

ANÁLISE FONOESTILÍSTICA DAS LETRAS DAS MÚSICAS *AH!* e *DODÓI*, DE LUIZ TATIT

Phonostylistics analysis of the lyrics Ah! and Dodói by Luiz Tatit

Análisis fonostilística de las letras de las músicas ah! y Dodói, por Luiz Tatit



Revista
Desafios

Artigo Original
Original Article
Artículo Original

Sílvia Rejane Teixeira de Abreu¹, Alexandre Melo de Sousa²

¹ Mestre em Letras. Professora da Secretaria de Estado de Educação, Cultura e Esportes do Acre (SEE), Rio Branco, Brasil.

² Doutor em Linguística. Professor do Centro de Educação, Letras e Artes (CELA), Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, Brasil.

Artigo recebido em 17/04/2020 aprovado em 03/08/2020 publicado em 29/08/2020.

RESUMO

O presente artigo objetiva demonstrar como as escolhas léxicas, a partir do arranjo sonoro e dos efeitos que eles provocam, constroem a expressividade de um texto. Tomamos como base os pressupostos teórico-metodológicos da Fonoestilística e analisamos dois textos do compositor Luiz Tatit: *Ah!* e *Dodói*. Os resultados mostraram que há a predominância da função poética, com a presença de escolhas linguísticas no eixo da seleção (paradigma) sobre o eixo da combinação (sintagma), para provocar efeitos de sentido na construção das poesias. Os fenômenos de motivação sonora foram percebidos na expressividade dos fonemas e das palavras que formam cada poesia, o que comprova a relação entre o som e o sentido.

Palavras-chave: Fonoestilística. Expressividade sonora. Sentido.

ABSTRACT

This paper aims to demonstrate how the lexical choices, from the sound arrangement and the effects they cause, build the expressiveness of a text. Based on the theoretical-methodological assumptions of phonostylistics, we have analyzed two texts by the composer Luiz Tatit: Ah! and Dodói. The results show that there is a predominance of the poetic function, showing that the composer made linguistic choices in the selection axis (paradigm) over the combination axis (phrase) to provoke effects of meaning in the construction of his poetry. The sound motivation phenomena were perceived in the expressiveness of the phonemes and words that form each poetry - which proves the relationship between sound and meaning.

Keywords: Phonostylistics. Sound Expressiveness. Sense.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo demostrar cómo las elecciones léxicas, desde la disposición del sonido y los efectos que causan, construyen la expresividad de un texto. Tomamos como base los supuestos teórico-metodológicos de Fonoestilística y analizamos dos textos del compositor Luiz Tatit: ¡Ah! Y Dodói. Los resultados mostraron que existe un predominio de la función poética, con la presencia de elecciones lingüísticas en el eje de selección (paradigma) sobre el eje de combinación (frase), para causar efectos de significado en la construcción de la poesía. Los fenómenos de motivación sonora se

percibieron en la expresividad de los fonemas y palabras que forman cada poesía, lo que demuestra la relación entre el sonido y el significado.

Palabras clave: *logopedia. Expresividad sonora. Sentido.*

INTRODUÇÃO

O presente artigo constitui um recorte de uma pesquisa maior, Abreu (2016), desenvolvida na Universidade Federal do Acre. Aqui, nosso objetivo é demonstrar como a seleção sonora, o arranjo sonoro e os efeitos sonoros possibilitam a expressividade no plano textual. A partir disso, pretendemos mostrarmos como a escolha dos significantes não é aleatória nos textos das letras de música do compositor Luiz Tatit, e que os significados são alcançados a partir da seleção dos significantes. Convém assinalar que serão analisados os valores expressivos dos sons, calcados nas impressões auditivas provocadas pelas letras das músicas selecionadas.

Jakobson (2011) afirma que, no plano da comunicação, a produção da linguagem se configura no uso de signos e que “todo signo linguístico implica dois modos de arranjo”, como proposto por Saussure: a combinação e a seleção. Nas palavras de Jakobson (2011):

A combinação. Todo signo composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa.

[...] A seleção. Uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro. [...] seleção e substituição são as duas faces da mesma operação (JAKOBSON, 2011, p. 39-40).

Jakobson (2011, p. 130), no desenvolvimento de seus estudos, explica que “a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade.” Chalhub (1995, p. 37) acrescenta que os dois equivalem ao paradigma e ao sintagma, “ou à metáfora e à metonímia ou, ainda, à condensação e deslocamento.”

As ideias de Jakobson (2011) e de Chalhub (1995) são importantes para fundamentar nossas análises nos dois modos de arranjo, para deprendermos o processo de criação do texto musical, elaborado por Luiz Tatit, no ato da composição.

Em outra obra, Jakobson (1960, p. 3-4), quando trata do processo linguístico, no ato da comunicação, apresenta e analisa seis componentes que formam o conjunto necessário à comunicação verbal: a) o *emissor* ou *remetente*: aquele que envia a mensagem ao destinatário; b) o *destinatário* ou *receptor*: aquele que recebe a mensagem; c) o *contexto*: ligado ao conteúdo da mensagem, aquilo à que ela se refere. É também conhecido como referente; d) a *mensagem*: o conjunto de dados organizados que se quer transmitir; e) o *contato*: o canal, o meio através do qual a mensagem é transmitida; f) e o *código*: o conjunto de signos

selecionados e combinados para se criar a mensagem (JAKOBSON, 2011, p. 123).

Cada um dos elementos, como explica Jakobson (1960, p. 4-12), implica (ou faz relação a) uma função de linguagem, que pode ser: emotiva ou expressiva (que está centrada no emissor); referencial ou informativa (centrada no contexto); poética (centrada na mensagem); fática (centrada no contato); metalinguística (centrada no código) ou conativa (centrada no destinatário).

