

Recursos fonostilísticos na poesia de Mário Quintana

Phonostylistic Resources in the Poetry of Mário Quintana

Antônio Duarte Fernandes TÁVORA

Universidade Federal do Ceará
adftavora@gmail.com



Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar o uso de recursos fonostilísticos propostos de modo mais proeminente por Monteiro (2009), além de usar conceitos de autores como Gaya (1988) e Grammont (1971). Isso nos levou a um modelo de análise com o objetivo de se verificar se as “potencialidades expressivas dos fonemas” propostas pelos autores acima encontram atualização nos poemas de Mário Quintana. O universo da pesquisa é o livro *80 Anos de Poesia* de Mário Quintana, que condensa, na visão da organizadora, o que há de mais significativo em nove livros do autor. Já a delimitação do universo desta pesquisa limita-se a nove poemas, um de cada publicação da antologia de nove livros que compõem *80 Anos de Poesia*. Para avaliar como o poeta reproduz (consciente ou inconscientemente?) essas estruturas expressivas produtoras de sentidos advindas da fonostilística, estudamos de que modo essas estruturas foram atualizadas na delimitação do *corpus* de poemas avaliados. Concluímos que um valor fonostilístico pode pular uma barreira da produção de sentidos de natureza fonostilística. Este salto pode se dar do fono para o gráfico, o que permite ver o grafema repondo o valor estético antes representado pelo fonema.

Palavras-chave: fonostilística; poesia; Mário Quintana.

Abstract: This article examines the use of phonostylistic resources, proposed mainly by Monteiro (2009), and incorporates the theoretical insights of Gaya (1988) and Grammont (1971). This provided us with a model of analysis for the “expressive potentialities of phonemes” described by these authors, reflected in the poetry of Mário Quintana. The universe of the research is the book *80 Anos de Poesia* by Mário Quintana, which condenses, in the organizer’s view, the most significant elements in nine books by the author. The delimitation of the universe of this research is limited to nine poems, one from each publication of the anthology of nine books that make up *80 Anos de Poesia*. The objective is to explore how Quintana’s poetry reflects these phonostylistic structures – whether consciously or unconsciously – in

order to discover how the expressive elements based on phonemes are actualized within the selected poems. We conclude that phonostylistic values can transcend their phonemic origin and be transferred to the graphic level, in which the written form of words continues to carry the aesthetic value previously transmitted by the phoneme.

Keywords: phonostylistics; poetry; Mário Quintana.



*Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita.*
(Quintana, 2003, p. 75).

*Todas las unidades lingüísticas son, por lo
tanto, múltiples, complejas, orquestales.*
(Gaya, 1988, p. 171).

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo fazer uma análise de recursos fonostilísticos na produção literária de Mário Quintana, especificamente na obra *80 Anos de Poesia*, organizada por Tânia Franco Carvalhal. O artigo está dividido, após a introdução, nas seguintes seções: 2 – Abordagem Teórica; 3 – Metodologia; 4 – Recursos Fonostilísticos em Mário Quintana e 5 – Considerações Finais.

Na primeira seção, discutiremos questões relativas à arbitrariedade do signo e diferentes enfoques sobre o tema. Na metodologia, a escolha do *corpus* se dá em razão da antologia já ser considerada pela organizadora do livro *80 Anos de Poesia* como poemas representativos de nove obras já publicadas pelo autor, compilados na coletânea. A obra *80 anos de Poesia*, portanto, já pode ser considerado como delimitação de *corpus* representativo da carreira do poeta Mário Quintana.

O corte estabelecido pela coletânea nos poupou fazer uma seleção do universo poético do autor. A escolha dos poemas para este artigo segue a lógica cronológica da coletânea *80 Anos de Poesia* de Mário Quintana, do mesmo modo como estão registrados os poemas na coletânea, aspecto que se explica mais adiante neste artigo.

Partimos da hipótese de Gaya (1988, p. 171), para quem “Todas as unidades linguísticas são, portanto, múltiplas, complexas, orquestrais”. Neste sentido, temos como objetivo analisar como os recursos fonostilísticos descritos na fundamentação teórica se realizam no *corpus* da pesquisa. A delimitação do *corpus* desta pesquisa perfaz o número de nove poemas. A antologia *80 Anos de Poesia* condensa nove livros de Quintana. Retiramos um poema de cada livro presente na antologia. Partiu-se da hipótese **de que o poeta reproduz** (consciente ou inconscientemente?) **as estruturas vocálicas ou consonantais estilísticas produtoras de sentidos, assim como descritas no marco teórico.**

A escolha dos poemas da coletânea foi realizada em razão daqueles em que os aspectos fonostilísticos se mostraram mais evidentes

numa primeira leitura exploratória. A partir da primeira leitura, os procedimentos de análise estão lastreados em autores como Monteiro (1991, 2009), Gaya (1988), Martins (1989) e Grammont (1971), de modo a realizar o **objetivo de se verificar se as “potencialidades expressivas dos fonemas” expressas pelos autores acima encontram atualização nos poemas de Mário Quintana.**

Na análise, verifica-se se o valor estilístico atribuído aos fonemas de forma geral pode ser individualizado para um poema específico. O contexto e a subjetividade são variáveis decisivas para o uso efetivo (motivado/motivador) ou não de impressões acústicas em dados poemas.

Verificou-se que, às vezes, o que se tem como base para identificar um valor fonoestilístico “pula” a barreira da produção de sentidos estilística do fonema. Este salto do fono para o gráfico permite ver o grafema repondo o valor antes acústico e relacionado a um fonema, mas agora representando um efeito de sentido assumido pelo grafema, que nada mais deveria ser que a representação gráfica do fonema ou de sua variação êmica ou ética... Veremos que nem sempre o que é tido como geral evidencia-se em casos particulares de análise.

Na seção que trata dos recursos fonoestilísticos em Quintana, vemos que a análise estilística, do ponto de vista fonético/fonológico, apesar de valiosa fonte de investigação, não esgota as potencialidades expressivas dos poemas da obra, não esgota os efeitos e produção de sentidos, embora se constitua uma eficaz forma de análise.

Quando se considera a matéria poética em seu estrato fonético/fonológico ou mesmo gráfico, a presente análise se mostrou pertinente; no entanto, quando há questões ligadas a impressões visuais, ligadas aos grafemas, por exemplo, vê-se a necessidade de uma estilística holística: uma estilística fonética ou fonológica; ou de uma “grafoestilística”, tudo isso em razão das diversas semioses que os signos (e não somente a imagem acústica aparentemente linear) constituem, obrigando-nos a ingressar no terreno dos símbolos, sinais e ícones, para que os signos, linguísticos ou não, recebam um tratamento semiótico de seus ícones, símbolos, índices ou signos, pragmaticamente definidos por esses rótulos em razão dos usos na Poética.

