dois significados: o de um comparante e o de um comparado.)

Adaptando a explicação dada por Morier para o vocábulo francês *siffle* ao nosso *assovio*, podemos dizer que as noções de ruído agudo,

de produção de sopro e de nota aguda encontradas no significado, correspondem à consoante de ruído agudo [s], ao fonema produtor de sopro [v], e à vogal de nota aguda [i] do significante, o que se pode representar graficamente do seguinte modo:



Outras noções que a palavra possa conter e outros fonemas que a integram ficam de fora da intersecção expressão-conteúdo. A forma *assobio* perde a sugestão de sopro continuado pela troca da fricativa pela oclusiva.

Quando não há nenhuma correspondência entre o significante e o significado, os sons e a articulação da palavra têm expressividade zero, havendo então a “arbitrariedade” da palavra, conforme Saussure. Havendo alguma correspondência, há a “motivação sonora”, uma das propriedades da linguagem poética. No seu empenho pela motivação, os poetas acumulam em seus versos os fonemas mais próprios a pôr auditivamente em luz a idéia a exprimir. É um dos recursos para que a mensagem valha por si mesma, não apenas pelo seu valor referencial, conforme Jakobson.

Walter Porzig, em sua obra *El Mundo Maravilloso del Lenguaje*, distingue na neutralização do caráter arbitrário do som lingüístico três aspectos, a saber: a *imitação sonora*, a *transferência sonora* e a *correspondência articulatória*. A primeira se dá na onomatopéia, em que se procura traduzir sons variados através dos sons da língua. A segunda ocorre pela sugestão de impressões sensoriais não auditivas através dos sons lingüísticos; é o caso, por exemplo, da sugestão de claridade pela repetição da vogal [a] (v.g. em *cascata clara*) ou de escuridão pela vogal [u] (v.g. em *fuma escura*); de suavidade pela consoante nasal (v.g. *musgo macio*). A terceira resulta de uma correspondência

entre os movimentos articulatórios da produção do som e a idéia que exprime; é o caso das vogais arredondadas [ó], [O], [u], ajustadas à idéia de redondez (v.g., *bola*, *ovo*, *rotundo*); das consoantes laterais em cuja emissão o ar escoia pelos cantos da boca e que se ajustam à idéia de fluidez (v.g., *líquido*, *luz*, *luar*). Duas palavras cuja articulação imita bem os atos significados são *beijo* e *suspiro*, dispensando qualquer comentário.

Grammont explica a correlação som-idéia abstrata pela faculdade de nosso cérebro de associar, comparar, classificar idéias, colocando num mesmo grupo conceitos intelectuais e impressões fornecidas pelos sentidos, de modo que as idéias mais abstratas são associadas a idéias de cor, som, odor, dureza, moleza, peso; daí dizermos: *idéias graves*, *ligeiras*, *negras*, *luminosas*, *largas*, *profundas*; *pensamentos doces*, *amargos*; *coração leve*, *tristeza pesada* etc. A comparação é inteligível graças a uma série de associações; traduz-se uma impressão intelectual por uma impressão sensorial. A linguagem comum fornece elementos para traduzir impressões audíveis através de impressões dadas por outros sentidos: ela distingue sons claros, graves, agudos, duros. As vogais são ditas *claras*, *agudas*, *graves*, *escuras*, *brilhantes*; as consoantes, *secas*, *duras*, *doces*, *moles*. Assim, uma vogal escura poderá traduzir uma idéia escura e uma vogal grave uma idéia grave. O que podemos dizer é que se trata de uma hipótese, de uma elucubração engenhosa a respeito de algo que não se pode comprovar objetivamente.

Essa questão do simbolismo fonético tem sido objeto de pesquisas de lingüistas (v.g., E. Sapir) e de psicólogos (cf. Peterfalvi), mas já poetas e teóricos antigos mostraram-se sensíveis a ela. W. Porzig cita uma passagem da tragédia *As Eumênides*, de Ésquilo, em que o fonema [R] é aproveitado na caracterização dos sons produzidos por essas divindades que se conduziam como cães de caça (cf. *El Mundo Maravilloso del Lenguaje*, p. 36). Cícero e Quintiliano se referiram ao valor expressivo e impressivo de determinados fonemas; o fonema [m] foi chamado *littera mugiens* e o [R], *littera canina*. Numerosos escritores modernos têm testemunhado sua sensibilidade aos sons da língua em passagens metalingüísticas. Sirva de exemplo este fragmento de Murilo Mendes, a respeito de um leão que marcou a sua infância: “O nome do leão era Marruzko. Esses dois erres, com o zê azedo e o ká

cortante, mais o urro do u no centro, formavam um composto que me aterrorizava.” (*A Idade do Serrote*, p. 29).

Dos autores que mais recentemente se têm ocupado da estilística fônica, deve ser mencionado P. R. Léon, que nos seus *Essais de phonostylistique* comenta os estudos mais importantes realizados sobre a matéria e procura dar uma orientação mais científica à disciplina. Ele divide as funções expressivas da matéria fônica – objeto da fonoestilística – em *funções identificadoras do emissor* (emotiva, caracterizadora e dialetal) e *funções desempenhadas pela mensagem* (impressiva, fática e metalingüística). Afirma que as funções expressivas da linguagem formam um sistema codificado cujos signos são em número finito e neste domínio as incertezas da decodificação são tão numerosas quanto no das funções referenciais. Um repertório dos signos fonoestilísticos está em curso, devendo ainda ser precisado o inventário dos fonoestilemas (conjunto de traços fonoestilísticos) e das regras de sua organização.

Enquanto não se tem esse inventário preciso, vejamos alguns valores expressivos dos fonemas, selecionados entre os que citam Grammont e Morier, ressaltando que tais valores só se apreendem com mais nitidez na cadeia falada – palavras, frases, textos – sobretudo quando os fonemas são repetidos e postos em evidência.

2.2 O POTENCIAL EXPRESSIVO DOS FONEMAS

2.2.1 A Expressividade das Vogais

A – Vogais orais

[a] – Sendo o fonema mais sonoro, mais livre, de todo o nosso sistema fonológico, o [a] traduz sons fortes, nítidos e reforça a impressão auditiva das consoantes que acompanha. Esse valor pode ser sentido em interjeições, onomatopéias e palavras que sugerem:

- Risadas, vozes altas, animadas, tagarelice: *ah*, *ah*, *ah*; *quá-quá-quá*, *blá-blá-blá*; *gargalhada*, *algazarra*, *maitaca*, *matraca*.
- Batidas bem audíveis: *pá*, *pá*, *pá*; *plaft*; *craque*. Este valor é bem exemplificado no verso de Bilac, tantas vezes citado, em que, juntamente

com consoantes oclusivas, realça a marcha de hipopótamos: “Batem pausadamente as patas com passadas” (*Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 144).

- A sonoridade do [a] presta-se à transferência para idéias de clareza, brancura, amplidão, alegria etc., o que se pode sentir em palavras como: *claro, alvo, vasto, alto, alvorada, madrugada, catarata* (cascata), *baobá* etc. Veja-se como Bilac aproveita o potencial dessa vogal nesta quadra do poema “Sonho”:

Há por tudo a *alegria* e o rumor de um noivado.
Em torno a *cada* ninho anda *bailando* uma *asa*.
E, como sobre um leito um *alvo* cortinado,
Alva, a luz do luar *cai* sobre a tua *casa*.
(*Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 168.)

Entre os muitos recursos poéticos do poema “D. Briolanja”, de Eugênio de Castro (vocabulário precioso, rimas raras, repetições etc.), encontramos os jogos de sonoridade, com destaque da vogal [a]:

Dona Briolanja vai com suas aias
Sob as cor de mosto vesperais olaias...
[...]
Eis que chega à beira da cascata clara
Cujá água canta sonora, sem tara.

Ei-la que se assenta, cheia de torpor,
Entre as suas aias postas em redor.

Eis que diz a uma: “Meus chapins, descalça-mos,
Unge meus pés brancos com cheirosos bálsamos”.

E diz à segunda: “Vai, e na cascata,
Enche de água viva meu copo de prata”.

E diz à terceira: “Dá-me, ó minha aia,
O meu alvo lenço, leve, de cambraia”.
[...]
(*Obras Poéticas*, vol. 1, pp. 107-108.)

No poema “A Lavadeira” Cassiano Ricardo associa a idéia de pureza e salvação à brancura, exprimindo essas idéias pela repetição da vogal [a]:

E minha alma, salva,
ficará mais alva
do que a estrela d'alva!
(*Antologia Poética*, p. 57.)

As demais vogais constituem duas séries – *anterior* [é], [ê], [i] e *posterior* [ó], [ô], [u]; as de valor estilístico mais explorado são [i] e [u].

As vogais da série anterior são próprias para exprimir sons agudos, estridentes, ajustando-se seu valor ao significado de palavras como *grito, trilo, apito, pio, riso, tinido, estrídulo, estrépito, berro*.

- Certos seres, objetos, que produzem sons dessa natureza apresentam denominação adequada graças à vogal [i]: *grilo, buzina, campainha, sino, pífano, violino*.
- O estreitamento do conduto bucal na produção do [i] se coaduna com a expressão de pequenez, estreiteza, agudez: *mínimo, mini, estrito, fio, fino, espinho, formiga*. Alguns dos valores expressos pelo diminutivo (em *-inha, -im, -ito, -ilho*) se relacionam com a vogal tônica do sufixo. A agudez (segundo Morier) pode ser de ordem moral, intelectual: *ironia, agonia, perfídia, malícia, sutil, mesquinho, cainho*.

Exemplos do aproveitamento da expressividade do [i] temos em:

Na gaiola de ouro
um canário pálido trila um pio fino
frio como um fio de ouro.
(G. de Almeida, *Toda a Poesia*, t. IV, p. 148.)

O [é] tem também um excelente efeito na indicação da estridência:

Cantos bárbaros de pajés em poracés batendo os pés.
(C. Ricardo, “Ladainha”, *Martim Cererê*, p. 33.)

A vogal [ê], intermédia entre o [é] e o [i], é mais neutra, discreta, não oferecendo expressividade marcante.

- A série posterior tem a possibilidade de imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos, e sugere idéias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte.
- Entre os vocábulos que significam ruídos surdos, temos, por exemplo: *bufo, urro, zurro, gluglu, murmúrio, queixume, sussurro, barulho, estouro, rouco, estrondo*.
- As idéias acima mencionadas podem encontrar-se em *oco, toco, rolo, globo, tubo, gruta, cafua; choro, dor, temor, pavor, torvo, turvo; jururu, fúnebre, luto, tumulto, viúvo*.

Entre os muitos exemplos de motivação do significado pela frequência de vocábulos com vogais posteriores, pode ser lembrado o seguinte fragmento de Guilherme de Almeida:

O sol é uma bola de enxofre fervendo
pondo empolhas
redondas como gemas de ovos entre as folhas
das laranjeiras.
(*Toda a Poesia*, t. IV, p. 148.)

Se nestes versos a profusão de posteriores se prende à idéia de redondeza, no doloroso soneto de Cruz e Sousa – “Vida Obscura” – as palavras mais fortemente motivadas ajustam-se à expressão do sofrimento, e algumas delas ganham relevo pela posição em fim de versos e pela rima (a, d):

Ninguém sentiu o teu espasmo *obsuro*,
Ó ser humilde entre os humildes seres.
Embriagado, *tonto* dos prazeres,
O mundo para ti foi *negro e duro*.

Atravessaste no silêncio *escuro*
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais *puro*.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, *oculto* e aterrador, *secreto*,
Que o coração te *apunhalou* no mundo.

Mas eu, que sempre te segui os passos,
Sei que *cruz* infernal prendeu-te os braços
E o teu *suspiro* como *foi profundo*!
(*Poesias Completas*, p. 169.)

B – Vogais nasais

A ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados (*zunzum, zumbido, ron-ron, gongo, trim-trim, tanger, planger*) e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia (*longe, longínquo, distante, bambo, brando, manso, langue, pranto, lamento*).

Vejam alguns exemplos bonitos da adequação da nasalidade às idéias referidas:

Fernão Dias Paes Leme agoniza. Um *lamento*
Chora *longo*, a rolar na *longa* voz do *vento*.
Mugem soturnamente as águas. O céu arde.
Transmonta fulvo o sol.
(Bilac, *Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 231.)