No campo da comunicação verbal, cada uma dessas funções corresponde a um dos componentes específicos da situação comunicacional. Em Jakobson (2011, p. 118-62), temos as seguintes funções:

a) Emotiva: centrada no emissor, expressa toda a sua emoção e subjetividade na mensagem. Suas principais marcas linguísticas são: o uso da 1ª pessoa do discurso, de interjeições e exclamações;

b) Conativa: centrada no destinatário, ocorre quando o emissor procura influenciar ou intervir no comportamento do interlocutor. Suas principais marcas linguísticas são: o uso da 2ª pessoa do discurso, de vocativos e imperativos;

c) Referencial: centrada no contexto, objetiva informar, descrever, detalhar ou transmitir acontecimentos e conhecimentos sobre pessoas ou objetos. Suas principais marcas linguísticas são: o uso da 3ª pessoa gramatical e a linguagem denotativa;

d) Poética: centrada na mensagem, se manifesta por meio da relação seleção *versus* combinação; o emissor coloca em prática seus recursos imaginativos, e o falante seleciona os vocábulos que melhor exprimem suas ideias e as

combina, utilizando as normas sintáticas. O objetivo, neste caso, é transmitir um enunciado elaborado que seja compreensível ao receptor/interlocutor. Suas principais marcas linguísticas são: uso de expressões de afetividade, linguagem conotativa e sugestiva;

e) Fática: função centrada no contato, que tem como principal característica a quebra da linearidade da mensagem. A intenção do emissor é observar se o interlocutor está, de fato, inteirado da comunicação. Nesta função, pode-se verificar também se houve recebimento e compreensão da mensagem. Suas principais marcas linguísticas são: uso de expressões interrogativas de teste do contato;

f) Metalinguística: centrada no código, ocorre quando a construção da mensagem se justifica por se fazerem referências aos componentes da linguagem. Suas principais marcas linguísticas são: o uso de itens lexicais do campo dos estudos da linguagem ou, ainda, construções de definições ou esclarecimentos de palavras ou expressões usadas ou citadas pelo emissor.

Dentre as funções da linguagem, devido à especificidade da presente pesquisa, daremos atenção especial à *função poética*. Jakobson (2011) esclarece que, em um ato comunicativo, pode haver mais de uma função. Contudo, embora saibamos que a função poética possa não ser a única, no texto poético ela é a “função dominante, determinante, ao passo que em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.” (JAKOBSON, 2011, p. 129).

De maneira análoga, Martins (2000) explica que a função poética pode, em alguns

casos, se sobrepor às outras funções e, em outros casos, fazer parte do texto sem ter tanto destaque. Nesse aspecto, a estudiosa compara as abordagens de Bally (1941) e Jakobson (1960) acerca da estilística e da Poética, nos seguintes termos:

Aproximando a teoria de Jakobson da de Bally, podemos dizer que, enquanto para este a Estilística se concentra na função emotiva da linguagem em relação com a função intelectual (referencial), para Jakobson, a Estilística, ou Poética, se concentra na relação da função poética com as demais funções (MARTINS, 2000, p. 12-13).

Martins (2000, p. 14) sintetiza a proposta de Jakobson e ressalta que a Estilística trata: “a) dos meios expressivos em potencial na língua e b) dos efeitos alcançados pelo seu uso no texto.” Sobre isso, vale conferir Guiraud (1970, p. 81-88), que explica minuciosamente e relaciona a estilística de Bally (1941) e de Trubetzkoy (1976).

Jakobson (2011, p.118-9) lança questionamento a respeito do objeto de estudo da Poética: “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” E ele próprio responde, de forma conclusiva, afirmando que é papel da Poética tratar dos problemas da estrutura verbal, e compara: “Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.”

Martins (2000, p. 11) lembra que os estudos de Jakobson trouxeram muitas contribuições para a Estilística, tal como a conhecemos atualmente, pois, segundo a autora, Jakobson considerou o caráter funcional ou estrutural da Estilística: o caráter funcional está

presente, quando relacionado às funções da linguagem: *emotiva, fática, referencial, conativa, metalinguística e poética*; e o caráter estrutural, quando se relaciona aos elementos do texto, tal como explicado por Riffaterre (1971).

Para enriquecer a discussão, vale destacar a pesquisa de Saraiva (1998) que reforça a importância da função poética para os estudos linguísticos. A função poética seria “a única a ser marcada linguisticamente de forma inequívoca e, por conseguinte, a única definida em termos linguísticos.” (SARAIVA, 1998, p. 62). O pesquisador afirma, ainda, que os traços que caracterizam a função poética já a tornam plena, unitária, também em decorrência do estranhamento.

Por fim, destacamos as palavras de Martelotta (2013, p. 33) que caracteriza a função poética nos seguintes termos: “consiste na projeção do eixo da seleção sobre o eixo da combinação de elementos linguísticos.” Assim, a seleção faz parte de um processo psicológico, ao ponto que a combinação se “manifesta na superfície da frase, sendo, portanto, perceptível para o ouvinte.” (MARTELOTTA, 2013, p. 33). Ou seja, a combinação faz parte de um processo físico.

Cabe, neste momento, tratarmos sobre a expressividade, especialmente quanto ao arranjo fônico e seus valores em diferentes contextos. Monteiro (1991, p. 99), com relação à capacidade expressiva dos sons das vogais e consoantes, afirma que:

[...] os efeitos expressivos se diferenciam pela divisão entre sons vocálicos e consonantais. [...] enquanto os sons vocálicos se prestam basicamente a

intensificar as sensações visuais (forma, cor, etc.) e os traços afetivos que delas decorrem, os consonantais se relacionam às demais espécies (auditivas, cinéticas, tácteis etc.). (MONTEIRO, 1991, p. 99)

Monteiro (2009, p. 153) ressalta que, em relação à expressividade, “a organização fônica de algumas palavras pode acentuar seu valor em determinados contextos, conforme o pesquisador expõe sobre a potencialidade expressiva dos sons vocálicos e consonantais.” A sensação é sugerida por um fonema específico de acordo com os recursos de articulação ou de acústica – recursos de ordem física, no ato da produção, e que ganha significado no ato da recepção.

De acordo com Martins (2000, p. 26), “a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidade da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração, intensidade.” A autora se utiliza das palavras de Bally (1941), a seguir:

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 de 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 a 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. (BALLY, 1941 *apud* MARTINS, 2000, p. 26)

Quando se trata do som como elemento da fonoestilística, Sparano (2006, p. 40) explica que

“o som não é um simples ruído desarticulado ou uma organização de letras que soam sem significado.” A pesquisadora toma, como base, os estudos de Richards (1971), para reforçar a relação entre o som e o contexto em que está inserido. “A seleção sonora é anterior à realização e dialeticamente separada com um objetivo intencional.” Richards (*apud* SPARANO, 2006), diz que:

Não há sílabas ou vogais sombrias ou brilhantes, e o exército de críticos que tentaram analisar os efeitos das passagens através das colocações vocais ou consonantais, estiveram, na verdade, apenas se divertindo. A maneira pela qual se recebe o som de um apalavra varia com a emoção já existente. Além disto, varia com o sentido. Pois a antecipação de um som devida ao hábito, à rotina da sensação, não é mais do que parte de uma expectativa geral. Regularidades gramaticais, a necessidade de completar o pensamento, o estado de conjectura do leitor ao que se diz, sua apresentação, em literatura dramática, da ação, da intenção, da situação, do estado de espírito em geral, do que declama, tudo isto e muitas coisas mais intervêm. A maneira pela qual o som é recebido é menos determinada pelo próprio som do que pelas condições nas quais ele se introduz. Todas estas antecipações formam uma rede estreitamente entrelaçada, e a palavra que consegue satisfazê-las, simultaneamente, bem pode parecer triunfante. Não devemos atribuir unicamente ao som virtudes que envolvem tantos outros fatores. Dizer isto não é de maneira nenhuma diminuir a importância do som; na maioria dos casos ele é a chave dos efeitos da poesia. (RICHARDS *apud* SPARANO, 2006, p. 41)

Ainda a respeito da fonoestilística e da expressividade, lembremos a posição de Câmara Jr. (2004, p. 24), que diz: “Assim compreendida, é o complemento da exposição gramatical, desdobrando-se, como esta, no exame dos sons, das significações e das ordenações formais.”