2 ABORDAGEM TEÓRICA

A natureza do signo linguístico tem como primeiro princípio, para Saussure ([1916] 1995, p. 81), a arbitrariedade: “o laço que une significante e significado é arbitrário”. Isso equivale a dizer que a ideia que **mar** encerra não possui vínculo de nenhuma natureza com a sequência de sons, ou imagem acústica, representados pelos grafemas **m-a-r**.

Antecipando críticas que poderiam ser feitas a esse primeiro princípio, o autor vislumbra um leitor mais erudito, que tivesse lido, por exemplo, *Crátilo* de Platão (2001), para quem os aspectos motivados ou não das “palavras” não fosse novidade. Um tal leitor afeito aos clássicos se apoiaria nas onomatopeias para evidenciar um caráter nem sempre arbitrário do signo linguístico, rebatendo Saussure.

Em relação a esse fato, Saussure (1995, p. 83) afirma que as onomatopeias “não são jamais elementos orgânicos de um sistema linguístico”, que são de número reduzido e que o significante de algumas palavras, apesar de impressionarem alguns “ouvidos” devido à sonoridade sugestiva, não possuem tal caráter desde a origem: *fouet* (chicote), derivado de *fāgus*. Saussure (1995, p. 83) prova que a qualidade que é atribuída a determinados sons não passa de um resultado “fortuito da evolução fonética”.

Referindo-se, ainda na mesma página, às onomatopeias ditas autênticas (gluglu, tic-tac), o autor revela sua crença de que não passam de “imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos”, reafirmando que, uma vez fazendo parte do sistema linguístico, estarão mais ou menos vinculadas às transformações sofridas em função da evolução fonética, morfológica etc.

É preciso observar que o princípio da arbitrariedade é o primeiro princípio a ser formulado sobre a natureza do signo linguístico e que, com relação aos **princípios gerais** formulados, tal visão expressa uma verdadeira coerência com o todo: os conceitos de mutabilidade ou imutabilidade estariam afetados caso a orientação fosse outra; da mesma forma, os conceitos de “linguística estática e evolutiva” também; concebidos como sincrônicos e diacrônicos na conclusão da primeira parte do “*cours*”.

Esse caráter primeiro do signo, a arbitrariedade, é defendido, como foi mostrado, antevendo possíveis críticas. A necessidade de afirmação do caráter arbitrário de **forma absoluta** proposta por Saussure (1995) reflete a importância desse princípio para a construção de outras categorias. No entanto, a questão da arbitrariedade em si não pode ser considerada como definitiva, ela é motivo de discussão e outros enfoques serão dados à questão.

Gaya (1988, p. 166), falando sobre a complexidade fonética do significante, ressalta que se tornou lugar comum afirmar que a expressão linguística é necessariamente linear: “Nosso instrumento fonatório é único e canta sua melodia linear; a polifonia nos está vedada”. Tal conceito remonta ao segundo princípio da natureza do significante (Saussure, 1995).

É interessante perceber como arbitrariedade e linearidade se cruzam em uma dicotomia na visão de Gaya (1988, p. 170, grifo nosso),

quando propõe que nos perguntemos “**se as unidades fonéticas são absolutamente lineares ou se há nelas elementos simultâneos ou harmônicos eficazes como signo linguístico**”¹. O autor vê no texto poético e na linguagem cotidiana um caráter complexo e polifônico, tanto do significante, quanto do significado. Afirma o autor que a intensidade e quantidade de variações sofridas pela dicção em suas unidades são expressões de desejo, de afetividade e estão em paralelo com a articulação dos sons e que “Todas as unidades linguísticas são, portanto, múltiplas, complexas, orquestrais” (Gaya, 1988, p. 171)².

Mais adiante, especificando as objeções feitas ao trabalho de Saussure, diz estarem inscritas em quantidade proporcional do léxico de uma língua os termos motivados e imotivados (cita Bally). Afirma o autor que, a respeito do vocabulário, o trabalho de Saussure é aceito com restrições, no entanto, em relação aos “concomitantes”, o mesmo não se verifica. Classifica, então, as palavras em três grupos de motivação, semântica, etimológica e **fonética** – temática mais aproximada com as discussões presentes neste artigo.

Ao tratar de motivação fonética, resenha “Fonética impressiva”, de Grammont (1971), dando enfoque às “onomatopeias” e à “expressividade por associação”. Por “onomatopeia”, em sentido estrito, concebe-a como uma imitação dos sons objetivos por meio do sistema do falante; por “expressividade por associação”, examina tanto as relações sinestésicas que relacionam as impressões de um sentido corporal com palavras pertencentes a outro, quanto a possibilidade que as sensações têm de produzir efeitos em nossa vida psíquica.

Percebe-se, então, a esta altura, que os efeitos expressivos que dizem respeito ao aspecto apelativo da linguagem são estáveis e reconhecidos pelo falante da língua, apesar de não serem concebidos como tal por Trubetzkoy (*apud* Câmara Jr., 1977), que preferiu não incluir em seu conceito de fonema os traços expressivos, por achar que o fonema está a serviço exclusivo da função representativa.

¹ Em razão do artigo tratar de texto poético e da transcrição de Gaya (1988, p. 170) dialogar com a nota 2 deste artigo, transcrevemos os questionamentos do autor na íntegra: “[...] las unidades fonéticas son absolutamente lineales o si hay en ellas elementos simultáneos o armónicos eficaces como signo lingüístico, es decir, válidos para el que habla y el que oye. Dámaso Alonso dijo con su penetración acostumbrada que los lingüistas harían bien en consultar a los poetas, e hizo visible el carácter complejo y polifónico de significados y significantes en el lenguaje poético y en el vulgar”.

² Gostaria aqui de lembrar as lições do professor Paulo Mosânio Teixeira Duarte. O professor Duarte (2015, p. 77) sempre atentou para o fato de que quem era linear era o significante: “equivocos” da interpretação de signo, no *Dicionário de Semiótica* de Greimas, e explica com base na noção de “femas” que a linearidade tem, sim, restrições. E continua – “Segundo Saussure, a linearidade seria uma das características da manifestação sintagmática das línguas naturais, segundo as quais os signos seguem-se um após os outros em sucessão temporal, na língua falada ou espacial, na língua escrita. Isto diz o *Dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés* (1979, s.v. Linearidade). Porém, salvo erro de leitura nosso, o *Curso de Linguística Geral* (1979) fala de significante, não de signos”.