Guilherme de Almeida observa no poema “Rumba” a relação dos sons nasais das denominações das danças da América e sua do-lência de fundo africano, fazendo largo e sugestivo uso de vocábulos nasalados.

Há um mesmo *som* nasal e *fundo* nos nomes de todas as *danças*
dolentes da América: *rumba, samba, tango*.
São ecos africanos: *molambos* dos *tantans* que *vêm*
dos *pandeiros* roucos do *Congo roncando* lá *longe*...
Rumba... Samba... Tango... Mambo.
(*Toda a Poesia*, t. V, p. 166.)

Muito do tom elegíaco do soneto XIX de Alphonsus de Guimaraens provém das nasalidades espalhadas em vocábulos vários e nas formas verbais da 1ª pessoa do plural do presente, da 3ª do plural do futuro, e do gerúndio.

Hão de chorar por ela os *cinamomos*,
murchando as flores ao *tombar* do dia.
 Dos *laranjais* hão de cair os *pomos*,
 Lembrando-se daquela que os colhia.

As estrelas dirão: Ai! nada *somos*,
 Pois ela se *morreu*, *silente* e *fria*...
 E pondo os olhos nela *como pomos*,
 Hão de chorar a irmã que lhes sorria.

A Lua, que lhe foi *mãe* carinhosa,
 Que a viu nascer e *amar*, há de *envolvê-la*
 Entre lírios e pétalas de rosa.

Os *meus sonhos* de amor serão *defuntos*...
 E os *arcanjos* dirão no azul, ao vê-la,
 Pensando em *mim*: - Por que *não vieram juntos*?
 (Poesia Simbolista, p. 271.)

2.2.2 Expressividade das Consoantes

• As consoantes oclusivas, pelo seu traço explosivo, momentâneo, prestam-se a reproduzir ruídos duros, secos, de batidas, pancadas, passos pesados, como vimos nos exemplos citados de Bilac (“batem pausadamente...”) e de Cassiano Ricardo (“...pajés em poracés...”). Saliente-se que as surdas ([p], [t], [k]) dão uma impressão mais forte, violenta, do que as sonoras ([b], [d], [gu]). Várias palavras iniciadas por consoante oclusiva bilabial são empregadas como interjeições, exprimindo uma explosão de surpresa, espanto, raiva, indignação: *Papagaio!*, *Ora bolas!*, *Pipocas!*, *Porra!*, *Pô!*, *Puxa!* Em vocábulos depreciativos a oclusiva pode ter uma explosão mais acentuada por conta do estado emocional do falante: *burro*, *besta*, *bandido*, *pateta*, *paspalho*, *bruto*, *estúpido*, *tonto* (bb, pp, tt).

São numerosas as onomatopéias com tais fonemas: *tan tan tan*, *rataplã*, *pum!*, *toc-toc* etc. A bela composição de Guerra Junqueiro – “A Moleirinha” – deve uma parte da sua graça, do seu encanto, ao perfeito aproveitamento da onomatopéia *toc, toc*, espalhada pelos versos a sugerir não só os passos, mas toda a atividade da santa velhinha de oitenta anos e do burrinho seu companheiro:

Pela estrada plana, toc, toc, toc,
 Guia o jumentinho uma velhinha errante,
 Como vão ligeiros, ambos a reboque.
 Antes que anoiteça, toc, toc, toc,
 A velhinha atrás, o jumentito adiante!...
 [...]
 Toc, toc, é tarde, moleirinha santa!
 Nascem as estrelas, vivas, em cardume...
 Toc, toc, toc, e quando o galo canta,
 Logo a moleirinha, toc, se levanta
 Pra vestir os netos, pra acender o lume...
 (Os Simples, pp. 23-24.)

Além de sugerir ruídos ou objetos que os produzem (*estalo*, *estrépito*, *estampido*, *trote*, *pancada*, *grito*; *chicote*, *taca*, *porrete*, *estadulho*, *trabuco*), as oclusivas surdas, conforme Morier, convêm à evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados às idéias de força e intensidade: *déspota*, *tirano*, *ditador*, *Titã*, *potestade*, *prepotência*, *prepotente*, *possante*, *bruto*, *implacável*, *tempestade*, *trovão*, *furacão*, *tapa*, *bofetão* etc.

Bilac explora a combinação de oclusivas e vibrantes para transmitir os ruídos de guerreiros em luta:

São os índios! Retumba o eco da bruta serra
 Ao tropel... E o estridor da batalha reboa.
 (Poesias, em *Obra Reunida*, p. 231.)

• As consoantes *constritivas*, pelo seu caráter contínuo, sugerem sons de certa duração, bem como as coisas e fenômenos que os produzem.

As labiodentais [f] e [v] imitam sopros, podendo ter valor expressivo em vocábulos como *voz*, *vento*, *fala*, *fofoca*, *flaflo* (vocábulo criado por Guimarães Rosa: “o flaflo de vento agarrado nos buritis”, *Grande Sertão*, p. 233). São as consoantes labiodentais que reforçam a idéia do vento simbolizando o fluir da vida nos versos da “Canção do Vento e da Minha Vida”, de Manuel Bandeira:

O vento varria as folhas,
 O vento varria os frutos,
 O vento varria as flores ...

E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.
(*Poesia Completa e Prosa*, p. 256.)

• Os sons sibilantes podem ser imitados também pelas labiodentais (*fium!*), mas o são sobretudo pelas alveolares [s] e [z]: *sibilo*, *assovio*, *silvo*, *cicio*, *solução*, *suspiro*, *zunir*, *zumbir*. Gonçalves Dias traduz por uma sucessão de sibilantes e labiodentais as vozes do vento em:

Nas ondas mendaces
Senti pelas faces
Os silvos fugaces
Dos ventos que amei.
(“I-Juca-Pirama”, *Cantos*, em *Obras Poéticas*, t. II, p. 23.)

As formas alatinadas *mendaces* e *fugaces* não só atendem ao esquema rímico dessa parte do poema, mas têm uma função imitativa, sem mencionar o tom mais requintado que conferem.

No belo soneto “Vila Rica”, Bilac nos dá este exemplo de aproveitamento das sibilantes:

A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,
Como uma procissão espectral que se move.
(*Tarde*, em *Obra Reunida*, p. 269.)

• As fricativas palatais recebem também a denominação de chiantes pela sugestão de chiado: *chuí*, *xixi*, *cochicho*, *esguicho*, *repuxo*, *lixa*, *chusma*, *enxame*. Ao falar da palavra que brota cheia de indignação da cólera justa, Rui Barbosa aproxima as sonoridades da metáfora que emprega: “...e a palavra sai, *rechinando*, *esbraseando*, *chispando* como o metal candente dos seios da fornalha.” (*Escritos e Discursos Seletos*, p. 664).

O atrito sugerido pelos sons palatais pode ligar-se à idéia de irritação, desgosto, como se sente no verso inicial de “Consoada”, de Manuel Bandeira: “Quando a Indesejada das gentes chegar” (*Poesia Completa e Prosa*, p. 307).

No já citado poema de Cassiano Ricardo, “A Lavadeira”, temos

uma parte em que os sons palatais misturados com oclusivas exprimem idéias negativas:

No dia em que eu tiver
de lavar minhas culpas,
meu coração *já sujo*
de saudade e esperança,
de óleo, tinta ou ferrugem,
ora *roxo*, ora verde,
não irei a uma igreja
como um caramujo
nem subirei a escada
da *Penha*, tão de *pedra*
para os meus *pobres* joelhos.

Guimarães Rosa combina as palatais com a vibrante [R], que também exprime atrito, neste passo: “Chu-áa! Chu-áa... ruge o rio, como chuva deitada no chão” (*Sagarana*, p. 66).

• O deslizar, o fluir, o rolar, podem exprimir-se pelas constrictivas laterais [l], [lh] e pelas vibrantes [R] e [r].

No seu elaborado poema infantil “Jogo de Bola”, Cecília Meireles joga com poucas palavras em que, além do colorido movimento das vogais, se repetem as consoantes [l], [R], [r] associadas às oclusivas [p] e [b], mais algumas consoantes cujo valor expressivo também é significativo, como o [m] e o [z]. Consegue assim uma motivação bem apreensível do singelo tema, de modo que o leitor sente, pelos fonemas e pelo ritmo, os pulos e vaivéns das bolas coloridas.

A bela bola
rola;
a bela bola do Raul.

Bola amarela,
a da Arabela.

A do Raul,
azul.

Rola a amarela
e pula a azul.

A bola é mole,
é mole e rola.

A bola é bela,
é bela e pura.

É bela, rola e pula,
é mole, amarela, azul.

A de Raul é de Arabela,
E a de Arabela é de Raul.
(*Ou Isto ou Aquilo*, em *Obra Poética*, p. 725.)

A fluência que mais freqüentemente se indica pelos fonemas laterais é a silenciosa fluência da luz, como neste verso de Oscar Rosas:

Tanto brilhava a luz da lua clara
Que para ti me fui encaminhando.
(*Poesia Simbolista*, p. 135.)

• A vibrante dupla [R], sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, atrito, rompimento, abalo, como se pode sentir nos vocábulos *rachar*, *ranger*, *rasgar*, *romper*, *roer*, *ruir*, *arranhar*, *arrancar*, *estropiar*, *estraçalhar*, *troar* etc. Bilac se vale de verbos com [R] inicial para exprimir sentimentos fortes, de ódio, desespero:

Mas lembro... Em sangue e fel, o coração me escorre;
Ranjo os dentes, remordo os punhos, rujo em fúria...
Odeio! Que fazer, para a vingança? – Morre!
(*Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 256.)

• As consoantes nasais [m], [n], [nh], ditas moles, doces, se harmonizam com as palavras e enunciados em que prevalece a idéia de suavidade, doçura, delicadeza, como: *ameno*, *manso*, *mole*, *mimoso*, *amor*, *meigo*, *murmúrio*, *mel*, *menino*, *ninar*, *harmonia*, *melodia*, *musgo*, *ninho*, *sonho* etc. A suavidade das consoantes nasais concorre sensivelmente para a doçura da “Cançãozinha de Ninar”, de Cecília Meireles:

O mar o convalescente mira.
– Que pena, que pena no seu mirar! –
Como quem namora, suspira,
e quem tem medo de se enamorar.
Água, que parece um ramo de flores,
O nome dos humanos amores
mora na espuma do mar...
(*Obra Poética*, p. 164.)

Aí estão, pois, expostas algumas das possibilidades expressivas dos fonemas, que os poetas tão bem sabem aproveitar. Sem dúvida, toda esta matéria é extremamente subjetiva, imprecisa, dificilmente classificável com certa exatidão, sendo preciso evitar excessos imaginativos sem apoio nas qualidades físicas dos sons.

2.3 A INSISTÊNCIA EM SONS DE VALOR EXPRESSIVO

A expressividade dos fonemas poderia passar despercebida, se os poetas não os repetissem a fim de chamar a atenção para a sua correspondência com o que exprimem. Muitas vezes a repetição deles pode não ser de natureza simbólica ou onomatopéica, mas ter outras funções como realçar determinadas palavras, reforçar o liame entre dois ou mais termos, ou ainda contribuir para a unidade de um texto ou parte dele. Pode ser ainda um processo lúdico que crie harmonia e seja agradável ao ouvido.

As repetições fônicas podem apresentar diferentes tipos, sendo um pouco variável a sua classificação. Trataremos da aliteração, da assonância, do homeoteleuto e da rima, da anominação e da paronomásia, lembrando que não são elementos da língua, mas processos da linguagem expressiva para aproveitar e valorizar as sonoridades do sistema fonológico.

2.3.1 Aliteração e Assonância

Aliteração é a repetição insistente dos mesmos sons consoantais, podendo ser eles iniciais, ou integrantes da sílaba tônica, ou distribuídos mais irregularmente em vocábulos próximos. Há quem

inclua na aliteração a repetição de vogais na sílaba inicial de duas ou mais palavras. A repetição vocálica em sílabas tônicas é a *assonância*; mas a mesma vogal pode aparecer não acentuada, prolongando a insistência, como nestes exemplos:

Tíbios flautins finíssimos gritavam.
(Bilac, *Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 160.)

Terá surpreendido o segredo da terra pelos ouvidos
finíssimos das suas raízes?
(Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, p. 194.)