Guiraud (1970, p. 84-5), por sua vez, guiado pelos estudos de Troubetzkoy (1976), destaca que a base da fonoestilística é a noção de “variantes estilísticas”, já “que a língua dispõe livremente de certos elementos fônicos da corrente das palavras, utilizados para fins estilísticos.” Segundo Troubetzkoy (1976):

[...] algumas particularidades da voz percebida são interpretadas por nós como uma expressão, um sinal do sujeito que fala (por ex.: seu timbre de voz), algumas outras como um meio de provocar no ouvido determinados sentimentos, e enfim outros autores como indicadores servindo para fazer reconhecer palavras com sentidos específicos e frases compostas com essas palavras. (TROUBETZKOY, 1976, p. 16 – tradução nossa)¹

Como bem destaca Martins (2012, p. 59-63), a “expressividade dos fonemas poderia passar despercebida se os poetas não os repetissem a fim de chamar atenção para a sua correspondência com o que exprimem.”

As considerações sobre as repetições fônicas são de grande valia, pois alguns desses fenômenos são recorrentes para reforçar a expressividade nos textos de Luiz Tatit. Além dos aspectos fonéticos, nas análises desenvolvidas em Abre (2016) também tratamos da *aliteração*, *assonância* e da *rima*. Observamos o uso desses recursos para reforçar as intenções do compositor, com o fim de reforçar a expressividade fônica e a função poética no ato da seleção e da combinação de

sons. Aqui, trataremos de modo mais sintético, dada a especificidade deste trabalho.

A aliteração é definida por Martins (2012, p. 38) como “a repetição dos mesmos sons consonantais, podendo ser eles iniciais, ou integrantes da sílaba tônica, ou distribuídos mais irregularmente em vocábulos próximos.” A assonância, segundo Martins (2012, p. 40), é “a repetição vocálica em sílabas tônicas.” No entanto, “a mesma vogal pode aparecer não acentuada, prolongando a insistência.” (p. 41).

Martins (2012, p. 41) define rima como “a coincidência de sons, geralmente finais de palavras que se dá na poesia, em conformidade a um esquema mais ou menos regular.” De acordo com a estudiosa, existe uma “multiplicidade de aspectos da rima.” (MARTINS, 2012, p. 64). Ela destaca a classificação das rimas quanto aos sons coincidentes:

[...] *aliterada, atônica, consonântica, assoante ou toante, incompleta, consoante, rica, ampliada, idêntica e 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*). (MARTINS, 2012, p. 64)

A repetição insistente desses elementos fônicos, na poesia, de acordo com Martins (2012, p. 59), “pode ser ainda um processo lúdico que crie harmonia e seja agradável ao

¹ [...] *certaines particularités de la voix perçue sont interprétées par nous comme une expression., un symptôme du sujet parlant (par ex. son timbre de voix), certaines autres moyen de provoquer chez l’auditeur des sentiments déterminés, et enfin d’auteurs encore comme des indices servant*

à faire reconnaître des mots de sens déterminés et les phrases composées avec ces mots. (TROUBETZKOY, 1976, p. 16).

ouvido.” Sobre isso, vale citar as palavras de Grammont (1946):

Com efeito, as vogais são notas variadas que impressionam nosso ouvido de formas diferentes. Algumas são notas agudas, outras são graves, algumas são notas claras, outras são notas sombrias, algumas são notas veladas, outras são notas brilhantes (cintilantes, explosivas). É a disposição dos órgãos bucais necessária para sua emissão, que determinam sua qualidade. (GRAMMONT, 1946, p. 387 – tradução nossa)²

A partir de certas propriedades articulatórias, é possível perceber imagens produzidas, sugeridas ou estimuladas pelas vogais. Sobre isso, vejamos alguns exemplos de sugestões baseados em Monteiro (1991, p. 101) e Martins (2000, p. 29-33):

[a]: sugere amplitude, iluminação: paz, claridade, mar, alvorada, formidável, colossal, felicidade, imensidade, etc.;

[i]: sugere estreitamento, pequenez, agudeza: fino, mínimo, espinho, tico, belisco, grito, frio, arrepio, apito, colibri, etc.;

[e]: sugere intermediária, som neutro, discreto, não oferece expressividade marcante;

[o]: sugere formas arredondadas: roda, gordo, balofo, ovo, olho, bola, sol, etc.;

[u]: sugere fechamento, escuridão: túmulo, sepulcro, luto, gruta, furna, etc.

² *En effet, les voyelles sont des notes variées qui impressionnent diversement notre Oreille. Les unes sont des notes aiguës, les autres des notes graves, les unes sont des notes claires, les autres des notes sombres, les unes sont voiles, les autres éclatantes. C'est la disposition des organes buccaux nécessaire pour leur émission, qui détermine leur qualité.* (GRAMMONT, 1946, p. 383).

Os sons consonantais também oferecem sugestões que podem ser percebidas em contextos textuais, especialmente os conduzidos pelo caráter poético da produção. Sobre a expressividade consonantal, citamos Grammont (1946):

As consoantes não são menos expressivas que as vogais. Elas precisam ser examinadas sob dois pontos de vista; deve-se, de um lado considerar a natureza de sua articulação e por outro lado, elas precisam ser consideradas a partir de seu modo e de seu ponto de articulação. (GRAMMONT, 1946, p. 387 – tradução nossa)³

Em Abreu (2016), ilustramos as sensações sugeridas pelos sons consonantais e apresentamos algumas correspondências sonoras. Tomamos como base os estudos de Monteiro (2009, p. 102), que divide as referidas sensações em: auditivas, cinéticas e tácteis:

a) Sensações auditivas:

/p/, /b/: sugerem explosões e ruídos abafados;

/t/, /d/: sugerem ruídos secos e violentos, percussões;

/k/, /g/: sugerem rachaduras e ruídos demorados (bomba, pancada, tombar, retumbar, estampido, estrépido, estrondo, metralhadora, grito, brado, estalo, tambor, palpitar, borbulhar, pipocar, catarata, matraca, etc.);

³ *Les consonnes ne sont pas moins expressives que les voyelles. Elles demandent à être examinées à deux points de vue; il faut considérer d'une part la nature de leur articulation et d'autre part leur point et leur mode d'articulation.* (GRAMMONT, 1946, p. 387).