No entanto, quando se trata de estilística, diferente do que se vê na escola de Praga, em autores brasileiros, como Câmara Jr. (1977), é comum observar que os traços fonéticos que não estão sistematicamente utilizados nas oposições sejam aproveitados enquanto análise expressiva dos sons (fonema ou grupo de fonemas).

Nesse sentido é que Câmara Jr. (1977) analisa a função da altura ascendente-descendente, descendente-ascendente, descendente e ascendente, tendo como funções: apelo, manifestação de sentimento, desejo, depressão e emoção.

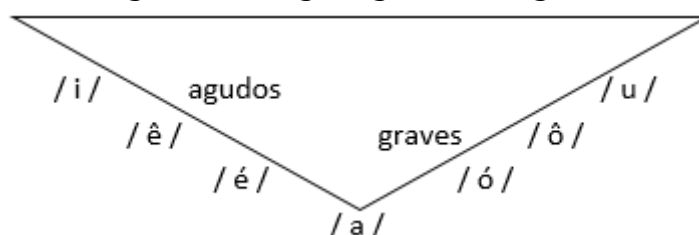
Os efeitos impressivos dizem respeito às evocações que determinadas qualidades sonoras propiciam ao falante, sendo utilizados em larga escala na literatura poética e mesmo em situações comunicativas triviais.

Seja por efeitos impressivos ou expressivos, é flagrante o aspecto motivado de certas expressões dentro da língua. É na busca desses valores que analisaremos a obra de Mário Quintana. Especificando teoricamente melhor nossa abordagem, discorreremos sobre as contribuições teóricas dos autores a seguir.

De acordo com Monteiro (1991), levando em conta sua referência aos valores consonânticos e vocálicos: são gerais e relativos, portanto, não podem ser universalizados. Vale salientar que, à medida que as ocorrências forem sendo analisadas na seção seguinte, contribuições de outros autores poderão ser usadas no sentido de esclarecer sentidos cujas ocorrências ou fenômenos são pertinentes à análise.

Monteiro (1991, p. 101) afirma que os fonemas vocálicos se prestam basicamente para intensificar as sensações visuais e a afetividade decorrente delas. Já os consonantais, as demais sensações (auditivas, cinéticas, tácteis), devido ao fato de as vogais servirem de apoio às consoantes, podem intensificar ou prolongar os efeitos que tais consoantes podem conotar. O autor classifica as vogais em graves e agudas, propondo uma correspondência articulatória interpretável segundo a escala de vogais (Figura 1).

Figura 1 – Vogais graves e agudas



Fonte: Monteiro (1991, p. 100).

A relação entre articulatório-visual e vocálicos é exemplificada por Monteiro (1991, p. 101) em vários exemplos:

A – amplitude, iluminação: paz, claridade, mar, alvorada formidável, colossal, felicidade, imensidade (maior abertura);

I – estreitamento, pequenez, agudeza: fino, mínimo, espinho, tico, belisco, grito, frio, arrepio, apito, colibri (maior estreitamento);

O – formas arredondadas: roda, gordo, balofo, ovo, olho, bola, sol (capacidade fisiognômica);

U – fechamento, escuridão: túmulo, sepulcro, luto, gruta, furna.

O autor lembra ainda que a reiteração de vogais abertas é indício de formas claras e amplas, tendo como consequência sugerir sentimentos positivos. As vogais fechadas dão impressão de ambientes lúgubres, correspondendo à tristeza, depressão.

Segundo Monteiro (2009, p. 102), as consoantes têm como principais valores as sensações auditivas, cinéticas e tácteis:

Sensações auditivas:

/p/; /b/ – explosões, ruídos abafados.

/t/; /d/ – ruídos secos e violentos, percussões.

/k/; /g/ – rachaduras, ruídos demorados.

Exemplos: bomba, pancada, tombar, retumbar, estampido, estrépito, estrondo, grito, brado, estalo, tambor, palpitar, borbulhar, pipocar, catarata, matraca.

/f/; /v/ – sopros.

/ʃ/; /z/ – cochicho, chios, gemidos.

/s/; /z/ – assobios, sibilos prolongados.

Exemplos: vento, vendaval, furacão, tufão, voz, chiado, chuva, silvo, zumbir, sussurro etc.

/r/; /R/ – vibrações, rasgos, percussões demoradas.

/m/; /n/; /ɲ/ – roncos fracos, zumbidos, mugidos, prolongamentos de zumbidos.

Exemplos: rugir, urrar, pororoca, rosnar, estraçalhar, fremir, bramir, murmúrio, bronze, burburinho, murmurejar.

Sensações cinéticas:

/l/; /L/ – fluência, deslizamento.

/r/; /R/ – rapidez, tremor.

/f/; /v/ – escapamento, fuga.

Exemplos: luz, brilho, livre, flutuar, rolar, correr, tremor, tremeluzir, tremelique, frio, calafrio, relâmpago, voar, fugir, veloz.

Sensações tácteis:

/l/; /L/ – leveza.

/p/; /b/ – pesadume.

/t/; /R/ – aspereza.

/s/; /z/; /m/ – suavidade.

Exemplos: leve, fluido, mole, floco, áspero, puro, macio, suave, raspar, ríspido, paquiderme.

Concluindo esta seção, finalizaremos com o ensinamento que nos deixa Ullmann (1976, p. 92): “Ahora sabemos que carece de objeto preguntar si el lenguaje es convencional o ‘motivado’: todo idioma contiene palabras que son arbitrarias y opacas, sin ninguna conexión entre el sonido y el sentido, y otras que son al menos en cierto grado motivadas y transparentes”. Não nos esqueçamos de Gaya (1988, p. 171), para quem “Todas as unidades linguísticas são, portanto, múltiplas, complexas, orquestrais”.

3 METODOLOGIA



O *corpus* de análise desta pesquisa é composto por nove poemas de Mário Quintana, retirados do livro *80 anos de poesia*, que contém poemas de nove livros do autor: *Rua dos cata-ventos* (1938); *Canções* (1946); *Sapato florido* (1948); *Espelho mágico* (1945-1951); *O aprendiz de feiticeiro* (1950); *Caderno H* (1945-1973); *Apontamentos de História Natural* (1976); *Nova antologia poética* (1981-1985); e *Baú de espantos* (1986). A coletânea apresenta os poemas na ordem cronológica acima.

Para a análise estilística, nos utilizaremos das categorias fornecidas por Monteiro (1991, 2009) sobre **potencialidade expressiva dos fonemas**: vogais e consoantes. Quanto às onomatopeias, quando surgirem, serão interpretadas em função do contexto em que aparecem e da possibilidade de evocarem, em função de sua aparição, determinados termos que reforcem ou não sua ocorrência. No entanto, como se pode ver na fundamentação, as obras de referência para interpretações fonostilísticas serão as de Monteiro (1991, 2009), que retomaremos nas análises qualitativas dos poemas de Mário Quintana. Quando necessário às análises, retornaremos ao material teórico abordado na seção anterior.