A aliteração é um processo generalizado em línguas de todas as épocas, podendo ser uma exigência de versificação em certos tipos de poesia, como a germânica medieval.

Num estudo sobre a aliteração em *Os Lusíadas*, Said Ali revela que não ocorrem na epopéia aliterações acumuladas e fatigantes como nos poetas latinos antigos (Ênio, por exemplo), que elas são entremeadas de vocábulos que não aliteram e que as aliterações imediatas, sem algum termo de permeio, nunca excedem a grupos de duas palavras, mais frequentemente substantivo e adjetivo (*fraco fio*; *gente generosa*; *molesta morte*; *noite negra* etc.) Ocorre também a aliteração entre a sílaba átona final de uma palavra e a tônica inicial de outra (*povo vão*; *sede dura*; *linda dama*) que, diga-se de passagem, não soa nada bem, sendo mesmo apontada como um defeito de estilo sob o nome de *parequema*. Dentre os numerosos exemplos de versos camonianos com aliterações, arrolados por Said Ali, encontram-se os seguintes, que são dos mais belos:

Bramindo o negro mar de longe brada (V, 38)

Em tempo de tormenta e vento esquivo,
De tempestade escura e triste pranto. (V, 18)

Ouvi! que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas
Louzar os vossos... (I, 11)

Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e misérrima prisão. (V, 48)

Na estrofe inicial do “I-Juca-Pirama”:

No meio das tabas de amenos verdores,
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos de alíva nação;
(G. Dias, *Obras Poéticas*, t. 2, p. 18.)

Observamos nos dois primeiros versos a aliteração da oclusiva dental nos vocábulos da cesura (*tabas* e *troncos*); a aliteração com *cobertos* é mais discreta, por ser átona a sílaba *-tos*; já no terceiro verso o [t] se repete nas sílabas tônicas, enfatizando a idéia de importância e altivez da nação timbira.

Como já foram apresentados vários exemplos de aliteração e assonância na *poesia* (alguns mesmo em que os dois recursos aparecem somados), ao serem expostos os valores expressivos dos fonemas, é oportuno mencionar agora a frequência desses recursos na *prosa* de Guimarães Rosa. Amiudadamente alitera ele duas palavras ligadas sintaticamente (sujeito/verbo, verbo/objeto, verbo/advérbio, substantivo/adjetivo ou adjunto, termos coordenados ou de igual função).

Ferveram faces. (*Sagarana*, p. 321.)

...boi berra... (*Ib.*, p. 57.)

E os pretos vendem a vida pela festa do Congado... (*Ib.*, p. 259.)

Quebrando a frase feita *dar a vida*, o escritor a revitaliza, e a aliteração acentua a novidade da expressão.

...e o punhal parou ponta dantinha da goela do dito. (*Grande Sertão*, p. 116.)

Fora assim desde menino, uma meninice à louca e à larga, de filho único de pai pancrácio. (*Sagarana*, p. 324.)

...muita pose e roupa pouca... (*Ib.*, p. 81.)

“miseró mu”; “rumo reto”; “lombo longo”; “finas falripas” (sintagmas extraídos de passos vários de *Sagarana*) “Pata e peito, passo e passo...” (*Ib.*, p. 64.)

O Reinaldo era tão galhardo garboso. (*Grande Sertão*, p. 116.)

Menos freqüentes, mas de modo algum raras, são as assonâncias que também servem para estreitar palavras em seqüência:

vagalume bagudo (*Sagarana*, p. 28.)

burro casmurro (*Ib.*, p. 170.)

pretume sujo (*Ib.*, p. 65.)

gárrulas maitacas (*Ib.*, p. 353.)

– O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... (*Ib.*, p. 300.)

Muito comum é a aliteração e a assonância aparecerem combinadas:

...um chuí chocho – um fio. (*Ib.*, p. 31.)

Quando nós íamos chegando, ela berrou, um berro bonito de buzina, que era todo cantado e só no fim era que gemia... (*Ib.*, p. 54.)

Bonito exemplo de aliteração acompanhada de variação vocálica é:

Mas nós passávamos, feito flecha, feito faca, feito fogo. (*Grande Sertão*, p. 228.)

2.3.2 Homeoteleuto e Rima

A repetição de sons no final das palavras é designada por nomes diversos: *homeoteleuto* (“final igual”), *rima*, *eco*, sem que seja bem precisa a distinção entre os termos.

Uma distinção que parece satisfatória é a seguinte: o *homeoteleuto* é o aparecimento de uma terminação igual em palavras próximas, sem obedecer a um esquema regular, ocorrendo ocasionalmente numa frase ou num verso. O efeito estilístico que oferece é realçar a correlação entre as palavras em que se dá, podendo também, em certos casos, contribuir para a harmonia imitativa. Alguns exemplos:

Que querem ao *lago aziago* minhas ânsias, brisas fortuitas? (Fernando Pessoa, *Obra Poética*, p. 109.)

O sol cresce, amadurece (G. Rosa, *Sagarana*, p. 3.)

Eu não podia, por lei de rei... (*Id.*, *Grande Sertão*, p. 222.)

O homeoteleuto é bastante comum na enumeração, em que os termos coordenados apresentam a mesma flexão:

Cassiano pensou, fumou, imaginou, trotou, cismou, e, já a duas léguas do arraial, na grande estrada do norte, os seus cálculos acharam conclusão. (*Id.*, *Sagarana*, p. 143.)

Por amor ao homeoteleuto, Machado de Assis emprega o arcaísmo *nado* na seqüência de participípios deste passo:

A memória trazia-lhe o sabor do perigo passado. Eis aqui a terra encoberta, os dous filhos *nados*, criados e amados da fortuna. (*Esau e Jacó*, em *Obra Completa*, vol. 2, p. 972.)

O *eco* é um homeoteleuto não intencional, não estético, que se costuma considerar um vício de linguagem, o qual se deve à alta freqüência de determinadas terminações ou sufixos da língua (*-ar*, *-ado*, *-ente*, *-ento*, *-ao*, *-dade* etc.). Atribui-se também o nome de *eco* a jogos sonoros de reiteração com efeitos estéticos, como na frase de Guimarães Rosa: *E o cavalo, lã, lã, pôs pernas para diante e o corpo para trás [...]* (*Grande Sertão*, p. 325).

A *rima* é a coincidência de sons, geralmente finais de palavras (alguns falam também em rima aliterante, inicial), que se dá na poesia, em conformidade a um esquema mais ou menos regular. É, pois, o homeoteleuto empregado como recurso poético, desempenhando várias funções:

- A função hedonística de agradar o ouvido pela repetição de sons em determinados intervalos.
- A função decorativa, sendo um luxo de expressão, um requinte de elaboração (conforme escreveu Bilac: “No verso de ouro engasta a rima, / Como um rubim” (*Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 90).
- A função expressiva de realçar as idéias contidas nas palavras em que ocorre; a função estrutural de relacionar as palavras que a apresentam, bem como de contribuir para a

unidade do texto e para a facilidade de sua memorização (cf. S. Levin).

Melo Nóbrega (*Rima e Poesia*), estudando a impressionante multiplicidade de aspectos da rima, classifica-a em numerosos tipos; citamos a classificação quanto aos sons coincidentes: *aliterada, atônica, consonântica, assoante ou toante, incompleta, consoante, rica, ampliada, idêntica, equívoca*. Entretanto, não cabe aqui comentar cada um dos tipos. Saliente-se apenas que os tipos mais usados são a rima *consoante*, em que há coincidência de fonemas a partir da vogal tônica dos vocábulos (*pranto/canto*) e a rima *toante*, em que só coincidem as vogais, tônicas e postônicas (*lindo/cinco*).

Há poetas que se contentam com rimas modestas, de terminação corriqueira – as chamadas rimas pobres. É o caso de Gonçalves Dias. Outros buscam terminações raras, em palavras pouco usadas, de diferentes classes gramaticais ou mesmo combinações vocabulares (descalça-mos/bálsamos, do texto já citado “D. Briolanja”). São as rimas chamadas ricas e preciosas. Parnasianos e simbolistas buscavam rimas requintadas; poetas modernos têm adotado posições variadas no tocante à rima, ora abandonando-a, ora preferindo a rima toante, ora criando rimas sofisticadas, ora, também, a rima vulgar, que, aliás, não deixa de aparecer mesmo em textos bem trabalhados.

Do parnasiano Bilac, talvez o melhor exemplo de elaboração rímica seja o soneto “Inania Verba”, especialmente a 2ª estrofe:

Ah! quem há-de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
– Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava ...
(*Poesias*, em *Obra Reunida*, p. 166.)

Note-se que os quatro vocábulos finais de versos apresentam sons comuns. Entre *escrava/deslumbrava* e *escreve/breve* temos rima consoante, rica ou ampliada pela consoante [R], que antecede a vogal tônica; entre *escrava/escreve* e *breve/deslumbrava* temos a coincidência de várias consoantes (rima consonântica) e alternância da vogal *a/e*.

Cecília Meireles, que revela o mais delicado apuro em todos os aspectos da técnica poética, apresenta extraordinária riqueza no uso

da rima. Sente-se o seu gosto pela rima toante, que combina plenamente com o tom velado, suave, discreto da sua poesia. Na “Canção do Meio do Campo” ela combina a rima consoante (ampliada ou não) com a rima toante:

Lá vai, sem qualquer *palavra*
seguindo o *pranto*,
pequeno arado que *lavra*
tão grande *campo*.

Torvos pássaros dos *ares*
gritam *sombras*
aos caminhos singulares
que o sonho *apronta*.

Ó terra tão *delicada*
que estás *sofrendo*,
não é nada, não é *nada*:
setas de *vento*.

No dia da *primavera*,
longe anda o *corvo*.
E a flor mostrará como *era*
seu grito *morto*.
(*Retrato Natural*, em *Obra Poética*, p. 313.)

Num melancólico e belíssimo poema, Cecília entremeia nos versos soltos ou brancos (sem rima) algumas rimas muito sutis: duas com anagrama (alteração na ordem dos fonemas) e uma quase equívoca (de palavras iguais), que se destacam por sua finura expressiva.

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim *magro*
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio *amargo*.
Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e *mortas*;
eu não tinha este coração
que nem se *mostra*.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil;
– Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(*Viagem*, em *Obra Poética*, p. 84.)

Guilherme de Almeida faz também malabarismos com as rimas que ele próprio intitula *paupérrimas*, *riquíssimas* e *símil-rimas*. Estas últimas, por serem mais freqüentes (certamente não tanto quanto as consoantes), merecem uma referência, mesmo porque o poeta manifestava certo orgulho pela sua utilização. São rimas incompletas, nem consoantes, nem apenas toantes, visto que, além das vogais, há um elemento consonantal comum. São exemplos: *verde/rede, pântanos/cântaros, concha/monja* (neste caso dá-se a alternância da palatal surda com a sonora homorgânica). Sirva de ilustração o poema “Epígrafe”, das *Canções Gregas*, o qual se divide em duas partes, uma com símil-rima e outra com rimas consoantes pouco comuns:

Eu perdi minha frauta selvagem
entre os caniços do lago de vidro.
Juncos inquietos da margem;
peixes de prata e de cobre brunido
que viveis na vida móvel das águas;
cigarras das árvores altas;
folhas mortas que acordais ao passo alípede das ninfas; algas,
lindas algas limpas:
– se encontrardes
a frauta que eu perdi, vinde, todas as tardes,
debruçar-vos sobre ela! E ouvireis os segredos
sonoros, que os meus lábios e os meus dedos
deixaram esquecidos entre
os silêncios ariscos do seu ventre.
(*Toda a Poesia*, t. IV, pp. 11-12.)

2.3.3 Anominação

A anominação consiste no emprego de palavras derivadas do mesmo radical – em uma mesma frase ou em frases mais ou menos próximas. Muitas vezes a anominação é um tipo de pleonismo,

como em “*Sonho sonhado* em chão duro” (C. Ricardo, *Martim Cererê*, p. 55), ou em “*O joelho* exausto que, contra a vontade, *ajoelha...*” (V. de Carvalho, *Poemas e Canções*, p. 88). No seu “Caso Pluvioso”, Carlos Drummond de Andrade emprega numerosos termos derivados de *chuva* (ou da forma latina *pluvia*), havendo maior acúmulo no dístico:

Chuvadeira maria, chuvadonha,
Chuvinhenta, chivil pluvimedonha!
(*Viola de Bolso*, em *Poesia e Prosa*, p. 709.)