/f/, /v/: sugerem sopros;
/x/, /j/: sugerem de cochichos, chios, gemidos;
/s/, /z/: sugerem assobios, sibilos prolongados (vento, vendaval, furacão, tufão, voz, chiado, chuva, silvo, ciciar, zumbir, sussurro, etc.);
/r/, /R/: sugerem vibrações, rasgos, percussões demoradas;
/m/, /n/, /N/: sugerem roncros fracos, rumores, mugidos, prolongamentos de zumbidos (rugir, ranger, urrar, pororoca, troar, roer, rosar, rachar, rasgar, estraçalhar, arranhar, fremir, bramir, murmúrio, bronze, burburinho, murmurejar, etc).

b) Sensações cinéticas:

/l/, /λ/: sugerem fluência e deslizamento;
/r/, /R/: sugerem rapidez e tremor;
/f/, /v/: sugerem escapamento e fuga (luz, brilho, flutuar, rolar, correr, tremor, tremeluzir, tremelique, frio, calafrio, relâmpago, voar, fugir, veloz, etc.).

c) Sensações tácteis:

/l/, /λ/: sugerem leveza;
/p/, /b/: sugerem pesadume;
/r/, /R/: sugerem aspereza;
/s/, /z/, /m/: sugerem suavidade (leve, fluido, mole, floco, áspero, duro,

macio, suave, raspar, ríspido, paquiderme, etc.).

Monteiro (2009, p. 182) explica que “os fonemas, por alguns de seus traços distintivos,⁴ são capazes de provocar reações em qualquer modalidade de sensações.” Sobre suas impressões em relação à potencialidade expressiva dos sons vocálicos e consonantais, Monteiro (1991, p. 99) diz que “cada ordem de sensações é sugerida por fonemas específicos em virtude de correspondências articulatórias ou impressões acústicas.”

Baseado em Todorov (1977), Monteiro (1991, p. 105-111) apresenta três modalidades de motivação sonora:

- a) **imitação sonora**: consiste em uma aproximação de sons físicos por meio de sons linguísticos (onomatopeias);
- b) **ilustração sonora**: diferentemente da anterior, não tem o objetivo de produzir efeito imitativo, mas a linha melódica pode dar sugestão de que os fonemas estão expressando algo inerente à natureza do que se comunica;
- c) **simbolismo sonoro**: tem caráter subjetivo, uma vez que a sistematização dos efeitos evocados vai variar conforme o grau de sensibilidade do poeta ou do leitor.

Bosi (1977, p. 40), a respeito da potencialidade expressiva dos sons vocálicos e

⁴ “Componentes simultâneos para caracterizar um fonema em determinado sistema linguístico a partir dos movimentos articulatórios (CÂMARA Jr. 1967, p. 55). Também chamados traços funcionais – referem-se a unidades mínimas, contrastivas, e, são aqueles que para alguns linguistas, especialmente os

seguidores da escola de Praga, irão distinguir entre si os elementos lexicais.” (CALLOU, LEITE, 2000, p. 38).

consonantais, ressalta que “a Estilística não tem feito outra coisa senão multiplicar exemplos de ‘harmonia imitativa’, ‘eufonia’, ‘imitação sonora’, ‘pintura sonora’, ‘simbolismo fonético’.”

MATERIAIS E MÉTODOS

Esta pesquisa constitui um recorte de um estudo maior, Abreu (2016), e foi estruturada à luz da metodologia qualitativa e da análise textual com base na fonoesilística. Como *corpus*, foram utilizadas duas canções do compositor Luiz Tatit: *Ah!* e *Dodói*. O critério de escolha se deu em função de essas composições possuírem, em suas letras, uma gama de recursos expressivos sonoros, além de um rico e criativo jogo de palavras. Consideramos, também, a forma de expressão do autor que se manifesta de forma ampla em intertextualidades e significados no estudo linguístico, com sons onomatopaicos nos versos e com “rimas rápidas”, que ocorrem em versos seguidos, o que reforça a utilização dos eixos da comunicação verbal: sintagma (combinação) e paradigma (seleção), destacando a função poética na seleção de vocábulos, nas composições.

Para analisarmos o *corpus*, tomamos por base o potencial expressivo dos fonemas, sua expressividade vocálica e sua expressividade consonantal, além dos fenômenos de ilustração sonora, imitação sonora, e outros que justificam a *função poética* citada por Jakobson. Para a transcrição fonética, tomamos como base as Tabelas do *Alfabeto Internacional de Fonética*, do *Quadro das consoantes para a transcrição do português*, ambos de Silva (2003) e no *Quadro das Vogais*, de Callou e Leite (2000).

As análises mostraram, em um primeiro momento, um panorama da temática desenvolvida nos textos de Tatit (2016) para, posteriormente, destacar os valores expressivos presentes nos textos. As citações de trechos do material textual vêm acompanhada da transcrição fonética (com poucas adaptações) para visualizar os processos e fenômenos fonoesilísticos ressaltados.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A análise da potencialidade expressiva dos sons vocálicos e consonantais nas canções de Luiz Tatit será dividida em dois momentos: discussão a respeito dos recursos fonoesilísticos da produção escrita *Ah!* e, em seguida, da produção escrita *Dodói*. As análises têm origem nos resultados apresentados em Abreu (2016), sem alterações textuais significativas.

114

I. *Ah!*

O título do texto apresenta uma interjeição que representa, por si só, uma frase que é utilizada para exprimir sensações, sentimentos ou emoções. Tatit (2016) fez uso do vocábulo, provavelmente como forma de demonstrar revolta ou insatisfação – o que pode ser confirmado pelo contexto maior expresso no texto a seguir:

Ah!
Não pode usar qualquer palavra
Então é por isso que não dava
Eu tentava, repetia, achava lindo e colocava
Se não cabe, se não pode
Tem que trocar de palavra
Ah!
Mas é tão boa essa palavra
Carregada de sentido com um som tão delicado
Agora eu vou ter que trocar?
Ah!