Tendo como base principal as categorias referidas acima, verificaremos se nos poemas escolhidos há correlação entre valores atribuídos aos fonemas vocálicos e consonantais e se estes permitem uma interpretação concomitante com o sentido conotativo ou denotativo expressos no poema enquanto textualidade produtora de sentido.

Pretende-se ainda observar se o conteúdo permite concluir se os fonemas podem ser analisados pelo espectro sensorial. Vale salientar, como afirma Monteiro (1991), que em temática emotiva torna-se muito difícil ser exaustivo ou esgotar possibilidades interpretativas. De qualquer forma, a orquestralidade, complexidade, multiplicidade das unidades linguísticas,

como disse Gaya (1988, p. 171), é um fenômeno explicado pelo paralelo da fonação *versus* desejo, afetividade. Apesar do *corpus* não ser de “língua falada”, e sim “escrita”, tentaremos verificar nas fracas aproximações de pontuação, ritmo ou sonoridade (grave, agudo) a intencionalidade pretendida em determinadas construções.

A sequência de apresentação dos poemas segue unicamente o aspecto cronológico da coletânea de onde foram retirados, o que torna a análise curiosamente interessante, dado que os poemas seguem uma linha de tempo de publicação.

4 RECURSOS FONOEESTILÍSTICOS EM MÁRIO QUINTANA

Nesta seção, correlacionaremos as ocorrências dos fonemas com as questões estilísticas concebidas por Monteiro (1991, 2009), além de autoras como Martins (1989) ou Grammont (1971), entre outros. É importante perceber nas análises aqui realizadas que nem sempre será possível resolver questões de estilística quando estritamente ligadas a questões fônicas. Há na experiência poética do século 20 uma série de fenômenos que se dão numa ordem semiótica para além do nível do fonológico. Quero com isso antecipar ao leitor que, houve em Quintana, assim como outros poetas anteriores a ele anteciparam, embora não em grau tão elevado, experiências que se viram, por exemplo, no fazer poético do Concretismo.

Embora este trabalho não seja sobre poética, de poesia se serve para análises fonoestilísticas, que nem sempre dão conta do valor estilístico dos versos analisados em razão destes saltarem do universo sonoro para o visual ou ideogramático. É isto que vemos no primeiro poema a seguir.

4.1 Primeiro poema

O primeiro poema a ser tratado é “Horror”, transcrito a seguir. A despeito de ser um poema pequeno, traz grandes contribuições para a compreensão da fisiognomia, para além do aspecto relacionado a /o/ por Monteiro (1991) e se estendendo a uma concepção fisiognômica dos grafemas.

HORROR

Com os seus OO de espanto, seus RR guturais, seu hirto H, HORROR é uma palavra de cabelos em pé, assustada da própria significação. (Quintana, 2003, p. 50).

Nesse poema, Quintana flagra a face motivada da palavra “HORROR” de diversas formas. Ao denominar o primeiro grafema “H” de hirto, está categorizando a primeira letra da primeira palavra do poema de ríspido, teso, crespo (sinônimos de hirto), aspecto que será aproveitado pela

sequência do poema, que afirma que “HORROR é uma palavra de cabelos em pé”. Outro aspecto em que destaca a motivação no poema é aquele sugerido por /r/, tido como uma percussão demorada, que intensifica o aspecto sombrio de /o/, e um aspecto relacionado à expressão fisiognômica sugerida pelos “OO”: que reforça o susto, o **espanto**, termo escolhido no poema. Aliás, por espanto, relacionam-se expressões do tipo “olhos arregalados”, “arredondados”, fisiognomicamente relacionados com o redondo proporcionado pelo /o/.

A poesia neste, como em muitos outros poemas de Quintana, funciona como aparato de percepção da motivação sonora ou cinestésica da língua, mas, de fato, descamba para uma interpretação visual dos grafemas que acompanham as vogais graves /o/ e dos acompanhados em posição anterior ou posterior ao centro da sílaba dos três grafemas “R”; ou em posição anterior ao centro de sílaba como “H” em caixa alta, que inicia o vocábulo.

Em fontes de caixa alta serifadas, como nos quatro grafemas não vocálicos comentados, todos têm posição horizontal, não curvas, de cima até embaixo: em suas linhas de escrita em caixa alta, todos são tesos. **A palavra está de cabelos em pé**, mas não apenas em relação fisiognômica com sons vocálicos, mas com a fisiognomia dos grafemas.

As vogais estão centralizadas em relação às consoantes dentro da palavra, que parece ter olhos arregalados! Há grafemas e fonemas assustados com a própria significação. Além de tudo, trata-se de uma prosopopeia, pois se atribui características animadas a seres inanimados. Seria muito difícil falar do aspecto fonoestilístico sem abordar questões cotextuais dos termos, assim como o contexto de enunciação do poema e seus aspectos estéticos e de análise num nível além do fonético/fonológico.

Como quer Gaya (1988, p. 171), todas as unidades linguísticas são complexas e orquestrais. Neste caso, um fenômeno não ocorreu isolado de outros. A análise fonoestilística em Quintana abre alas para as posteriores e conhecidas construções da poesia do Concretismo brasileiro com suas representações da palavra graficamente poetizada.

4.2 Segundo poema

Fenômeno esteticamente relevante pode-se observar no poema seguinte. Nele percebe-se que em uma espécie de “PROSÓDIA” da natureza, isso porque há uma atribuição humana, encher de vogais, com “ff” o vento. Essa construção é extremamente motivada: sabe-se que somente vogais podem ser núcleo de sílaba (Cf. Macambira, 1987, p. 157). Considerar “ff” marcas sonoras mais humanas ou prosopopeias que enchem “as vogais do vento” é, portanto, uma leitura motivada do som consonantal: dá a ideia

constante de som proeminente, que acompanha os núcleos de sílaba na língua portuguesa, vejamos:

PROSÓDIA

As folhas enchem de **ff** as vogais do vento. (Quintana, 2003, p. 53).

A proposição de /f/ e /v/ como sensações auditivas de sopro, propostas por Monteiro (2009), identificam-se perfeitamente com o poema acima. A prosódia, título do poema, diz respeito a um “correto” emprego da acentuação tônica das palavras. Então, nos “ff” tudo tem a ver com o sopro, relacionado no poema com o vento. Além disso, os cochichos, os gemidos, em tudo se relacionam com /f/.

A natureza em Quintana é mais humana quando a vemos pelo prisma fonostilístico: o que é soprado nos ouvidos? Aquilo que é objeto de cochicho é o som da prosódia primordial de folhas ao vento!