Monteiro Lobato também aproveita ludicamente a anominação, criando derivados, neste gracioso trecho em que descreve o reino das Águas Claras: “E canários cantando e beija-flores beijando flores, e camarões camaronando e caranguejos caranguejando, tudo que é pequenino e não morde pequeninando e não mordendo.” (*Reinações de Narizinho*, em *Obras Completas*, p. 21).

2.3.4 Paronomásia

Há quem dê à denominação paronomásia um sentido bem abrangente – o de qualquer identidade de fonemas entre duas ou mais palavras. Pode-se considerar paronomásia (cf., por exemplo, o *Dicionário de Literatura* de J. P. Coelho) como a figura pela qual se aproximam, na frase, palavras que oferecem sonoridades análogas com sentidos diferentes. A paronomásia é um jogo de palavras, um trocadilho, de que pode resultar um efeito humorístico, mas que ocorre também em textos poéticos como no poema “Oração no Saco de Mangaratiba”, de Manuel Bandeira:

Nossa Senhora me dê paciência
Para estes mares para esta vida!
Me dê paciência pra que eu não caia
Pra que eu não pare nesta existência
Tão mal *cumprida* tão mais *comprida*
Do que a restinga de Marambaia!...
(*Poesia Completa e Prosa*, p. 215.)

2.3.5 Combinação dos Diferentes Recursos Sonoros

No poema “Um Sonho” (*Oaristos*, XI), Eugênio de Castro acumula, com raro virtuosismo, todos os recursos que vimos comentando. Ei-lo, com o corte de umas poucas estrofes:

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
 O sol, o celestial girassol, esmorece...
 E as cantilenas de serenos sons amenos
 Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...
 As estrelas em seus halos
 Brilham com brilhos sinistros...
 Cornamusas e crotalos,
 Cítolas, cítaras, sistros,
 Soam suaves, sonolentos,
 Sonolentos e suaves,
 Em suaves,
 Suaves, lentos lamentos
 De acentos
 Graves,
 Suaves ...
 Flor! enquanto na messe estremece a quermesse
 E o sol, o celestial girassol, esmorece,
 Deixemos estes sons tão serenos e amenos,
 Fugamos, Flor! à flor destes floridos fenos...
 Soam vesperais as Vésperas...
 Uns com brilhos de alabastros,
 Outros louros como nêspersas,
 No céu pardo ardem os astros...
 Como aqui se está bem! Além freme a quermesse...
 – Não sentes um gemer dolente que esmorece?
 São os amantes delirantes que em amenos
 Beijos se beijam, Flor! à flor dos frescos fenos...
 [...]
 Teus lábios de cinábrio, entreabre-os! Da quermesse
 O rumor amolece, esmaiece, esmorece...
 Dá-me que eu beije os teus morenos e amenos
 Peitos! Rolemos. Flor! à flor dos flóreos fenos...
 [...]
 Três da manhã. Desperto incerto ... E essa quermesse?
 E a Flor que sonho? e o sonho? Ah! tudo isso esmorece!

No meu quarto uma luz luz com lumes amenos,
 Chora o vento lá fora, à flor dos flóreos fenos...
 (*Obras Poéticas*, vol. I, pp. 58-61.)

Observemos alguns dos jogos sonoros tão requintadamente elaborados pelo poeta luso:

- A seqüência das palavras terminadas em *-esse* (*-ece*), que podemos classificar como homeoteleuto, sugere os alegres ruídos da festa.
- A aliteração do [m] e do [n], acompanhados das vogais [a], [e] e [o], traduz a impressão de suavidade provocada pelos cantos.
- A assonância do [i] tanto vale para sugerir o cintilar das estrelas como os sons dos instrumentos musicais.
- As sílabas nasais correspondem a sons prolongados, atenuados; e as repetições de palavras, em posições diversas, criam um ritmo langue, embalador.
- As aliterações do [f] se ajustam ao sopro da brisa que faz ondear os fenos; e a aliteração do [l] dá a sensação do fluir da luz.
- Em vários casos a aliteração se associa à anominação (*flor*, *florido*, *flóreos*), com ênfase na significação do lexema.
- Várias rimas e homeoteleutos são do tipo precioso, ocorrendo entre palavras raras ou uma combinação de palavras: *vêspersas/nêspersas*, *lábios/cinábrio/entreabre-os*.

Todas essas explorações de sonoridade, mais o vocabulário raro, exemplificam os extremos a que chegaram os poetas simbolistas na sua busca de musicalidade. E essa musicalidade encantatória, de fato, nos envolve e nos arrebatava num puro deleite estético.

Não só a linguagem literária, mas também a popular, a gíria, os *slogans* publicitários devem parte de sua força expressiva aos recursos de sonoridade. É o caso das expressões idiomáticas, frases feitas, provérbios e frases de propaganda que se seguem: *dedo-duro* (*dedar*, *dedurar*); *bater papo*; *pagar o pato*; *dar dois dedos de prosa*; *ser bom de bico*; *andar ao deus-dará*; *fiar fino*; *por fina força*; *por paus e por pedras*; *às mil maravilhas*; *de cabo a rabo*; *de fio a pavio*; *aos trancos e barrancos*; *sem eira nem beira*;

prometer mundos e fundos; quem com ferro fere, com ferro será ferido; quem não tem cão caça com gato; o comer e o coçar, tudo está no começar; de hora em hora Deus melhora; casamento e mortalha no céu se talha; de boas ceias as sepulturas estão cheias; não dá quem tem mas quem quer bem; boa romaria faz quem em casa fica em paz; cesteiro que faz um cesto faz um cento; a galinha onde tem os ovos tem os olhos; quem o alheio veste na praça o despe; quem sabe sobe; escureça e apareça (propaganda de bronzeador); o que pinta de novo, pinta na tela da Globo...

2.3.6 Aproveitamento Estilístico da Gama Vocálica

Se a repetição de fonemas é um recurso expressivo valioso, não se deve esquecer que a variedade, especialmente da gama vocálica, também constitui importante procedimento estético. É a riqueza de sonoridades um dos requintes artísticos de muitos dos famosos versos de Bilac, como estes do soneto “Língua Portuguesa”:

Última flor, do Lácio, inculta e bela,
És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo, que na ganga impura
A bruta mina entre os cascalhos vela...
(*Tarde*, em *Obra Reunida*, p. 240.)

2.4 A ONOMATOPÉIA

Nas considerações a respeito da expressividade dos fonemas e dos diversos tipos de repetição dos mesmos em palavras diversas do enunciado, apareceu várias vezes o termo *onomatopéia*. É conveniente ver agora um pouco mais desse fenômeno lingüístico, tão sedutor e discutido, que até serviu de fundamento a uma teoria sobre a origem da linguagem. Tal teoria foi convincentemente refutada por Karl Bühler no artigo “A Onomatopéia e a Função Representativa da Linguagem”. Ele demonstra que a linguagem é essencialmente representativa, com signos arbitrários, e a onomatopéia ou pintura sonora é apenas “uma tolerância da linguagem” e não poderia ter dado origem a ela. Bühler argumenta com pesquisas de antropólogos que afirmam que a onomatopéia só aparece em línguas já formadas.

Num sentido mais limitado, onomatopéia significa a reprodução de um ruído – ou mais modestamente a tentativa de imitação de um ruído por um grupo de sons da linguagem. É a transposição na língua articulada humana de gritos e ruídos inarticulados. Como os sons da linguagem humana têm certas qualidades e os da natureza outras, não é possível uma reprodução exata, mas apenas aproximada – muitas vezes mera sugestão – da mesma forma que um instrumento musical não pode imitar perfeitamente o ruído de outro (um piano, por exemplo, só pode dar a impressão de um tambor). A linguagem traduz os sons da realidade dentro das suas possibilidades, daí haver diferenças entre as onomatopéias de línguas diferentes para a reprodução de sons iguais. Pode-se dizer que as onomatopéias (grande parte delas pelo menos) têm o seu tanto de convencional e são aprendidas como outros elementos da língua e não recriadas espontaneamente pelo falante.

2.4.1 Níveis de Onomatopéia

É oportuno aproveitar aqui o ensinamento de Herculano de Carvalho (*Teoria da Linguagem*) a respeito das onomatopéias. Considerando o caráter accidental ou permanente das onomatopéias e a sua natureza não representativa, bem como a possibilidade de elas se lexicalizarem, tornando-se palavras dotadas de comportamento sintático, temos:

- Sons imitativos produzidos accidentalmente pelo homem, com caráter momentâneo e individual; constituem uma imagem intencional do som natural. Podem voltar a repetir-se em situação semelhante e então valer como sinal (natural e intencional). As onomatopéias criadas por escritores ficam freqüentemente restritas a um único emprego ou a poucos mais. A originalidade de Guimarães Rosa é acentuada neste aspecto. Entre os muitos exemplos de onomatopéias accidentais por ele criadas, podem ser lembrados:

Tinha dado o vento, caíam uns pingos grossos, chuva quente [...] O vento vuvo: viív..., viív... (*Manuelzão...*, p. 18.)

Era uma coruja pequena, coruja batuqueira [...] quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “Quíccc’kikkikik!...” e entrava no buraco. (*Ib.*, p. 70.)

...os alegres tuins... choveram nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido – rrrl-rrrl! rrrl-rrrl! (Sagarana, p. 353.)

• Onomatopéias propriamente ditas – objeto sonoro de configuração definida e valor significativo constante, embora impreciso, dentro de uma determinada comunidade lingüística, constituído, mais freqüentemente, por uma combinação de sons correspondentes aos fonemas da língua dessa comunidade: *zás, pum, pimba, dlim-dlão, tlim-tlim, tic-tac* etc. Estes objetos já são apresentações simbólicas e convencionadas, mais ou menos integradas no sistema fônico de uma determinada língua. Seu grau de integração é variável; algumas são exatamente correspondentes às estruturas das palavras significativas da língua, outras apresentam combinações de fonemas que não ocorrem nas palavras do idioma: *dlim-dlão, tchibum, trrrim*.

As formas desses dois tipos não constituem verdadeiras palavras, não estando integradas no sistema léxico-gramatical da língua; são sinais inanalísáveis significativamente, quase totalmente destituídos de valor denotativo próprio; representam globalmente uma situação e não desempenham função na frase, equivalendo cada uma delas a toda uma frase, como as interjeições.

Tais onomatopéias são de largo uso na fala das crianças, adolescentes, ou de pessoas emotivas em geral, bem como na literatura infantil e nas histórias em quadrinhos, que exigem o máximo de sugestão em textos mínimos. Monteiro Lobato usa-as com bastante eficiência, como meio de despertar a fantasia dos leitores e tornar mais vivas, concretas e ritmadas as partes narradas: “...a menina não fazia outra coisa senão chupar jabuticaba... Escolhia as mais bonitas, punha-as entre os dentes e tloque. E depois do tloque, uma engolidinha de caldo e plufe! caroço fora. E tloque, tloque, plufe, tloque, plufe, lá passava o dia inteiro na árvore.” (*Reinações de Narizinho*, em *Obras Completas*, p. 34).

Também os poetas, mais moderadamente, se utilizam deste tipo de onomatopéia, conforme o exemplo de Guerra Junqueiro [cf. pp. 54 e s.], mas o tipo de que mais se valem é o da onomatopéia complexa, de que se falará mais adiante (harmonia imitativa).

• Se o significante onomatopéico passa a desempenhar um papel sintático na frase e recebe uma categoria gramatical, já temos uma forma lexicalizada e não uma onomatopéia propriamente dita. O

mais comum é a onomatopéia tornar-se substantivo ou verbo. A palavra onomatopéica é uma verdadeira palavra; seja qual for o seu valor conotativo, denota o objeto que significa e desempenha função na frase, como os substantivos *pio, uivo, estalo, ribombo*, ou verbos como *tilintar, bimbalhar, zumbir* etc. Tais palavras estão ligadas ao seu significado em razão de convenções e, independentemente de seu valor conotativo, exercem função representativa.