Vá se danar
 Ah! Tem que caber?
 Ah! Ninguém repara
 Ah! Tem que entender?
 Ah! Mas tá na cara
 Então muda?!?
 Han... han...
 Hum
 Chiiii
 Ai ai ai ai ai ai ai
 Han?
 Haa tá
 Nossa! É isso?!
 Hei! Hou!
 Ara!
 Ah!
 Ah!

Como podemos ver, a produção, de um modo mais abrangente, parece induzir à interpretação de que o “eu lírico” está insatisfeito com a obrigatoriedade de utilizar uma palavra, na combinação sintática, que não é de sua preferência. O texto faz significar a essência do trabalho com a palavra, sempre “carregada de sentido, com um som tão delicado”. O “eu lírico” se confunde com o próprio poeta na expressão e na busca da arte da palavra, dos significados e dos sentidos.

Para atingir seu objetivo, o poeta se apropria de novos sons imitativos ou onomatopaicos – formas neológicas:

[...] Ah!
 [...] Han... han...
 Hum
 Chiiii
 [...] Hei! Hou!

Sobre a questão dos sons imitativos, Martins (2012) explica:

Sons imitativos produzidos acidentalmente pelo homem, com caráter momentâneo e individual; constituem uma imagem intencional de som natural. Podem voltar a repetir-se em situação semelhante e então valer como sinal (natural e intencional). As

onomatopeias criadas por escritores ficam frequentemente restritas a um único emprego ou a pouco mais. (MARTINS, 2012, p. 71)

Segundo Alves (1994, p. 11), isso ocorre porque “há uma resistência coletiva a toda inovação linguística.” As onomatopeias criadas por Tatit, contudo, são de fácil decodificação, tendo em vista a possibilidade de serem lexicalizadas e, assim, dotadas de significados. “A criação onomatopaica está calcada de significantes.” (ALVES, 1994, p. 11). Na poesia *Ah!*, Tatit utilizou sons imitativos, como:

[...] Ah!
 [...] Han... han...
 Hum
 Chiiii
 Ai ai ai ai ai ai ai
 Han?
 Haa tá
 Nossa! É isso?!
 Hei! Hou!
 Ara!
 Ah!
 Ah!

Vale lembrar que, de acordo com XXX (2016):

[...] todas essas interjeições possuem um significado específico ao expressar chateação, alegria, alívio, dor, chamar atenção e outras. As interjeições, assim como as onomatopeias, são palavras que, por si mesmas, formam frases, exprimem reações, emoções e outros. Através de um jogo de palavras criado entre as interjeições onomatopaicas e outros vocábulos, Tatit reforça a presença da função poética tendo em vista a seleção intencional de palavras que, combinadas, transmitem seus sentimentos, sua insatisfação, uma emoção ou reação afetiva. (XXX, 2016, p. 48-49)

Monteiro (1991, p. 107) explica que, a respeito da relação entre seleção e combinação, a escolha das onomatopeias sintagmáticas é

motivada, pois “[...] as palavras isoladamente não revestem caráter imitativo, mas articuladas entre si conseguem articular a impressão dos ruídos necessários. [...] alguns autores preferem usar para o fenômeno a expressão *harmonia imitativa*.” É possível captar a intenção do autor quando ele faz uso de pequenas sentenças interjetivas para exprimir, por exemplo, um sentido completo dos seus sentimentos, do seu estado de alma. Sobre a harmonia imitativa, mencionada por Monteiro (1991), Martins (2012) diz:

Em se tratando de estilística, não se pode deixar de referir um sentido mais amplo atribuído ao termo onomatopeia: é de harmonia imitativa, que se estende ao longo do 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 dos versos ou da frase. (MARTINS, 2012, p. 73)

Tatit, como vimos, faz uso frequente de sons onomatopaicos para demonstrar, de forma lúdica e bem-humorada, seus sentimentos. Essas marcas são expressas, ao longo do texto, em casos como no uso da fricativa palatal /ʃ/ - que, segundo Martins (2012, p. 56), também é denominada de chiante, pois sugere chiado. No final do texto, a sentença dá a sugestão de indignação e de chateação:

[...] Chiiii

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] [ʃiiii]

O texto apresenta, também, interjeições onomatopaicas que sugerem a sensação de dor:

[...] Ai, ai, ai, ai, ai

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] [aj, aj, aj, aj, aj]

Tatit faz uso, ainda, de determinadas expressões que dão a ideia de compreensão, de aceitação, como:

[...] Haa tá.

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] [a: ta]

Em alguns casos, o autor opta por expressões que representam surpresa e espanto:

[...] Nossa! É isso?!

Hei! Hou!

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] [ˈnɔsɐ! ɛˈiso?!]

[ej! ow]

Nesses casos, os sons se misturam, produzindo uma musicalidade envolvente e diferenciada. Tatit faz uso de fenômenos interessantes e criativos de composição das palavras e de como elas se relacionam na tecitura textual. Esse processo justifica o próprio fazer poético e o explica à medida que se utiliza do código para explicar o próprio código projetando, dessa forma, a função metalinguística, de Jakobson (2011).

O texto se constrói em um jogo de sonoridades cuja presença expressiva do fonema vocálico /a/ provoca a ideia de claridade, de abertura e de paz, como assinalado por Monteiro (1991, p. 101) e Martins (2000, p. 29-30).

Em uma observação mais atenta, percebemos que, em *Ah!*, os sons abertos transmitem a sensação clara de descontentamento do interlocutor, da vontade de

deixar para trás ou largar aquilo que irrita ou faz mal.

[..] [a!]
Não pode [u'za] [kwaw'kɛ] [pa'lavrɐ]
Então é por isso que não ['davɐ]
Eu [tẽ'tavɐ], [repe'tʃiɐ], [a'ʃavɐ] lindo e [kɔlɔ'kavɐ]
[...] [a! majsta nɐ 'karɐ]
[...] [a! 'vasidẽ'na]
[...] [aj, aj, aj, aj]

Tatit utiliza sentenças nas quais o som dos fonemas sugere a imagem da coisa representada: a imitação dos sentimentos e sensações, por vocábulos que traduzem o som natural das coisas. Quanto aos sons consonantais, o autor usa, ainda, fonemas oclusivos bilabiais /p/ e /b/, linguodentais /t/ e /d/, além dos velares /k/ e /g/.