Ao que parece, folhas ao vento têm mais a revelar que o sopro que pelas folhas correm. Inconscientemente ou não, o fato é que nos dois primeiros poemas de Quintana, os recursos fonostilísticos listados por Monteiro (2009) encontram perfeita atualização de linguagem na delimitação do *corpus*, respondendo o problema da pesquisa de como as potencialidades expressivas dos fonemas se realizam. Como se pôde ver com a prosopopeia, a atualização de efeitos estilísticos em Quintana continua no poema a seguir, desta feita quanto às potencialidades expressivas da onomatopeia.

4.3 Terceiro poema

O terceiro poema explora o recurso da onomatopeia logo no título:

CLOPT! CLOPT!

É a ruazinha que tosse, tosse, engasgada com o
Homem da muleta. (Quintana, 2003, p. 54).

A personalização da rua que “tosse, tosse” tem uma razão óbvia de ser: a repetição da palavra “tosse, tosse” tem no par /t/ - /d/ sentido associado a ruídos secos e violentos, percussões. A onomatopeia (CLOPT) é conceituada de forma duplamente subjetiva: metaforicamente (CLOPT É a ruazinha...) e com a seleção de palavras em duplicidade que reforçam auditivamente o ruído seco das muletas /t/. A ruazinha é a sinestesia do som que a representa com um diminutivo com valor de afetividade, ou mesmo de estreiteza da rua e seus sons. Também é de se mencionar que em *engasgada* temos /g/ relacionado a ruídos demorados. Nesta mesma

palavra, o par /k/ - /g/ vem relacionado a rachaduras, ruídos demorados. Tudo deixa a compreender que o poeta atualiza em seus poemas os valores fonostilísticos da língua, seja isso consciente ou não. O que nos faz perceber que o terceiro poema do recorte também mostra como as potencialidades expressivas dos fonemas se realizam na poética de Quintana.

4.4 Quarto poema

Neste poema, Quintana explora características da linguagem infantil. A poesia abaixo poderia figurar como exemplo de um parágrafo de Grammont (1971, p. 380), ao falar do estilo que permeia a fala infantil. Invertendo a lógica de dar o exemplo e depois a explicação teórica, farei a citação de Grammont e depois colocarei o poema de Quintana. Aos leitores, creio que a explicação teórica do autor pode ser perfeitamente explicada pelo exemplo dado no poema de Mário Quintana:

Entram dentro da mesma categoria de repetições de valor insistente as palavras da linguagem infantil. É uma tendência muito geral nas crianças de falar por dissílabos e de constituir os dissílabos por repetição de uma mesma sílaba. Elas são insistentes, pois são apelativas, no sentido mais geral da palavra, destinada a apelar, ou a designar, pessoas, animais, objetos familiares³. (Grammont, 1971, p. 380).

MENTIRAS

Lili vive no mundo do Faz-de-conta... Faz de conta que **isto** é um avião. **Zzzuuu...** Depois aterrissou em **pique** e **virou** trem. **Tuc tuc tuc tuc...** Entrou **pelo túnel**, chispando. Mas debaixo da **mesa** havia bandidos. **Pum! Pum! Pum!** O trem descarrilou. E o mocinho? Onde é que está o **mocinho**? Meu Deus! **Onde** é que **está o mocinho?!** No auge da confusão, levaram **Lili para a cama**, à **força**. E o trem **ficou** tristemente derribado no chão, fazendo de **conta** que era **mesmo** uma **lata** de sardinha. (Quintana, 2003, p. 64, grifos nossos).

Como se vê, o texto de Quintana cabe como uma luva na explicação de Grammont (1971), principalmente os termos em negrito, quando se fala sobre o caráter da linguagem infantil: por repetição de uma mesma sílaba (Pum! Pum! Pum!; Tuc tuc tuc), por apelar, ou designar, pessoas, animais, objetos familiares: as brincadeiras, o nome da personagem, a cama do quarto da criança, os objetos que servem de brinquedo, como a **lata**.

³ « Rentrent dans la même catégorie de redoublements à valeur insistente les mots du langage enfantin. C'est une tendance très générale chez les enfants de parler par dissyllabes, et de constituer ces dissyllabes par répétition de la même syllabe. Ce sont des mots insistants parce que ce sont des appellatifs, au sens large du mot, destinés à appeler ou à désigner des personnes, des animaux, des objets familiers » (Grammont, 1971, p. 380).

Além das onomatopeias, que aparecem como repetições de uma mesma sílaba, mesmo que não constituindo uma palavra dissílaba, há ainda a insistência com as construções dissílabas. O diminutivo afetivo (Lili) e o universo infantil são a matéria do próprio poema do autor. Vale salientar que a brincadeira de **Lili** é um “faz de conta”, a **Lata** é um trem que faz de conta que é uma lata, e tudo isso são “MENTIRAS”, título do poema.

A motivação, neste poema, é incontestável, os negritos ilustram o grande número de palavras dissílabas ou de repetição insistente da mesma sílaba. O nome da própria personagem é dissílabo, tal como sugerem as repetições mencionadas por Grammont (1971). As onomatopeias e os diminutivos afetivos também evocam o universo infantil, não só comentado, poetizando, mas sugerindo pelas escolhas dos termos que orquestralmente, como diria Gaya, insinuam imagens, sensações, emoções. O quarto poema “MENTIRAS” mostra como as potencialidades expressivas do contexto orquestral de um quarto infantil, das regras da hora de dormir aos objetos tornados brinquedos pelas palavras e seus recursos fonostilísticos se realizam na poética de Quintana.

4.5 Quinto poema

No poema a seguir serão explicadas várias ocorrências. Dentre as mais relevantes, destaca-se, em negrito, aqueles itens que também mostram como as potencialidades expressivas dos fonemas se realizam neste quinto exemplar do *corpus* na poética de Quintana.

O ANJO MALAQUIAS

O Ogre **rilhava** os dentes agudos e lambia os beiços grossos, com esse exagerado ar de ferocidade que os monstros gostam de aparentar, por esporte.

Diante dele, sobre a mesa posta, o **Inocentinho balava**, imbele. Chamava-se Malaquias – **tão piquinininho** e rechonchudo, pelado, a **barriguinha** pra baixo, na tocante posição de certos retratos da primeira infância...

O Ogre atou o guardanapo ao pescoço. Já ia o miserável devorar o **Inocentinho**, quando Nossa Senhora interferiu com um milagre. Malaquias criou asas e saiu voando, voando, pelo ar atônito... Saiu voando janela em fora...

Dada, porém, a urgência da operação, as asinhas brotaram-lhe apressadamente na bunda, em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros. Pois quem nasceu para mártir, nem mesmo a Mãe de Deus lhe vale!