Aos tipos de onomatopéia descritos por Herculano de Carvalho, deve ser acrescentada a que Rodrigo Sá Nogueira (*Estudos sobre as Onomatopéias*) chama fonético-ideológica, a qual consiste na imitação de um som, não só por sílabas ou palavras isoladas, mas por frases: *bem-te-vi, tô-fraco, fogo-apagou*, que denominam as aves pela sua voz. Guimarães Rosa nos oferece este bonito exemplo:

[Os passopretos] Vão assaltar a rocinha; mas, antes, piam e contrapiam, ameaçando um hipotético semeador:

– Finca, fin-ca, qu’eu, “ranço”! qu’eu “ranço”!... (Sagarana, p. 122.)

2.4.2 Harmonia Imitativa

Em se tratando de estilística, não se pode deixar de referir um sentido mais amplo atribuído ao termo onomatopéia: é o de *harmonia imitativa*, que se estende ao longo de um enunciado, de um fragmento de prosa, de um poema, e que resulta dum aglomerado de recursos expressivos: peculiaridades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagmas ou frase, do ritmo do verso ou da frase. Mattoso Câmara (*Contribuição...*) analisa os efeitos admiráveis que Manuel Bandeira, no poema “Os Sinos”, tira dos valores fônicos, criando uma orquestração onomatopéica que, além de traduzir as sonoridades dos diferentes sinos, simboliza a intensidade dos sentimentos do poeta.

Euclides da Cunha, na descrição da vaquejada, nos oferece um parágrafo de admirável harmonia imitativa, em que se destaca sobretudo o papel das consoantes oclusivas. Ei-lo:

De repente estruge ao lado um estrídulo tropel de cascos sobre pedras, um estrépito de galhos estalando, um estalar de chifres embatendo; tufa nos ares, em novelos, uma nu-

vem de *pó; rompe*, a *súbitas*, na clareira, *embolada*, uma *ponta de gado*; e, logo após, sobre o *cavalo que estaca esbarrado*, o *vaqueiro, tenso nos estribos...* (*Os Sertões*, pp. 102-103.)

Poetas do modernismo escreveram numerosos poemas onomatopéicos reproduzindo ruídos e vozes das mais variadas: máquinas, fábricas, trens, cachoeiras, danças, pássaros, sapos, grilos etc. Entre os que mais comparecem nas antologias estão, por exemplo, “Brasil”, de Ronald de Carvalho; “O Trem de Ferro”, “Os Sapos”, “Berimbau”, de Manuel Bandeira; “Rumba”, de Guilherme de Almeida; “A Festa no Palácio Verde”, de Ofélia e Narbal Fontes etc. Aqui vai um fragmento do “Trem de Alagoas”, de Ascenso Ferreira, em que sobressai como recurso onomatopéico, entre vários outros, o próprio ritmo dos versos:

O sino bate,
o condutor apita o apito,
solta o trem um grito
põe-se logo a caminhar...
– Vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende
com vontade de chegar...
Mergulham mocambos
nos mangues molhados,
moleques, mulatos,
vêm vê-lo passar.
Adeus!
– Adeus!
Mangueiras, coqueiros,
cajueiros em flor,
cajueiros com frutos
já bons de chupar...
– Adeus morena do cabelo cacheado!
Mangabas maduras,
mamões maduros,
mamões amarelos,
que amostram molengos
as mamas macias
pra a gente mamar...
[...]
(*Cana Caiana*, p. 65.)

Alguns autores (Rodrigo de Sá Nogueira, por exemplo) consideram também como onomatopéia a adequação dos sons ao sentimento expresso, numa só palavra ou numa frase. Mas aqui já temos uma extrapolação do sentido usual da palavra, sendo preferível falar em sugerência sonora, resultante de fina elaboração estética, encontrada, sobretudo, nos poemas simbolistas.

2.5 ALTERAÇÕES FONÉTICAS

A estilística fônica deve tratar também das alterações fonéticas dos vocábulos, desde que apresentem algum valor expressivo. Os metaplasmos – por supressão, acréscimo (ou adjunção, cf. a *Retórica Geral*), por troca (supressão e adjunção, cf. a mesma obra) e por permuta – que se verificaram na transformação do léxico latino para o português, correspondem a tendências ainda vigentes na língua, perceptíveis na fala popular e coibidas na língua culta. É o que mostram formas populares como *arvre* (árvore), *aspro* (áspero), *xícra* (xícara); *pobrema* (problema), *güentar* (agüentar), *maginar* (imaginar); *legite* (legítimo), *preambos* (preâmbulos), *esipra* (erisipela), *ridico* (ridículo); *abastar* (bastar), *alemburar* (lembrar), *apois* (pois), *embonecado* (embonecado), *bules* (bule), *galfo* (garfo), *almário* (armário), *carça* (calça), *tauba* (tábua), *estauta* (estátua), *enterter* (entreter), *bicabornato* (bicarbonato) etc.

2.5.1 Alterações Fonéticas em Autores Regionalistas

Nos textos de *autores regionalistas* encontramos formas populares que têm a função de evocar o nível cultural das personagens ou marcar a língua arcaica das zonas rurais ou do sertão. Em Guimarães Rosa, além das formas populares, encontramos alterações fonéticas feitas pelo autor para reforçar o teor expressivo das palavras. Assim, para sugerir o canto da cigarra, ele repete a primeira sílaba do verbo *sibilar* (em analogia talvez com *sussurrar*): “Uma cigarra *sissibila*” (*Saguarana*, p. 247). Outro acréscimo de teor onomatopéico é *xamenxame*: “E também se desabalando de lá, *xamenxame* de abelhas bravas.” (*Grande Sertão*, p. 438). Como novo processo de superlativo, Guimarães Rosa

repete a sílaba inicial de *mudos*: “...espiei os três outros... intugidos até então, *mumumudos*” (*Primeiras Estórias*, p. 12).

O acréscimo de fonemas no interior de vocábulo é bem mais restrito e não deve constituir inovação do escritor, mas formas ouvidas da gente da roça. Podem ser citados os exemplos: *serepente* (“cobra se-repente malina”, *Grande Sertão*, p. 138), *murucego* (morcego) e nomes próprios como *Silivana* (Silvana, personagem do conto “Duelo”, de *Sagarana*), *Fulorêncio* (Florêncio), *Quelemém* (Clemente), personagens de *Grande Sertão: Veredas*.

No final de certas palavras invariáveis encontramos o acréscimo de um /s/: “foras de norma” (*Grande Sertão*, p. 174), *nuncas* (*Ib.*, p. 383), “indas que requeimasse a pele” (*Ib.*, p. 333). É possível que se trate de formas arcaicas ainda usadas no seu estado natal. De qualquer forma, é o mesmo caso de *antes* que se formou de *ante* + *s*, e de *entonces*.

Mais freqüentes são os casos de supressão de som nas várias partes dos vocábulos. Da mesma forma que se acrescenta, supprime-se o [a] inicial: “*Dianta*, Leofredo!” (*Sagarana*, p. 21); “... feito entre madrugar e *manhecer*” (*Grande Sertão*, p. 34). Aqui a alteração aproximou formalmente as palavras semanticamente relacionadas, tornando-as aliterantes e com igual número de sílabas. “... uma fala que ele *adrede* avagarava.” (*Ib.*, p. 200). “Não se disse *guavai*.” (*Ib.*, p. 75) – a aférese do [a] (de água) e a aglutinação do substantivo ao verbo, mediante a unidade do acento, transformou a locução num só vocábulo de sentido negativo, equivalente a *nada*, *coisa nenhuma*, *não se deu nenhum aviso*. O verbo *usufruir*, perdendo a vogal inicial, torna-se mais próximo do seu antônimo *sofrer*: “Sobrestive um momento, fechados os olhos, *sufriu* aquilo com outras minhas forças.” (*Ib.*, p. 221). O verbo *deixar*, que é muitas vezes mutilado na língua falada popular, aparece nos textos rosianos como: *dei-stá* (deixa estar – *Sagarana*, p. 341), “– X’eu cá ver o arcabuz, mano-velho...” (deixa eu – *Grande Sertão*, p. 414).

A supressão da vogal átona (pré- ou postônica) é comum: *matlotagem* (matalotagem), *escrafunchar* (escarafunchar), *parlagem* (parolagem), *triaga* (teriaga) etc. O vocábulo *víbora* na variante *bibra* combina-se pleonasticamente com cobra, constituindo locução aliterante: “e o que me picou foi uma cobra *bibra*” (*Ib.*, p. 307).

Dos casos de perda de som final, vale ser lembrada a apócope da vogal precedida de [l], como em “...a tiracol” (*Ib.*, p. 340) e em “...gol d’alguma cachaça” (*Ib.*, p. 336).

A forma diminutiva em *-im*, *-riachim*, *passarim*, largamente documentada por Manuel de Oliveira Paiva em *D. Guidinha do Poço*, goza da estima do escritor mineiro. Mary Lou Daniel levantou mais de sessenta exemplos em *Corpo de Baile* (João G. Rosa: *Travessia Literária*, p. 56). A apócope de outros sons resulta na mesma terminação *patavim* (pata-vina), *assassim* (assassino), *musselim* (musselina), *Diadorim* (Deodorina – Diadorina – Diadorim). A supressão de sons finais produz outras formas mais inusitadas como: *deslim* (deslinde), *amofim* (amofinado), *embevez* (embevecido), *estrupiz* (estrupício), *macambuz* (macambúzio) (estes exemplos foram transcritos da obra de Mary Lou Daniel acima citada, pp. 56-57). *Diabo*, usado interjetivamente, aparece sem a última sílaba numa fala do bronco Hermógenes: – “Diá!”, o Hermógenes rosou: – “Deu a fúria nesses, bute!” (*Grande Sertão*, p. 163). A forma sinônima *bule* (usada no NE, conforme abonação de J. Lins do Rego em *Usina*, p. 168) confirma a deturpação do vocábulo.

Formas que se devem à troca de fonemas (por vocalização, nasalização, dissimilação etc.) são numerosas no criador de Diadorim, em geral conferindo um tom arcaico, que é também regional e popular, quando não um realce ou ênfase. “O Hermógenes fez o *pauto*. É o demônio quem pune por ele...” (*Grande Sertão*, p. 53). “Ele tinha o *conspeito* tão forte, que, perto dele, até o doutor, o padre e o rico, se compunham” (*Ib.*, p. 37). “Agora tomavam mais ânsia de saber o que era que iam decidir os *manantas*” (*Ib.*, p. 205) (*pauto* < *pacto*; *conspeito* < *conspeto*; *manantas* < *magnatas*).

A troca do [r] por [l] se exemplifica com *militriz* (*Ib.*, p. 104), forma que Nei Leandro de Castro (*Universo e Vocabulário de Grande Sertão*) explica como aglutinação de *militante* e *meretriz*. A explicação parece desnecessária, já que a troca das consoantes é metaplasmo comum, bem como a pronúncia do [e] átono como [i], e a forma é documentada em outros textos, como *João Miguel*, de Rachel de Queiroz (v.g., p. 59). José Cândido de Carvalho emprega a forma *militante* no sentido em questão (*O Coronel e o Lobisomem*, v.g., p. 203). Enfim, as três formas são de uso, estando *militriz*, foneticamente, entre as outras duas.

A permuta ou mudança de posição de fonemas ocorre mais frequentemente com o [R], como em *enterter*, *agardecer*. Muitos vocábulos apresentam mais de uma alteração fonética, como *brabotava*, por *borbotava*: “Esse estava atirado pelas queixadas, má bala que lhe partira o osso, o vermelho brabotava e pingava.” (*Grande Sertão*, p. 243). A coincidência da forma com *brabo* parece sugerir a intensidade (brabeza) com que o sangue jorrava.

De acordo com a divisão proposta pela *retórica geral* das metáboles ou alterações retóricas nos quatro tipos – *metaplasmos*, *metataxes*, *metassememas* e *metalogismos* – deveriam ser incluídos entre os *metaplasmos* os diversos casos de formação de palavras: com acréscimo ou supressão de afixos, bem como a composição por aglutinação. Esses casos serão examinados na parte de estilística morfológica – da palavra – ainda que muitos deles estejam relacionados com o valor expressivo dos fonemas. Ficam mencionadas apenas as alterações de elementos não significativos (fonemas e sílabas), mas que são de valor estilístico, por constituírem um aspecto marcante da fala de personagens da literatura regionalista.