A seguir, apresentamos a letra da música com sua transcrição fonética, de acordo com a pronúncia dos fonemas:

Não **pode** usar **qualquer** palavra
Então é **por** isso **que** não **dava**
Eu **tentava**, **repetia**, **achava** lindo e **colocava**
Se não **cabe**, se não **pode**
Tem **que** **trocar** **de** **palavra**
Ah!
Mas é **tão** **boa** essa **palavra**
Agora eu vou **ter** **que** **trocar**?
Vá se **danar**
Ah! **Tem** **que** **caber**?
Ah! **Ninguém** **repara**
Ah! **Tem** **que** **entender**?
Ah! **Mas** tá na **cara**
Então **muda**?!?

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

Não ['pɔdʒi] usar [kwaw'kɛ pa'lavrɐ]
[ẽ'tɛw] é [pu'riso ki] não ['davɐ]
Eu [tẽ'tavɐ, repe'tʃiɐ], achava lindo e [kɔlɔ'kavɐ]
Se não ['kabi], se não ['pɔdʒi]
[tẽ'kitrɔ'ka dʒi pa'lavrɐ]
Ah!
[majs] é [tɛw boɐ] essa [pa'lavrɐ]
[a'gɔrɐ] eu vou [tekitrɔ'ka]?
Vá se [dẽ'na]
Ah! Tem ['kika'be]?

Ah! [nĩ'gẽj rɛ'parɐ]
Ah! [tẽ'kitẽde]?
Ah! [majs'ta] na ['karɐ]
[ẽ'tɛw 'mudɐ]?!?

O uso de oclusivos bilabiais /p/ e /b/, linguodentais /t/ e /d/, além dos velares /k/ e /g/ exprimem a sensação de sons fortes e explosivos. São fonemas que sugerem, dada a forma de articulação no ato da produção, a ideia de explosão (há obstrução na passagem de ar no ato da pronúncia). Os sons são sugestivos de batidas, de explosões, e de contrariedade. Permite-se interpretar que o “eu-lírico” expressa chateação, aborrecimento pela necessidade de trocar palavras em sua seleção para que a combinação seja significativa.

Na primeira parte do texto, percebe-se o uso repetido do vocábulo *não*, enfatizando a ideia de negação.

[...] **Não** pode usar qualquer palavra
[...] por isso que **não** dava
[...] Se **não** cabe, se **não** pode

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] [nẽw] pode usar qualquer palavra
[...] por isso que [nẽw] dava
[...] Se [nẽw] cabe, se [nẽw] pode

Essa ênfase à negatividade indica uma possível insatisfação à obrigatoriedade de trocar a palavra – o que, de certa forma, tira-lhe a liberdade. O *não* sugere a ideia de aprisionamento ao perceber uma obrigação de selecionar e arranjar as palavras de “forma correta” para transmitir sua mensagem. É claro que o “eu-lírico” deseja colocar e manter uma palavra de sua livre escolha, aquela sentença que melhor se adéque ao tema, tendo em vista o termo *Ah!* ser tão rico e tão carregado de sentidos.

Quanto à estrutura, as estrofes são formadas por versos livres, o que mostra a necessidade de liberdade que o autor quer deixar transparecer. Desse modo, há o intuito de estabelecer as formas e rimas dos versos para proporcionar ritmo ao poema. As combinações das rimas são *rimas alternadas* e *rimas emparelhadas*, como é possível verificar nos exemplos a seguir:

a) Rimas emparelhadas:

[...] Não pode usar qualquer **palavra**
Então é por isso que não **dava**
Eu tentava, repetia, achava lindo e colocava

b) Rimas alternadas:

[...] Ah! Tem que **caber?**
Ah! Ninguém **repara**
Ah! Tem que **entender?**
Ah! Mas tá na **cara**

c) Rimas emparelhadas:

[...] Não pode usar qualquer [pa'lavɾə]
Então é por isso que não ['davɾ]
Eu tentava, repetia, achava lindo e
[kɔlɔ'kavɾ]

d) Rimas emparelhadas:

[...] Ah! Tem que [ka'be]?
Ah! Ninguém [rɛ'parɛ]
Ah! Mas tá na ['karɛ]?
Ah! Tem que [ɛtɛ'de]

No texto em análise, verificamos a presença constante dos pontos de interrogação e de exclamação:

[...] Agora eu vou ter que trocar?
[...] Ah! Tem que **caber?**
[...] Ah! Ninguém **repara**
Ah! Tem que **entender?**
Ah! Mas tá na **cara**
Então muda?!?
[...] Han?
[...] Nossa! É isso?!
Hei! Hou!
Ara!

Ah!
Ah!

O uso repetido e a alternância dessa pontuação ao final dos versos ou após alguns vocábulos acentuam e evocam dimensões de resposta ao texto musical, como é o caso da corporeidade, estimulando a expressividade facial. Além disso, induzem a participação ativa do leitor. Trata-se de um mecanismo de tornar o leitor participante e interativo na construção dos sentidos intencionados pelo produtor do texto.

A expressão do leitor, ao decodificar as intenções do autor, muda conforme o sentido da frase: expressão aberta – exclamação; expressão fechada – interrogação. Para Bosi (1997, p. 40), “Qualquer hipótese que se inspire na *motivação* da palavra deverá levar em conta essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite.”

Desse modo, Tatit utiliza recursos sonoros que exigem um trabalho mais elaborado do corpo, na interpretação, como a expressividade facial, por exemplo.

II. *Dodói*

Segundo o dicionário etimológico de Cunha (1986, p. 276), a palavra “dor” significa “sofrimento físico ou moral, mágoa, aflição”. No dicionário eletrônico Dicio (2020), o termo “dodói” é definido nos seguintes termos: “na linguagem infantil, dor, doença, sofrimento” ou “doente”.

A forma com que o autor intitula o texto *Dodói*, com o uso de uma expressão infantil, sugere que o “eu-lírico”, sua “criança interior”, está ferido, machucado, sentindo sofrimento de

ordem física ou moral, como podemos ver no trecho a seguir:

Eu ando tão dodói
Mas tão dodói
Que quando ando dói
Quando não ando dói
Meu corpo todo dói
Tendão dói
Dedão dói
Pomo-de-adão dói
Ouvido dói
Libido dói
Fígado dói
Até meu dom dói
Pois quando canto
Não importa o tom dói

A canção *Dodói*, em linhas gerais, mostra uma descrição de dor sentida pelo “eu lírico”, desde as partes de seu corpo (tendão, dedão, pomo-de-adão, etc.), até as partes que “escapam” ao físico (dom, tom, libido), como podemos ver a seguir:

[...] Meu **corpo** todo dói
Tendão dói
Dedão dói
Pomo-de-adão dói
Ouvido dói
Libido dói
Fígado dói
Até meu **dom** dói

O poeta cita órgãos do corpo humano que revelam significados pertinentes à intencionalidade da letra (fígado, pomo de adão, ouvido), cujo significado é, possivelmente, o fato de a dor atingir o corpo todo e ir além, chegando mesmo à libido, ao dom, que constituem, também, a essência do ser.