Que o digam as nuvens, esses lerdos e desmesurados cágados das alturas, quando, pela noite morta, o **Inocentinho** passa por entre elas, voando em esquadro, o pobre, de cabeça para baixo [...]. (Quintana, 2003, p. 70, grifos nossos).

No primeiro parágrafo, o Ogre “rilhava” (ruído estridente feito com os dentes – bruxismo), marcado com a vogal “l”, a mais aguda. No segundo, “Inocentinho”, marcado pelo /i/, ideia de pequenez, “balava” (ruído feito pelos cordeiros), imbele (que não é belicoso). A repetição de /l/, leveza como sensação táctil, bate com o proposto por Monteiro (2009); porém, a repetição de /b/ não faz referência, num primeiro momento, a pesadume no vocábulo. No entanto, o fato de que a criança seria devorada pelo Ogre nos faz ver a noção de pesadume metaforicamente: não se pode pensar em cena mais pesada. A sorte da criança no poema é que ela é salva por Nossa Senhora, mas não sem certo grau de ironia na situação, fato que abordamos em seguida.

A grafia “piquinininho” é absolutamente condizente com a noção de pequenez. Aliás, o dicionário registra “pequenininho”, de onde se pode ver o caráter motivador que o autor tentou imprimir na escrita, rompendo com a ortografia e imprimindo a representação mais coerente da fala (do ponto de vista estilístico) do que o da forma ortográfica da escrita. O fato é que “piquinininho” parece ser menor que “pequenininho”. Afinal, como apontado anteriormente, o /i/ possui valor de estreitamento e pequenez, portanto, do ponto de vista estilístico, a quebra com a ordem ortográfica torna o termo extremamente motivado.

Resta ainda olhar para o sufixo em -inho, entre outros citados por Martins (1989, p. 31), para analisar o termo no contexto do poema. Vejamos o que diz a autora:

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 *-inho*, *-im*, *-ito*, *-ilho*) se relacionam com a vogal tônica do sufixo. A agudez (segundo Morier) pode ser de ordem moral, intelectual: ironia, agonia [...]. (Martins, 1989, p. 31).

O “**inocentinho**, “**piquinininho**”, **barrigudinho**, termos que retomam o Anjo Malaquias (título) é salvo por “Nossa Senhora”. Ora, esse aspecto encontra em Martins (1989) uma explicação de ordem moral: a ironia! Mesmo salvo, como se diz no poema: “quem nasceu para mártir, nem mesmo a Mãe de Deus lhe vale!”.

A ironia do destino, dada a necessidade de uma rápida intervenção divina faz com que o “**inocentinho**” voe de cabeça para baixo por entre as nuvens, pois na rapidez do milagre as asas do anjo Malaquias nasceram na “bunda”. O valor expressivo dos diminutivos ao longo do poema reforçam o aspecto moral e irônico do poema.

Cabe aqui finalmente discutir a repetição de /b/ em “balava imbele” no poema. Do ponto de vista táctil, /b/ representa pesadume,

aspecto já explicado. Em adição, o que também pode ser dito e que parece sugestivo aqui é que /b/ seja referência aos primeiros sons pronunciados pelas crianças, o que no contexto presente é cabível. A seleção dos dois termos por parte do autor (“balava imbele”) é, possivelmente, uma “ilustração sonora”. Concluindo, podemos dizer que as potencialidades expressivas dos fonemas e dos sufixos se realizam local e contextualmente neste quinto exemplar do *corpus* na poética de Quintana.

4.6 Sexto poema

Trata-se do curto poema “PARADA KM 77”, em que o valor expressivo dos fonemas não nos parece, num primeiro momento, tão evidentes. No entanto, num pequeno poema como este, a fonoestilística pode revelar aspectos bastante curiosos. Vejamos:

PARADA KM 77

... até onde irá a procissão dos postes, unidos, pelos fios,
à mesma solidão?
(Quintana, 2003, p. 104).

Aqui, o escopo da sonoridade parece não estar presente: a reiteração do /i/ cinco vezes em determinadas palavras pode dar a ideia de estreiteza (fio, unidos), porém, a reiteração de “o”, que expressa formas arredondadas, como roda, gordo, balofo, ovo, olho, bola, sol, tem tantas possibilidades de sugestão de sentidos que somente mobilizando todo o contexto podemos pensar em rodovia, portanto rodas, em estradas em que os fios estão à vista, e então pode-se pensar em sol. No entanto, diferente dos exemplos anteriores, os aspectos fonoestilísticos deste poema são muito mais uma proposta aberta de sentidos, sugerida, uma construção fonoestilística não muito evidente, mas presente.

O “A” pode se referir à ideia de amplidão: o título do poema é “PARADA KM 77”. A repetição triplicada no título de /a/ em caixa alta resulta num impacto de amplidão. O condutor não dirige no amontoado conturbado de uma região conurbada: trata-se de uma viagem fora de centros urbanos. Se está no Km 77.

O cotexto do poema e o contexto da paisagem permitem que percebamos “l”, que, segundo Monteiro (1991), faz menção a estreitamento, pequenez, agudeza, fino. Toda essa construção textual em tudo se coaduna com “a procissão dos postes, unidos, pelos fios” numa parada no meio da amplidão de um Km 77. Até onde os finos postes da parada levarão os finos fios nessa amplidão da parada 77?

O poema pinta uma paisagem de amplitude, de quase um vazio, entremeada por uma sequência de postes estreitos e fios, há cinco /i/ no poema. Ilustra um quadro de solidão, como um recorte de visão do horizonte misturando amplitude e linhas retas.

Finalmente, lembremos que os numerais 77 ao serem lidos são iniciados por /s/, que lembram assobios, sibilos prolongados ou sons que podem fazer referência ao vento que ecoa no meio da dita amplitude da parada. O poema é muito imagético, porém toda a sensação espacial ou auditiva se dão em tempo e espaço. As sugestões vocálicas parecem nos transportar para o meio do nada, de onde o poeta faz o seu poema estilisticamente realizado pelas potencialidades expressivas dos fonemas.

4.7 Sétimo poema

No poema transcrito a seguir, o poeta brinca com a ambiguidade do termo “grilo” que, semanticamente, se associa à ideia de “problema, inquietação”, e, ao mesmo tempo, se associa ao inseto e ao som que ele emite, com a ideia de “zumbido no ouvido”, sugerida pela resposta “telepática” ao doutor: “sim, talvez seja um problema do labirinto”. Este último termo em Quintana também é polissêmico, e alude à situação complicada, de difícil compreensão e do outro sentido de labirinto: “sistema de cavidades e canais que constituem a orelha interna” (Michaelis, 2024). Vejamos como os dois termos polissêmicos se interconectam fonostilisticamente no poema⁴.