2.5.2 Alterações Fonéticas na Poesia

A metrificação, que se baseia nos sons perceptíveis, considera sílabas poéticas as sílabas formadas com a supressão ou fusão de sons vocálicos. A denominação dessas alterações fonéticas não é bem uniforme nos tratadistas. Celso Cunha (*Gramática do Português Contemporâneo*) arrola os seguintes *encontros intervocabulares*:

- *Crise* – fusão de duas vogais iguais: “Eu não espero o bem que mais desejo” (Vicente de Carvalho, *Poemas e Canções*, p. 36).
[esperu]
- *Elisão* – desaparecimento da vogal final de uma palavra ante vogal inicial da palavra seguinte: “Alma serena e casta, que eu persigo” (*Id., ib.*, p. 37).
[serenicasta] [keu]
- *Sinalefa* – fusão da vogal final de uma palavra, reduzida a semivogal, com a vogal inicial da palavra seguinte, formando

um ditongo: “Tudo quanto afirmais eu mesmo alego” (*Id., ib.*, p. 36).

[kwâtwafirmays] [mesmwalegu]

Em muitos casos há possibilidade de pronunciar o encontro com elisão ou com sinalefa. Assim:

O único bem *que existe* (*Id., ib.*, p. 38.)

[keziste] – elisão

[kyezisti] – sinalefa

Eu ouço os três, e calo-me

[owsos] elisão

[owsus]

[owswos] sinalefa

[owswus]

- *Eclipse* – é a elisão ou sinalefa de vogal nasal; restringe-se praticamente ao encontro da preposição *com* e o artigo, variando a grafia: *com o*, *co’o*, *co*. Nos versos seguintes de “O Livro e a América”, de Castro Alves, temos três casos de eclipse, mas só um é indicado pela grafia:

Eu quero marchar/ com os/ ventos,

/Com o/ mundo... /co’os/ pensamentos!!! (*Obra Completa*, p. 88.)

Num mesmo verso, Vicente de Carvalho usa a eclipse no primeiro hemistíquio e no segundo mantém as duas sílabas, para atender à metrificação:

E mães, a agonizar de fome e de cansaço,

Levam/ com o/ coração mais do que/ com/ o/ braço

Os filhos pequeninos. (*Poemas e Canções*, p. 88.)

(Le-vam co co-ra-ção mais do que com o bra-ço)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Nos poetas românticos, cuja versificação reproduzia por vezes a pronúncia popular, encontram-se alguns exemplos de sinalefa com vogal nasal em outras palavras que não *com*:

A meiga flor sobrenada;
De agastada,
A vir/ge'a/ não quer deixar!
(G. Dias, "Rosa no Mar", *Obras Poéticas*, t. 1, p. 238.)

Que impor/ta' os/ dedos da jurema aduncos?
(Castro Alves, "Os Escravos", *Obra Completa*, p. 198.)

• *Hiato entre vocábulos* – usado pelos românticos, condenado pelos parnasianos, por deixar o verso frouxo. Em certos casos o hiato pode ser um recurso de expressividade para realçar determinada palavra, ou para obrigar a emitir o verso num tom pausado (cf. Celso Cunha). Numa mesma estrofe da "Canção do Tamoio", de Gonçalves Dias, encontramos dois exemplos de hiato:

Um dia vivemos!
/O/ ho/mem/ que é/ forte
Não teme da morte;
Só teme fugir;
No/ arco que entesa
Tem certa uma presa,
Quer seja tapuia,
Condor ou tapir
(*Poesias Americanas*, em *Obras Poéticas*, t. 2, p. 42.)

Celso Cunha cita como exemplo de artificialismo no evitar os hiatos este verso de Hermes Fontes:

"Luz| é |sa ú de, e| tre va é in | cer| te | za, é an | sia é | docn | ça."
6 12

• *Encontros intravocabulares* – no interior dos vocábulos temos a possibilidade de um hiato tornar-se ditongo, passando uma vogal ([i] ou [u]) a semivogal; reduzem-se assim duas sílabas a uma só. É o que se chama *sinérese*, de que são exemplos:

"Como um choro de prata al^gente o | luar | escorre." (Bilac)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
[lwar]

"Poe | ta, escrevestes versos so | bre a a | reia!" (G. de Almeida)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
[pwe]

Os autores que tratam de versificação falam também no caso oposto, em que um ditongo se desdobra em hiato, o que vem a ser a *diérese*. São dados exemplos de palavras com um grupo vocálico que se pode pronunciar como hiato ou como ditongo crescente, como *glacial*, *piedade*. Se as duas emissões são possíveis e normais, não temos sinérese nem diérese; se apenas uma pronúncia é normal, a outra constituirá um metaplasmo (sinérese ou diérese). O exemplo que mais comumente encontramos como de *diérese* é o da palavra *saudade*. Ora, a forma com hiato (quatro sílabas: *sa-u-da-de*) representa um momento da sua evolução fonética. Depois, em certa faixa de tempo, a pronúncia vacilava entre hiato e ditongo, sendo hoje normal este último, que é um ditongo perfeito.

Camões empregou a palavra *saudade* com quatro sílabas, no terceiro verso do soneto 81:

Aquela triste e leda madrugada,
cheia toda de mágoa e de piedade
enquanto houver no mundo saüdade
quero que seja sempre celebrada.
(*Rimas*, p. 157.)

Garrett, na invocação do *Camões*, usa a forma ditongada no verso 1 e com hiato no verso 5, provavelmente com alguma intenção expressiva, além da preocupação com a métrica:

[Sau]dade! gosto amargo de infelizes,
Delicioso pungir de acerbo espinho,
Que me estás repassando o íntimo peito
Com dor que os seios d'alma dilacera
– Mas dor que tem prazeres – Sa[ü]dade!
(*Camões*, Canto 1, 1.)

Na verdade, a diérese contraria a tendência da língua, que é reduzir os hiatos. A preferência pela forma com hiato pode corresponder a um desejo de ênfase, pela dilatação da pronúncia do vocábulo.

2.6 PROSODEMAS OU TRAÇOS SUPRA-SEGMENTAIS

De grande interesse estilístico são os valores expressivos ligados aos prosodemas ou traços supra-segmentais, os quais afetam um segmento mais extenso que o fonema – sílaba, morfema, palavra, sintagma ou frase. São eles o acento, a duração, a altura, a entoação. Nenhum prosodema tem existência independente, pois afeta necessariamente um segmento da cadeia da fala, e só pode ser definido em relação às unidades vizinhas daquela que afeta (cf. *Dicionário de Lingüística*, de Dubois).

O acento de intensidade e a entoação têm função no sistema fonológico do português. Serve o acento, pela sua posição no vocábulo, a uma função distintiva (v.g., *fábrica*, substantivo/*fabrica*, verbo). O emprego de palavras iguais com diferente acentuação numa mesma frase constitui um jogo de bom efeito expressivo, como nesta frase do jornalista Geraldo Forbes a respeito do advogado Sobral Pinto: “Não recua ante a récu.” (*O Estado de S. Paulo*, 15 abr. 1984).

A entoação caracteriza o tipo de frase lógica: afirmativa/interrogativa, como – O aluno fez o trabalho./ O aluno fez o trabalho?.

Além dessa função intelectual, ambos, acento e entoação, se prestam a funções expressivas importantes.

2.6.1 Acento de Intensidade e Duração

O acento de intensidade ou de energia, comumente chamado acento tônico, constitui um recurso estilístico quando:

- A sílaba em que recai é pronunciada com intensidade e duração exageradas, produzindo um efeito de ênfase ou uma descarga emocional. “Que desgraça!” “Isto é fantástico!”

A duração, que não tem função fonológica no português, mas tão-somente expressiva, na língua escrita pode ser marcada pela repetição dos grafemas: *rrrolar*, num exemplo de G. Rosa (*Sagarana*, p. 201); *gooooooooool*, em textos vários sobre futebol. No conto “A Cruz de Ouro”, Monteiro Lobato vale-se da repetição vocabular com a duração progressiva da vogal tônica, para que uma personagem ironize a concepção do amor de meninas ingênuas: “Se pudéssemos, nós que temos experiência da vida, abrir os olhos dessas mariposinhas

tontas... Mas é inútil. Escasqueta-se-lhes na cabeça que o amor, o amoor, o amoor é tudo na vida, e adeus.” (*Cidades Mortas*, em *Obras Completas*, p. 147).

- Uma sílaba normalmente átona ou subtônica é pronunciada com uma energia e duração inusitadas: “É um *bandido*!” “Que *miserável*!” “Ela é *maravilhosa*!” É o chamado acento de insistência emocional, havendo também o acento de insistência intelectual, que frisa uma diferença lógica (v.g., verbo *intransitivo*).

Tratando do acento emocional, Cressot transcreve uma explicação de Charles Bruneau: “Expressimos foneticamente nossas emoções deslocando o acento de intensidade de uma ou várias palavras significativas.” (*Le style...*, p. 44). Parece que, pelo menos em português, não se trata de deslocamento de acento, visto que a sílaba normalmente tônica não deixa de sê-lo; o acento emocional não elimina o acento distintivo: *bandido*, por exemplo, não passa a ser palavra proparoxítônica com a intensificação da primeira sílaba. No item “Acento de insistência e emocional” de sua *Moderna Gramática Portuguesa*, Evanildo Bechara diz: “Como bem acentua Roudet, a causa essencial do fenômeno do recuo do acento parece ser a falta de sincronismo entre a emoção e sua expressão através da linguagem. A emoção se adianta à palavra e reforça a voz desde que as condições fonéticas o permitam.” (p. 62). O termo *recuo* parece insatisfatório. O acento emocional pode somar-se ao intelectual (caso *a*) ou ficar-lhe paralelo, em outra sílaba, chamando-nos a atenção justamente como algo acrescido ao acento obrigatório (caso *b*).

Importante valor expressivo tem o acento no verso, como fator rítmico, marcando as tônicas poéticas, e também dando relevo às palavras em que recai, com a valorização do simbolismo sonoro, como se pode sentir nos versos do “Pequenino Morto”, de Vicente de Carvalho:

Tange o sino, tange, numa voz de choro,
Numa voz de choro tão desconsolado...
(*Poemas e Canções*, p. 45.)

Lembre-se que, no verso, o acento métrico pode não corresponder exatamente ao acento tônico do vocábulo isolado, e às vezes um

mesmo verso admite mais de uma dicção. O verso de Bilac, “Rios, chorais amarguradamente”, pode ser lido com acentos diferentes, tomando-se como acentos poéticos uma ou duas subtônicas do longo advérbio:

- *Amarguradamente* – o acento da sílaba *-mar-* corresponde ao do radical primeiro *-amargo*; o verso fica com a seguinte acentuação:

Ríos, choráis amárguradaménte.

- *Amarguradamente* – o acento da sílaba *-ra-* corresponde ao do radical derivado *-amargurado*; o verso fica com a estrutura sáfica (acentos na 4ª e 8ª sílabas); é a leitura de Mattoso Câmara:

Ríos, choráis amargurádaménte.

- *Amarguradamente* – acentuam-se as três sílabas, ficando o vocábulo com ritmo jâmbico:

Ríos, choráis amárgurádaménte.

O poeta deixou ao leitor as três possibilidades, todas dentro das variedades do decassílabo.

Como a versificação tem sido bem estudada, não é necessário repisar explicações. A bibliografia deste capítulo inclui algumas obras em que o leitor poderá encontrar ensinamentos mais amplos.

2.6.2 Entoação

Como ensina Samuel Gili Gaya (*Elementos de Fonética Geral*), entoação é a curva melódica que a voz descreve ao pronunciar palavras, frases e orações. Ela resulta da variação da altura musical dos sons, dependendo dessa altura do número de vibrações das cordas vocais por segundo. A altura está em estreita relação com a intensidade ou energia expiratória na palavra isolada, mas na frase essa correlação se debilita ou se anula, porque a curva melódica tem função essencialmente oracional e a esta função se submetem todos os fatores fonéticos. Os movimentos da curva melódica são signos das relações sentidas pelo falante entre os elementos semânticos e gramaticais que compõem a oração e entre as orações que formam o período. Em qualquer língua a inflexão final da frase indica se, na intenção do falante, a frase está terminada ou se o sentido ficou pendente de algo que se vai acrescentar.