Vale ressaltar uma característica especial na produção poética de Tatit ao revelar uma plenitude de dor corpórea, à medida que

insere traços de divertimento nas onomatopeias utilizadas.

O sentimento do “eu-lírico” aflora, e o campo de significados semânticos dos vocábulos se estende na visão do poeta, que intenta, por meio das palavras, expressar sentimentos e sensações do físico e do psicológico. Assim, Tatit fala de amor, de felicidade, de incertezas e de ódio.

A música *Dodói* revela as andanças do “eu-lírico” e sua constatação de dor plena em tudo que é vivido por ele ao longo do tempo e representado em seu cantar, como podemos conferir a seguir:

[...] Eu ando tão dodói
Mas tão dodói
[...] Até meu dom dói
Pois quando canto
Não importa o tom dói

O texto revela, a partir das construções e intenções, de modo especial, duas funções da linguagem: poética e emotiva. A primeira função se manifesta por meio da linguagem particularizada, que vai além do sentido referencial, com ênfase na forma da mensagem. O autor reafirma o uso do eixo da seleção sobre o eixo da combinação. Ainda sobre a função poética, é importante destacar o emprego de efeitos sonoros dos vocábulos selecionados, com o propósito de sugerir a sensação de dor.

Vale ressaltar a construção do vocábulo *dodói*, a partir da combinação das sílabas finais de algumas palavras, como *ando*, *todo*, *ouvido*, *libido* e *fígado* com a palavra *dói*. Vejamos a junção das partes, em negrito, nos versos a seguir:

[...] Que quando **ando dói**
 Quando não **ando dói**
 Meu corpo **todo dói**
 [...] **Ouvido dói**
Libido dói
Fígado dói

Identificamos, nos versos destacados, a presença de uma alteração fonética a qual denominamos de “elisão”, cuja definição é “o desaparecimento da vogal final de uma palavra ante a vogal inicial da palavra seguinte.” (MARTINS, 2012, p. 78). Aqui não há a supressão vocálica, pois a palavra seguinte (*dói*) não inicia com uma vogal, porém ocorre uma junção ou uma organização silábica que dá origem a um novo vocábulo. Nesse caso, o fenômeno ocorre na junção da sílaba final “do” das palavras *ando*, *todo*, *ouvido*, *libido* e *fígado*, com a palavra *dói*. Essa ligação silábica resulta na formação do título do texto musical e marca, de modo incisivo, a ideia central do poema, que é a sensação de dor e sofrimento.

A segunda função que prepondera no texto é a emotiva que se caracteriza pela utilização de primeira pessoa do singular e pela exposição dos sentimentos d’alma do “eu lírico”, o que aponta a ênfase para o emissor da mensagem, como é possível observar nos versos a seguir:

[...] **Eu** ando tão **dodói**
 [...] **Meu** corpo **todo dói**
 Tendão **dói**
 Dedão **dói**
 Pomo-de-adão **dói**
 Ouvido **dói**
 Libido **dói**
 Fígado **dói**
 Até **meu** **dom dói**
 [...] Pois quando **canto**

A estrutura do texto em análise é composta por duas estrofes (livres), que fogem à

regra das chamadas formas fixas, como o soneto, a balada, o rondel entre outros. A primeira estrofe possui cinco versos. As duas estrofes se classificam quanto à soma dos versos em Quintilha (cinco versos) e Nona (nove versos).

Dodói possui rimas de valor do tipo *Toante*, com a predominância de sons vocálicos ao longo de todo o texto. A *assonância* se justifica com o uso do fonema /o/. As rimas se acentuam nas finalizações dos versos com a repetição do ditongo decrescente /ói/ = /ɔj/.

[...] Eu ando tão **dodói**
 Mas tão **dodói**
 Que quando **ando dói**
 Quando não **ando dói**
 Meu corpo **todo dói**
 Tendão **dói**
 Dedão **dói**
 Pomo-de-adão **dói**
 Ouvido **dói**
 Libido **dói**
 Fígado **dói**
 Até meu **dom dói**
 [...] Até meu **dom dói**
 Pois quando **canto**
 Não importa o **tom dói**

Outro fenômeno sonoro expressivo no texto de Tatit é a aliteração, gerada a partir dos fonemas oclusivo linguodentais /t/ e /d/, como podemos observar, a seguir:

[...] Eu **ando** tão **dodói**
 Mas **tão** **dodói**
 Que quando **ando dói**
Quando não **ando dói**
 Meu corpo **todo dói**
Tendão **dói**
Dedão **dói**
 Pomo-**de-adão** **dói**
Ouvido **dói**
Libido **dói**
Fígado **dói**
 Até meu **dom dói**
 Pois quando **canto**
 Não importa o **tom dói**

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] Eu ['ẽdu tẽw dõ'dõj]
Mas ['tẽw dõ'dõj]
Que ['kwẽdu 'ẽdu'dõj]
['kwẽdu] não ['ẽdu'dõj]
Meu corpo ['todu'dõj]
[tẽdẽw'dõj]
[de'dẽw'dõj]
['põmu'dzia'dẽw'dõj]
[ow'vidu 'dõj]
[li'bidu 'dõj]
['figadu 'dõj]
[a'te] meu ['dõ'dõj]
Pois ['kwẽdu'kẽtu]
Não [ĩ'põhte] o [tõ'dõj]

A repetição constante desses fonemas ajuda a manter a métrica imposta pelo autor, e os sons oclusivos sugerem batidas e percussões, o que acentua o ritmo da poesia.

Os fonemas oclusivos /t/ e /d/ aparecem como determinantes das *aliterações* e sugerem sensações fortes e duras. Isso se soma à ideia de dor que percorre todo o texto, criando uma ilustração de “batida”. Vale destacar a presença do som nasal em palavras como:

Eu **ando** **tão** dodói
Mas **tão** dodói
Que **quando ando** dói
Quando não ando dói
[...] **Tendão** dói
Dedão dói
Pomo-de-adão dói
[...] Até meu **dom** dói
Pois **quando canto**
Não importa o **tom** dói

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA:

[...] Eu ['ẽdu 'tẽw] dodói
Mas ['tẽw] dodói
Que ['kwẽdu 'ẽdu] dói
['kwẽdu nẽw 'ẽdu] dói
[...] [tẽdẽw] dói
[de'dẽw] dói
[põmu'dzia'dẽw] dói
[...] Até meu [dõ] dói
Pois ['kwẽdu 'kẽtu]
[nẽw ỹ'põhte] o [tõ] dói

O som nasal provoca a sensação de sofrimento, choro e dor. A produção do som nasal ocorre pelo abaixamento da glote, levando parte do som para a cavidade nasal. É esse aspecto físico do aparelho fonador que sugere a sensação de algo fechado e sofrido.