OS GRILOS

Os grilos abrem frinchas no silêncio.
 Os grilos trincam as vidraças negras da noite.
 E o silêncio das vastas solidões noturnas
 é uma rede tecida de cricrilos... Mas
 impossível que haja tantos grilos no mundo,
 pensa o Doutor... Sim, talvez seja um problema do
 labirinto,
 retruco, telepático. Mas eu só acredito no que está
 nos meus poemas,
 doutor... Meus poemas é que são os meus sentidos
 e não esses, tão poucos, que se contam pelos dedos
 e não passam de um único bicho estropiado de cinco
 patas,
 com que mal pode se locomover.
 Chego ao fim da consulta como chego ao fim deste
 soneto.
 Fecha-se a porta do poema e saio para a rua:
 ... um pobre bicho perdido, perdido, perdido... (Quintana, 2003, p. 131).

⁴ Na escrita deste como em outros poemas, tentou-se manter o máximo possível a diagramação original, intenção nem sempre totalmente alcançada.

Nesse poema, há várias evidências de motivação: aliteração produzida no primeiro verso pela repetição do /r/ (em “grilos abrem frinchas”), que representa vibrações, rasgos, percussões demoradas. Essa última relacionada diretamente ao caráter contínuo do “cantar” dos grilos. O mesmo se observa no segundo verso (gri, tri, dra, gra). Há ainda cricrilos, uma forma onomatopaica com repetição de /i/ antes de /r/ que intensifica o caráter estridente ou fino das vibrações sugeridas na onomatopeia em “cricrilos”.

Por outro lado, em Martins (1989, p. 35, grifos nossos) há outra explicação intrigante: “os sons **sibilantes** podem ser imitados também pelas labio-dentais (fium!) **mas o são sobretudo pelas alveolares** [s] e [z]: sibilo, assovio, silvo, **cicio**, soluço, suspiro, **zunir, zumbir**” que se relacionam ao fato de que o grilo, ou problema, não esteja ligado aos sugestivos sons de aliteração de /r/ ou dos rasgos e estridências de /i/ depois de /r/, mas ao “labirinto”, estrutura associada a algumas doenças auditivas: há quem escute zumbidos.

Ao evocar o sentido “patológico” ligado a “labirinto”, as considerações de Martins (1989) postas em negrito acima ganham relevo estilístico no poema. **Há uma intensa realização de sibilantes**, provavelmente associadas a problemas no labirinto: **cicios, zunidos, zumbidos** etc. Especificamente no terceiro e quarto versos – “E o silêncio das vastas solidões noturnas / é uma rede tecida de cricrilos” – nos deparamos com uma bela construção de sentidos: nada mais poético que ler no silêncio vasto das solidões noturnas, uma antítese sendo construída através da metáfora da “rede tecida de cricrilos”. Por mais paradoxal que seja, também há um **zunido**, ou um **zumbido**, que se torna um companheiro inseparável da personagem do poema nas solidões noturnas.

Finalizando a análise estilística do poema, podemos dizer que, no último verso, de acordo com Martins (1989, p. 34), “várias palavras iniciadas por consoante oclusiva bilabial são empregadas como interjeições, exprimindo uma explosão de surpresa, espanto, raiva, indignação”. Como em “... um pobre bicho perdido, perdido, perdido...”, uma mistura de sentidos que emanam da personagem poética, que inicializa o último verso do poema com um problema em suspenso, dadas as reticências, e que finaliza o poema do mesmo modo. Por todo o dito sobre as potencialidades expressivas dos fonemas, vemos que foram amplamente realizadas neste exemplar da poética de Quintana.

4.8 Oitavo poema

Passemos então ao penúltimo exemplar do *corpus*, que também é um poema que trata de grilos, “Noturno arrabaleiro”. O termo arrabaleiro

não se encontra dicionarizado. Associa-se, semântica e fonologicamente, ao termo *arrabileiro*, “pessoa que toca arrabil” (Priberam, 2021d), que, por sua vez, é definido como “antigo instrumento musical de cordas e arco, de origem árabe, semelhante ao violino, com três cordas” (Priberam, 2021c). A troca do fonema /i/ da palavra original, que parece representar metaforicamente os grilos como tocadores de um instrumento de som fino como o violino, pode ser, pelo menos provisoriamente, visto que não é objetivo deste trabalho uma análise estilística de recursos expressivos morfológicos, também associada à ideia do verbo *arrabar*, “ir-se embora” (Priberam, 2021b), que com o sufixo -eiro seria um agentivo deverbal “aquele que vai embora” (Gonçalves; Yakavenko; Costa, 1998). Outra hipótese plausível para a formação seria a similaridade com o termo *arrabaldeiro*, “aquele que mora no arrabalde” (Priberam, 2021a), ou seja, nos arredores, no subúrbio.

NOTURNO ARRABALEIRO

Os grilos... os grilos... Meu Deus, se a gente
 Pudesse
 Puxar
 Por uma
 Perna
 Um só
 Grilo,
 Se desfiariam todas as estrelas! (Quintana, 2003, p. 135).

Aqui é significativa a repetição de /p/ em quatro versos do poema, porém a /p/ e /b/ são atribuídos valores sonoros de explosão e ruídos abafados, o que não encontra paralelo significativo com o conteúdo semântico dos vocábulos em questão. A repetição do /p/ em início de verso deve ser expressiva, mas não encontra nas colocações das potencialidades expressivas propostas por Monteiro (2009).

No entanto há um valor estilístico de imitação visual na quebra dos versos em cada palavra iniciada por P que lembra visualmente um grilo com sua perna traseira maior que as demais, o que se coaduna com o conteúdo do poema de “Puxar / Por uma / Perna”. Mas para assim entender, visualmente essa construção fisiognômica, teríamos que sair das formas arredondadas de “O”.

Nas relações fisiognômicas propostas por Monteiro (1991), tem-se no arredondamento do lábios da vogal a associação com os aspectos fisiognômicos associados a valores estilísticos. Saindo do fono para o gráfico ou visual, encontramos elementos bem conhecidos da poesia concreta:

[...] as subdivisões prismáticas da Ideia de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbi-voco-visual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma, uma organoforma – onde noções tradicionais como começo-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poética-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (Campos; Pignatari; Campos, 1975, p. 25).

Somente numa estilística poética mais holística se pode conjugar aspectos fonoestilísticos com aspectos gráficos, aspecto que a poesia concreta já o faz na prática e, na teoria, como na citação acima, dando conta de origem e compreensão do processo comunicativo do fazer poético. Há aqui um salto do fono para o gráfico, e essa fisiognomia está além do que propõe Monteiro (1991). Aliás, a poesia concreta já abordou a questão indo para o ideográfico, ou mais além, para uma compreensão do todo, numa Gestalt poética, no dizer de Campos, Pignatari e Campos (1975).