É, pois, a entoação que dá a uma palavra ou grupo de palavras a marca de frase. Uma só palavra, pela entoação que se lhe dá, pode

constituir frase, ou, ainda, frases de diferentes tipos. Assim: “– Calma!” é uma frase exclamativa-imperativa equivalente a “Tenha calma!”. Num fragmento de diálogo como: “– O que é preciso agora? – Calma”, a resposta constitui uma frase declarativa equivalente a “Agora é preciso ter calma”.

Um nome próprio, com diferentes entoações, pode ter múltiplos significados, que devem ajustar-se ao contexto. “– Antônio!” pode ter, entre outros valores, os de: “– Antônio, venha cá.”; “– Você está fazendo uma coisa errada, Antônio”; “– Você aqui, Antônio, que alegria encontrá-lo!”.

A função intelectual da entoação consiste em marcar a frase declarativa com uma parte final descendente, enquanto a interrogativa (total, sem vocábulo interrogativo) tem final ascendente. A entoação das frases de natureza emotiva já é mais difícil de indicar. Bally, que considera a entoação um comentário perpétuo da palavra, ressalta que os movimentos da entoação constituem fenômeno de extrema delicadeza e complexidade, correspondendo às mais variadas emoções. As alterações da afetividade se refletem na linha musical da elocução e são percebidas pelo ouvinte. Involuntariamente deixamos extravasar pela melodia de nossas palavras sentimentos que desejaríamos reprimir ou ocultar. Já os bons atores imprimem intencionalmente às suas frases os matizes tonais que mais se ajustam ao texto e, em seus exercícios, se aplicam em emitir uma mesma frase com numerosas entoações; a entoação, que muitas vezes nos dá a impressão de absoluta naturalidade, resulta de prolongado esforço preparatório.

É sobretudo a entoação que indica se as nossas palavras estão no seu sentido próprio ou no oposto, se estamos sendo sinceros ou irônicos. Certamente a situação ou o contexto podem indicar que mesmo a nossa entoação mais neutra não afasta a intenção irônica; não fosse assim, não se poderia perceber a ironia no texto escrito.

Uma expressão depreciativa, insultuosa, quando proferida em tom de ternura, de agrado ou de brincadeira, perde a sua agressividade, enquanto uma expressão qualquer, dita em tom violento, pode tornar-se injuriosa. Karl Bühler conta o caso de um rapaz que usou as letras do alfabeto hebraico como xingamentos; e do nosso poeta Martins Fontes consta uma anedota, segundo a qual, numa discussão com um cocheiro de Paris, se teria valido dos nomes das figuras

retóricas (*Anacoluto!*, *Prosopopéia!*, *Catacrese!* etc.) para completar seu elenco inferior de palavras.

Quando reproduzimos enunciado de outrem, a nossa entoação indica se concordamos ou não com ele. Conforme o tom que dermos à frase: “Ela disse que não vai trabalhar porque está com muita dor de cabeça”, podemos indicar se a justificativa nos parece válida ou não. Da mesma forma a entoação dada a um texto lido sugere o nosso grau de apreciação desse texto. Também a leitura silenciosa suscita uma entoação mental, mais neutra ou mais expressiva, conforme o caso, sem o que o texto perderia parte do seu sentido ou expressividade.

Fato curioso ligado à imagem mental da voz e da entoação é o de lermos texto escrito por pessoa de nossa convivência, cartas, por exemplo, reconstituindo a sua voz e a respectiva entoação. Pedro Nava refere-se a este fato no seguinte trecho de *Chão de Ferro*:

Dele [João Ribeiro] me vem o que chamarei fenômeno de otivação especial. Quando leio Machado de Assis, é como se ouvisse leitura em voz alta de João Ribeiro. Ouço. Como ouço a voz de Mário de Andrade, Oswald, Manuel Bandeira e Drummond quando lhes leio prosa e verso. Certos trechos de Anatole France me são ditos por Milton Campos, outros, principalmente quando age e fala Bergeret, chegam-me na voz de Rodrigo Melo Franco de Andrade – porque os dois gostavam de citar e ler fazendo valer as frases e páginas do semideus de nossa juventude (*Chão de Ferro*, p. 243).

Oportunas como fecho deste tópico são as ponderações de P. R. Léon:

É sobretudo quando se aborda o domínio da expressividade que se toma consciência do papel imenso da entoação. O exagero ou deformação de toda curva melódica do discurso normal indica uma busca expressiva. A transposição de uma curva a outra é um meio de expressividade. A entoação revela não só o nível linguístico do locutor, mas também o seu estado psíquico. Os padrões exclamativos parecem mais numerosos do que os já inventariados. A forma das curvas afetadas em seu conjunto parece caracterizar sobretudo a expressão das emoções, como a cólera. No discurso espontâneo, com suas voltas, rupturas, sua falta de articulação (coordenação – subordinação), a entoação desempenha o papel da sintaxe falha. No plano linguístico o papel da entoação é uma função inversa da gramaticalidade do discurso. No plano fonostilístico o papel da entoação é uma função direta do estado psíquico, real ou fingido (*Essais de phonostylistique*, p. 40).

2.6.3 Sinais de Pontuação e Entoação

Os sinais de pontuação ajudam a reconstituir a entoação que o autor pode ter pretendido para o seu texto, mas são muito pobres em relação à riquíssima gama de tons da voz humana.

O ponto final, a vírgula, o ponto-e-vírgula, o travessão, os parênteses, os pontos de interrogação e de exclamação, as reticências sugerem diferentes inflexões, mas têm em comum a indicação de uma pausa, precedida de queda, suspensão ou elevação da voz (cf. Cressot, *Le style...*, p. 50). Dado o seu valor afetivo, além do exclusivamente lógico, ligado à sintaxe, a pontuação não segue regras absolutas, e varia muito com os escritores, sendo alguns mais pródigos e outros mais econômicos com relação a esses sinais. Alguns escritores utilizam sinais reiterados (!!!; ???) ou combinados (?!; ???!!!) no esforço de sugerir a intensidade da surpresa e do espanto ou da perplexidade e da dúvida. Nas histórias em quadrinhos esses sinais aparecem em profusão, sendo, por vezes, o medo sugerido por pontos de exclamação tremidos. Se uma personagem permanece em silêncio, mas se quer indicar a sua expressão fisionômica, podem ser usados apenas esses sinais de afetividade. Sirva de exemplo este passo do conto “O Espião Alemão”, de Monteiro Lobato:

– [...] Mas que a Alemanha pôs o seu olho de águia em Itaoca, disso não resta a menor dúvida. Aqui muito em segredo o confessamos hoje: andaram espões por lá.

– ???!!!!

– Sim, espões, e dos piores. Andaram rondando a cidade, tomando plantas, tirando desenhos... (*Cidades Mortas*, em *Obras Completas*, p. 166.)

Os poetas românticos usaram e abusaram do travessão – bem como de exclamações e reticências – para enfatizar suas idéias e emoções. Valham como exemplo estes versos do “Cântico do Calvário”, de Fagundes Varela:

[...]

Eras a glória – a inspiração, – a pátria,
O porvir de teu pai! – Ah! no entanto,
Pomba, – varou-te a flecha do destino!
Astro, – engoliu-te o temporal do norte!

Teto, – caíste! – Crença, já não vives!
 [...]
 Como eras lindo! Nas rosadas faces
 Tinhas ainda o tépido vestígio
 Dos beijos divinais, – nos olhos langues
 Brilhava o brando raio que acendera
 A bênção do Senhor quando o deixaste!
 [...]
 E eu dizia comigo: – teu destino
 Será mais belo que o cantar das fadas
 Que dançam no arrebol, – mais triunfante
 Que o sol nascente derribando ao nada
 Muralhas de negrume! ... Irás tão alto
 Como o pássaro-rei do Novo Mundo!
 [...]
 (*Grandes Poetas Românticos...*, p. 874.)

A supressão de sinais de pontuação esperados também pode ter efeito estilístico, inclusive permitir mais de uma leitura. Guimarães Rosa, Bernardo Élis e outros dão-nos exemplos da supressão de vírgula entre adjetivos que modificam um mesmo substantivo, talvez para sugerir o quanto as qualidades mencionadas estão fundidas ou correlacionadas.

...adonde tem vagarosos grandes rios, de água sempre tão clara aprazível.
 (*Grande Sertão*, p. 20.)

Ele tinha de ser sério severo nos exemplos (*Manuelzão...*, p. 117.)

...a bela loura jovem e elástica senhora tinha como diversão... (B. Élis, *Selva*, p. 157.)

Em *Macunaíma* são freqüentes as enumerações com nomes de coisas da mesma espécie sem a separação por vírgulas.

Para sugerir o fluxo dos pensamentos de uma personagem, alguns autores suprimem ou reduzem drasticamente os sinais de pontuação, ficando os pensamentos numa massa de orações, que só termina com um ponto final depois de uma, duas ou mais páginas. Dois exemplos, com algumas diferenças quanto ao processo de pontuação, podem ser lembrados: o “Monólogo de Tuquinha Batista”, de Aníbal

Machado, dividido em dois imensos períodos, sem nenhum sinal de pontuação, a não ser os pontos que os encerram; e “Sebastiana”, capítulo do livro *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes, todo ele numa só seqüência, mas com o emprego de vírgulas. Entretanto, sem maiores dificuldades, o leitor vai recebendo os pensamentos, separando as orações e impregnando-as de entoação e apreendendo a sua afetividade. Segue um fragmento do “Monólogo”:

Não Mundinha pra Zona Sul eu não vou já disse que não vou pra lá não Betsy que não quero me perder e cá no meu subúrbio eu sou Tuquinha Batista T.B. meu nome em toda parte eu quase choro agradecida T.B. nos muros T.B. no tronco das árvores no mamoeiro na porta da igreja como largar minha gente ficar longe das letras do meu nome não Mundinha não me tentes mais estou quase noiva isto é não estou mas meu noivo vem vindo já apareceu na bola de cristal a cartomante disse que por enquanto ele aparece só pra ela todo dourado nadando num fundo azul e que é parecido com Clark Gable mas eu queria que ele parecesse com aquele que viajou no pingente [...] (*A Morte da Porta-estandarte...*, p. 106).

Pedro Nava introduz uma inovação colocando o ponto de interrogação no interior da frase e separando termos normalmente ligados por subordinação:

O principal encanto dessa prima Ano-Novo estaria no cabelo? de azeviche; na pele? de camélia; nos imensos olhos? ou era? naquele seu jeito especial de falar sempre rindo e batendo sílabas com o mesmo som dos pingentes de cristal dos lustres antigos (*Chão de Ferro*, p. 164).

Nos dois primeiros casos, seria talvez a sua intenção indicar com o ponto interrogativo o tom mais alto da linha melódica da frase e assim destacar os atributos como remanescentes de uma oração adjetiva explicativa: “... no cabelo? – (que era) de azeviche; na pele? – (que era) de camélia”. O ponto depois de *olhos* é normal e o último, depois de *era*, deve marcar o tom mais alto da interrogação. Enfim, a inovação provoca certa perplexidade.

2.7 ORTOGRAFIA

Sendo uma convenção estabelecida, cujas regras precisamos aprender e adotar, a ortografia é exterior à estilística. Contudo, sem-

pre é possível abrir algumas brechas, aproveitar alguma vacilação no uso, violar de algum modo a norma. No caso do português, temos o uso das letras que foram abolidas e exercem um certo fascínio, têm um poder de sugestão qualquer, principalmente a de aristocracia e nostalgia do passado, lembrando a escrita de uma tradição recuada no tempo. Para muitos, grafias como as de Chrystina, Cynthia, Yvonne, Elizabeth, Katia, Anna, Haydée, parecem mais distintas, tradicionais ou sofisticadas do que as formas vigentes na atualidade. É claro que muitos conservam em seu nome uma grafia antiga, porque assim foram registrados, mas há os que ainda hoje querem que o escritor registre o filho com o nome escrito com algum sinal estranho ao atual alfabeto. Os baianos não consentiram que o nome do seu Estado sofresse reforma ortográfica, o que seria uma quebra da tradição e, por isso, se fez a exceção, distinguindo-se o mero acidente geográfico *baía* do nome próprio *Bahia*. Carlos Drummond de Andrade defendeu numa crônica o retorno das três letras abolidas (K, W, Y) e, em outra, relata a sedução que sobre ele exercia o y do nome de Álvaro Moreyra:

Fon-fon, Seleta, emprestados por adultos amigos no interior, fixaram minha atenção naquele y que tornava um certo senhor Moreyra diferente de todos os outros Moreiras, sem dúvida mais sutil do que eles. Naquele y e naquelas reticências que davam à frase um prolongamento vago, entre nevoento e musical, ressonância em surdina, a matizar-lhes o sentido que o ponto-final faria talvez demasiado explícito (*Cadeira de Balanço*, em *Poesia Completa e Prosa*, p. 1144).