As escolhas vocabulares, com especial atenção para a composição sonora dos versos, colaboram para a construção dos sentidos do texto, provocando ilustrações ou sugerindo imagens e sensações durante a leitura. Como destaca Abreu (2016):

Assim, as escolhas lexicais exercem um papel essencial na relação entre vocabulário e semântica, desvendando a intencionalidade do autor da música. Ele consegue conciliar, em um mesmo objeto artístico, as brincadeiras infantis, quando faz uso de expressões infantis, a visão crítica sobre a construção, pois intenciona transmitir seu estado d'alma, uma boa poesia e outras ideias afins. (ABREU, 2016, p. 71)

Por fim, é oportuno destacar que, no desfecho de *Dodói*, o “eu-lírico” chama a atenção para a dor que sente ao cantar: quando canta, não importa o tom, a dor se repete. A música é a reprodução da vida, portanto, a poesia também reproduz a dor. Desse modo, Tatit declara seu sentimento de dor, que se manifesta no corpo e na alma do “eu-lírico”.

CONCLUSÃO

Confirmamos, a partir dos resultados desta pesquisa, que existe relação entre os textos de Tatit e a Função Poética, uma vez que é feito uso do eixo da seleção (paradigma) sobre o eixo da combinação (sintagma), como explica Jakobson (1960), provocando um efeito de

sentido. Podemos constatar a existência dos fenômenos da motivação sonora, nas palavras que formam cada poesia e na expressividade dos fonemas. Percebemos que o simbolismo sonoro foi encontrado com maior frequência, porque esse fenômeno permite possibilidades interpretativas, conferindo ao corpo literário (lido e/ou ouvido), um conjunto de possibilidades interpretativas que se referem a valores que podemos extrair do estado d'alma, como identificamos na canção *Dodói* quando da sensação de dor expressada pelo “eu lírico”, como podemos ver, a seguir:

Eu ando tão dodói
Mas tão dodói
Que quando ando dói
Quando não ando dói
Meu corpo todo dói
Tendão dói
Dedão dói
Pomo-de-adão dói
Ouvido dói
Libido dói
Fígado dói

As composições que analisamos são o resultado da rica visão de Tatit, que reuniu, com base na função poética da linguagem, variados recursos fonostilísticos, o que preencheu suas composições de significados. O jogo de palavras (onomatopeias, rimas, etc.) são utilizados de forma natural e com muito esmero. O vocabulário é empregado de maneira acessível aos leitores/ouvintes, colaborando na apreensão dos sentidos e na constatação dos contextos situacionais.

Na obra de Tatit, não vimos a preocupação com as formas de construção textual tradicional. O intuito do autor não é apresentar um caráter organizacional, mas despertar o leitor para que

compreenda suas intencionalidades e visão de mundo de forma mais ampla. Tatit confia na audição apurada do ouvinte/leitor, que reconhece a riqueza popular de suas músicas, letras, sonoridades, significados e poesia. O autor ordena, em suas letras, literatura e música em um único bloco, coerente e coeso. À medida que os reflexos dos arranjos sonoros e as escolhas léxicas ganham forma na poesia e no sentido das mensagens transmitidas, essa sistematização adquire reconhecimento social, como destacaram Monteiro (2009) e Martins (2012), na explanação sobre os valores que evocam os sons, na perspectiva estilística.

Luiz Tatit atinge pontos cruciais em *Ah!* e *Dodói*, mostrando variadas possibilidades de construções de formas linguísticas para a produção de sentidos e para a construção da expressividade. Dessa forma, compreendemos melhor a grande importância da expressividade sonora e, comumente, dos recursos da análise fonostilística com os quais o autor nos presenteia nas letras de suas canções. A análise da expressividade, portanto, confirma a afirmação de Bally (1952, p. 16) de que: “os fatos da expressão da linguagem, organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade.”

Todos os autores declararam não haver qualquer potencial conflito de interesses referente a este artigo.

REFERÊNCIAS

ABREU, S. R. T. A expressividade sonora em letras de canções de Luiz Tatit: análise fonostilística. Rio Branco, AC. **Dissertação de**

- Mestrado. Universidade Federal do Acre – UFAC; 2016.
- ALVES, I. M. **Neologismo**: criação lexical. São Paulo: Ática, 1994.
- BALLY, C. *El lenguaje y la vida*. Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1941.
- BALLY, C. *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck, 1952.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CALLOU, D.; LEITE, Y. **Iniciação à fonética e à fonologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CÂMARA Jr., J. M. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2004.
- CHALHUB, S. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- CUNHA, A. G. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DICIO. 2020. **Dicionário Online de Língua Portuguesa**: significado de dodói. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/dodoi/> Acesso em: 08/04/2020.
- SILVA, T. C. **Fonética e fonologia do Português**: roteiro de estudo e guia de exercícios. São Paulo: Contexto, 2003.
- GRAMMONT, M. *Traité de phonétique*. Paris: Librairie Delagrave, 1976.
- GUIRAUD, P. **A estilística**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2011.
- JAKOBSON, R. *Linguistics and Poetics*. In: SEBEOK, T. *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 1960.
- MARTELOTTA, E. M. **Manual de Linguística**. São Paulo: Contexto, 2013.
- MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: T. A. QUEIROZ, 2000.
- MONTEIRO, J. L. **A Estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2009.
- MONTEIRO, J. L. **A Estilística**. São Paulo: Ática, 1991.
- RIFFATERRE, M. **Estilística Estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- SARAIVA, J. A. B. A seleção lexical à luz da função poética em textos de Caetano Veloso. Fortaleza, CE. **Dissertação de Mestrado**. Universidade Federal do Ceará – UFC; 1998.
- SPARANO, M. E. Balada, canção e outros sons: um estudo fonoestilístico em língua portuguesa. São Paulo, SP. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo – USP; 2006.
- TATIT, L. **Letra e Música**. Disponível em: <http://letras.mus.br/luiz-tatit/>. Acesso em: 02/02/2016.
- TROUBETZKOY, N. S. *Principes de Phonologie*. Paris: Éditions Klincksieck, 1976.
- ULLMAN, S. **Semântica**: uma introdução à ciência do significado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.