4.9 Nono poema

Passemos ao último poema, um metapoema que aborda o estilo, tema que nos acompanhou durante toda a análise deste *corpus*:

DO ESTILO

Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita. (Quintana, 2003, p. 75).

Cineticamente, /f/ é relacionado à fuga, escapamento; /l/ e /L/ à fluência, deslizamento; e /r/ e /R/ à rapidez e tremor. Na escrita, no entanto, movimento e tato estão presentes e /l/ e /L/ estão relacionados à leveza: sensação táctil. Somente a palavra *leve* parece apresentar motivação dentro deste contexto, no entanto, aquilo que foge ou escapa pelos dedos em frase “rápida” /r/, mas de modo leve, fluente, como a escrita que é algo fluido e que faz parte do poema enquanto significação: “convém que se repita”.

Já /t/ - /d/, ruídos secos e violentos, percussões, fazem parte das sensações auditivas. Essa noção parece ser muito evidente para o nosso autor, pois “repita” e “dita” formam a rima da quadra. Ora, é óbvio que não se faz poesia sem ritmo, sem seu aspecto percussivo, sem batidas secas e violentas, forte fraco, tônico e átono: “só em linguagem amorosa agrada” o ritmo seco e forte ou violento, aquilo que é cem mil vezes dito.

Assim, /t/ - /d/ em momento de rima, em sílabas tônicas com l formam o estreitamento, o arrepio, o prolongamento de repetição violenta

e forte do poema, sem a qual não existe o fraco, o átono. Sem essa correlação de fraco e forte não se chega no aspecto mnemônico da poesia. Desta forma, conclui-se esta etapa do artigo em seu último exemplar afirmando que as potencialidades expressivas dos fonemas se realizam no último exemplar do *corpus* desta pesquisa na poética de Quintana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após essa breve análise, pôde-se verificar que, nos nove poemas examinados, encontramos atualizações estilísticas dos “potenciais expressivos” (fonoestilísticos) propostos por Monteiro (2009) nos poemas da delimitação do *corpus* da obra *80 Anos de Poesia* de Mário Quintana. No entanto, há discrepância entre tais potenciais fonoestilísticos (se considerados no geral) e as ocorrências na poesia de Mário Quintana (como textos empíricos), como dados específicos.

Esse aspecto permite concluir que, apesar da vasta correlação dos elementos fonoestilísticos propostos por Monteiro (2009) e que encontram respaldo na realização poética de Quintana, nem sempre os valores fonoestilísticos dados *a priori* encontrarão equivalências num poema enquanto produto literário acabado: pode-se saltar para o gráfico.

Da mesma maneira que não se pode falar em “línguas motivadas” ou “imotivadas”, como disse Ullmann (1976), os valores atribuídos aos fonemas nem sempre serão observados, pois o que está em jogo no fazer poético vai além da sonoridade dos versos. A orquestralidade implica em ocorrências simultâneas de fenômenos.

Isso é claro na interpretação que se encontra partindo de Monteiro (2009) para “Horror”, de Mário Quintana (diferente da nossa): **por vezes a motivação é sentida no nível dos grafemas**. Para este artigo, reafirmamos que um valor fonoestilístico pode pular uma barreira da produção de sentidos de natureza fonoestilística. Este salto do fono para o gráfico, permite ver o grafema repropondo o valor estético antes representado pelo fonema. A nova valoração estética assumida pelo grafema vai ao encontro daquilo que Gaya (1988, p. 171) já postulava: “Todas as unidades linguísticas são, portanto, múltiplas, complexas, orquestrais”.

Isso demonstra que, além do aspecto circunstancial em que determinados grupos fônicos estão inseridos e que propicia o aparecimento do relacionamento de elementos que motivam ou são motivadores na/pela linguagem, o falante faz escolhas que não são convencionais ou convencionalizáveis, pois o caráter individual imprime uma gama de valores subjetivos intrinsecamente relacionados com experiências sentimentais no mundo real que não são exatamente iguais para todos, ainda que um núcleo

comum de percepção cognitiva sobre os efeitos gerados (geráveis) numa língua possa ser, de fato, avaliado.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CÂMARA JR., J. M. **Contribuição à estilística do português**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- DUARTE, P. M. T. Elementos para uma diacronia e estrutura concisas da parassíntese em português. **Philologus**, Rio de Janeiro, ano 21, n. 63, p. 77-93, set./dez. 2015.
- GAYA, S. G. **Elementos de fonética general**. 5. ed. corr. ampl. Madrid: Gredos, 1988.
- GONÇALVES, C. A. V.; YACOVENCO, L. C.; COSTA, R. R. Condições de produtividade e condições de produção: uma análise das formas X-eiro no português do Brasil. **Alfa**, São Paulo, n. 42, p. 33-62, 1998.
- GRAMMONT, M. **Traité de phonétique**. Paris: Delagrave, 1971.
- MACAMBIRA, J. R. **Fonologia do português**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1987.
- MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. **Labirinto**. 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/labirinto>. Acesso em: 6 dez. 2024.
- MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: EdUSP, 1989.
- MONTEIRO, J. L. **A Estilística**. São Paulo: Ática, 1991.
- MONTEIRO, J. L. **A Estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2009.
- PLATÃO. **Crátilo**. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- PRIBERAM. Dicionário Priberam Online de Português. **Arrabaldeiro**. 2021a. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arrabaldeiro>. Acesso em: 8 fev. 2021.
- PRIBERAM. Dicionário Priberam Online de Português. **Arrabar**. 2021b. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arrabar>. Acesso em: 8 fev. 2021.

PRIBERAM. Dicionário Priberam Online de Português. **Arrabil**. 2021c. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arrabil>. Acesso em: 8 fev. 2021.

PRIBERAM. Dicionário Priberam Online de Português. **Arrabileiro**. 2021d. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/arrabileiro>. Acesso em: 8 fev. 2021.

QUINTANA, M. **80 anos de poesia**. 12. ed. Seleção e organização de Tânia Franco Carvalhal. São Paulo: Globo, 2003.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ULLMANN, S. **Semántica**: introducción a la ciencia del significado. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1976.

TÁVORA, ANTÔNIO DUARTE FERNANDES.
RECURSOS FONOSTILÍSTICOS NA POESIA DE
MÁRIO QUINTANA, **ENTREPALAVRAS**.
FORTALEZA, v. 14, n. 3, E2832, SET.-DEZ./2024.
DOI: 10.36517/EP14.95263