A palavra *lúrio*, que nunca deveria ser escrita com y (por originar-se do latim *lilium*), era grafada com essa letra por alguns que achavam que ela correspondia à forma da flor.

O emprego das maiúsculas, fora dos casos regulamentados pelo Acordo Ortográfico, pode sugerir respeito, admiração, sentimento religioso ou cívico, acatamento da autoridade (*Pai, Mestre, Sacerdote, Pátria, Presidente, Senador* etc.). Muito a propósito podem ser lembrados os seguintes versos de Drummond:

Distinção

O Pai se escreve sempre com P grande
em letras de respeito e de tremor
se é Pai da gente. E Mãe, com M grande.

O Pai é imenso. A Mãe, pouco menor.
Com ela, sim, me entendo bem melhor:
Mãe é muito mais fácil de enganar.
(Razão, eu sei, de mais aberto amor.)
(*Menino Antigo*, em *Poesia e Prosa*, p. 582.)

A maiúscula pode ainda sugerir uma personificação, uma idealização, ou a intenção de uma profundidade metafísica. Estes empregos são encontrados em profusão nos poemas simbolistas, como “Visão”, de Cruz e Sousa:

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Sonâmbula do Além, do Indefinido
Das profundas paixões, Dor infinita.
Astro sombrio, luz amarga e aflita,
Das Ilusões tantálico gemido,
Virgem da Noite, do luar dourado,
Com toda a tua Dor oh! sê bendita!
(*Poesias Completas*, p. 111.)

O costume tradicional de iniciar os versos com maiúscula parece ser mais uma forma de marcar o texto poético com um aspecto gráfico solene, afastando-se da prosa; a renúncia ao processo prende-se à idéia de que a poesia não está numa exteriorização gráfica, num procedimento mecânico. O uso de minúscula no início dos nomes próprios revela rebeldia à tradição, desprezo do convencionalismo, desejo de chamar a atenção por uma pretensa originalidade (cf. Harri Meyer, *A Maiúscula, Problema Ortográfico e Semântico*, pp. 165-190).

Curioso exemplo do emprego emocional da minúscula como signo de desprezo, ódio, temos numa carta de Gonçalves Dias em que se refere ao episódio da chamada Questão Christie e escreve Inglaterra com *i* minúsculo. Vale a pena transcrever o trecho porque constitui interessante documento do nacionalismo do brasileiro, revoltado com a posição humilhante de sua pátria:

[...] Não poderemos livrar-nos dos insultos da Inglaterra; mas o Brasil compreenderá que pode haver dignidade no sofrimento. Com o abuso da força insulta-se, mas não se desonra nem a um indivíduo, e menos a uma nação. Que

abusem, e a tal ponto que se rasgue nas ruas a casaca ao brasileiro que trazer objeto de fabricação inglesa. Fique em boa hora essa semente de ódios para o futuro. Nem sempre seremos o que somos, nem eles, o que são; e da Inglaterra tudo é preferível a sua amizade (carta escrita ao barão Guilherme Capanema em Dresde, 21 de junho de 1863, *Correspondência*, p. 356).

Como se vê, nem os grandes espíritos escapam de certas infantilidades...

Completando este capítulo, acrescentamos uma série de versos, frases ou breves trechos em prosa, para que sejam apreciados, reconhecidos e comentados vários recursos fônicos que neles se encontram.

2.8 EXEMPLIFICAÇÃO COMPLEMENTAR PARA EXERCÍCIO

1. E trouxeram o jongo
soturno como um grito noturno...
[...]
E o urucungo que é um resmungo...
E o cabelo enredado... do feitiço.
(C. Ricardo, "Noite na Terra", *Martim Cereré*, p. 43.)
2. Clâmides frescas, de brancuras frias,
Finíssimas dalmáticas de neve
Vestem as longas árvores sombrias,
Surgindo a Lua nebulosa e leve...
(Cruz e Sousa, "Lua", *Poesias Completas*, p. 37.)
3. Esse cornóide deus funambulesco
Em torno ao qual as Potestades rugem
Lembra os trovões, que tetricos estrugem,
No riso alvar de truão carnavalesco.
(*Id.*, "Majestade Caída", *ib.*, p. 60.)
4. Sente-se ainda o harmonioso canto
Da carne virginal, clara e rosada.
(*Id.*, "Beleza Morta", *ib.*, p. 39.)
5. Mais claro e fino do que as finas pratas
O som da tua voz deliciava...
Na dolência velada das sonatas

Como um perfume a tudo perfumava.
(*Id.*, "Cristais", *ib.*, p. 51.)

6. No imenso Mar maravilhoso, amargos,
Marulhosos murmurem compungentes
Cânticos virgens de emoções latentes,
Do sol nos mornos, mórbidos letargos...
(*Id.*, "Sonata", *ib.*, p. 59.)
7. Andorinha lá fora está dizendo:
– "Passei o dia à toa, à toa!"
Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa...
(M. Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, p. 2170.)
8. A folha de papel ampara,
é apara limpa e clara,
que se entrega sem saber
se o sangue é tinta,
se a letra é timbre
ou cicatriz.
(Ilka Brunhilde Laurito, *Canteiro de Obras*, p. 30.)
9. Vamos ver quem é que sabe
soltar fogos de S. João?
Foguetes, bombas, chuveiros,
chios, chuveiros, chiando
chiando
chovendo
chuvas de fogo!
Chá-Bum!
(Jorge de Lima, *Poesia*, I, p. 86.)
10. E o sino da Igrejinha com voz fina de menina
tem dlim-dlins
para o batismo dos pimpolhos.
Para os mortos: devagar – DLIM-DLIM...
é como um choro de menino, compassado
sem
fim.
(*Id.*, *ib.*, p. 99.)

11. Nove horas e trinta. Um cinerito tilinta. É um burrico, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio ele chega de sobremão.
(G. Rosa, *Sagarana*, p. 69.)
12. Alguma anta assobiava, assovio mais fino que o relincho-rincho dum poldrinho.
(*Id.*, *Grande Sertão*, p. 63.)
13. Para extraviar as mutucas, a gente queimava folhas de arapavaca. Aquilo bonito, quando tição aceso estala seu fim em faíscas – e labareda dalalala.
(*Id.*, *ib.*, p. 238.)
14. O arraial era o mais monótono possível... As noites, principalmente, impressionavam. Casas no escuro, rua deserta. Raro, o pataleio de um cavalo no cascalho. O responso pluralíssimo dos sapos... Grilos finfininhos e bezerros fonfonando.
(*Id.*, *Sagarana*, p. 258.)
15. [Sete-de-Ouros] Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços... Vinha-lhe de padrinho jogador de truque a última intitulação, de baralho, de manilha; mas, vida a fora, por anos e anos, outras tivera, sempre involuntariamente.
(*Id.*, *ib.*, p. 3.)
16. Mas, nem bem Sinoca terminava, e já, morro abaixo, chão a dentro, trambulhavam, emendados, três trons de trovões.
(*Id.*, *ib.*, p. 18.)
17. Mas os vaqueiros não esmorecem nos eias e cantigas, porque a boiada ainda tem passagens inquietantes:...
– Eh, boi lá!... Eh-ê-ê-eh, boi!... Tou! Tou! Tou...
As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixo-so do gado Junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão...
(*Id.*, *ib.*, p. 23.)
18. Então, uma voz risonha, leve, uma voz ainda sem tormento, vinha cantando, cada vez mais perto:

“Sorvetinho, sorvetão,
sorvetinho de ilusão,
quem não tem duzentos réis
não toma sorvete, não.”

Uma pausa de uns três ou quatro passos. Depois:

“Sorrrrrrvete, iaiá!
Olha a fama do bom sorvete,
sinhá!”

(C. Meireles, *Olhinhos de Gato*, p. 46.)

19. Lá vão, lá vão os burrinhos do bonde, com suas lindas campainhas ao pescoço. A viagem é toda por dentro dessa música... – *ligue-ligue, ligue-ligue, ligue-ligue...*

O homem do bonde dá um assovio estridente, que estremece a criança e os burros...

E as patas dos animais batem nas pedras – tão direitinhas! – plec, plec, plec... Mas de vez em quando o chicote dá uma volta pelo ar, e estala em cima deles. Que dor!

(*Id.*, *ib.*, p. 57.)

20. Passa-lhe pelo pescoço a correntinha, onde tinem as tetéias.

(*Id.*, *ib.*, p. 56.)

2.9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *A Técnica do Verso em Português*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1971.
- BALLY, Charles. *El Lenguaje y la Vida*. Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada, 1941.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. 15. ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1969.
- BÜHLER, Karl. “La Onomatopeya y la Función Representativa del Lenguaje”. *Psicología del Lenguaje*. Buenos Aires, Paidós [s.d.].
- CARVALHO, José Herculano de. *Teoria da Linguagem*. Coimbra, Atlântida, 1973, 2 vols.
- CASTRO, Nei Leandro de. *Universo e Vocabulário do Grande Sertão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970.
- CAVALCANTI PROENÇA, Manuel. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro, Simões, 1955.

- COELHO, Jacinto do Prado e colaboradores. *Dicionário de Literatura*. Rio de Janeiro, Comp. Brasileira de Publicações, 1969.
- CRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques*. 8. ed. Paris, PUF, 1974.
- CUNHA, Celso. *Gramática do Português Contemporâneo*. Belo Horizonte, Bernardo Álvares, 1970.
- DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
- DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de Lingüística*. Trad. dirigida e coordenada por Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1978.
- GILI GAYA, Samuel. *Elementos de Fonética General*. Madrid, Gredos, 1971.
- GRAMMONT, Maurice. *Traité de phonétique*. 4. ed. Paris, Delagrave, 1975.
- MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1977.
- LEON, Pierre R. *Essais de phonostylistique. Studia phonetica*. 4. ed. Paris, Didier [s.d.].
- MEYER, Harri. *Ensaios de Filologia Portuguesa*. Lisboa, Revista de Portugal, 1948.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 2. ed. Paris, PUF, 1975.
- NÓBREGA, Melo. *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro, INL, 1965.
- NOGUEIRA, Rodrigo de Sá. *Estudos sobre as Onomatopéias*. Lisboa, Livraria Clássica, 1950.
- PETERFALVI, J. Michel. *Introduction à la psycholinguistique*. Paris, PUF, 1970.
- PORZIG, Walter. *El Mundo Maravilloso del Lenguaje*. Versão espanhola de Abelardo Moralejo. 2. ed. Madrid, Gredos, 1970.
- SAID ALI, Manuel. *Meios de Expressão e Alterações Semânticas*. 3. ed. revista. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1971.
- SAPIR, Edward. *Lingüística como Ciência*. Trad. de J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969.

A ESTILÍSTICA DA PALAVRA

3.1 CONCEITUAÇÃO DE LÉXICO

A estilística léxica ou da palavra estuda os aspectos expressivos das palavras ligados aos seus componentes semânticos e morfológicos, os quais, entretanto, não podem ser completamente separados dos aspectos sintáticos e contextuais.

Os atos de fala resultam da combinação de palavras segundo as regras da língua. Só teoricamente se separam léxico (palavras) e gramática (regras), visto que mesmo as palavras que têm um significado real, extralingüístico, só funcionam no enunciado com a agregação de um componente gramatical.

Há dificuldade em precisar o conceito de léxico. De acordo com Josette Rey-Debove ("Lexique et dictionnaire" – *Le langage*), o léxico pode ser conceituado de três maneiras:

a) *Conjunto de morfemas* de uma língua, sendo os morfemas unidades significativas mínimas, presas ou livres, de natureza lexical ou gramatical. Os morfemas de natureza lexical (que também são designados como *radicais*, *semantemas*, *lexemas*) constituem classe aberta,