

RECURSOS FONOSTILÍSTICOS EM O ATENEU DE RAUL POMPÉIA.

Clélia Cândida Abreu Spinardi JUBRAN *

RESUMO: Na primeira parte do artigo, apresentamos um estudo sobre relações fono-semânticas, em que se discutem as relações entre significante e significado nas mensagens referenciais, emotivas e poéticas. Na segunda parte, analisamos trechos da obra *O Ateneu*, com o intuito de mostrar como se manifestam, no nível fônico da mensagem, características do ambiente do internato representado nessa obra de Raul Pompéia.

UNITERMOS: Estilística fônica; contigüidade e similaridade nas relações entre significantes e significado; análise do nível fônico de trechos literários.

RELAÇÕES FONO-SEMÂNTICAS

Este estudo pretende mostrar como se gravam, no nível fônico da mensagem, as características do ambiente do internato representado na obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Trata-se de uma abordagem fono-semântica que, pelo fato de colocar em foco a questão do liame estabelecido entre som e sentido, requer algumas considerações iniciais a respeito da natureza do signo lingüístico.

Apontada, por Jakobson (4, p. 98), como um eterno problema para a ciência da linguagem, a conexão entre significante e significado tem sido objeto de investigações, que discutem se a linguagem liga a forma ao conteúdo "por natureza" ou "por convenção".

Dentre os estudiosos que ressaltam a convencionalidade do signo, inclui-se

Saussure. De acordo com a teoria saussureana, o significante vincula-se ao significado por convenção instituída entre os membros de uma comunidade lingüística, sem ser motivado pela idéia que comunica. A constatação do caráter imotivado do signo não encontra objeções nem mesmo em casos como o das onomatopéias, cujo material sonoro, sugerido por ruídos da natureza, faria supor um elo natural entre as duas faces componentes do signo lingüístico. Defendendo a arbitrariedade como princípio diretor da linguagem humana, Saussure rebate possíveis contestações apoiadas na existência de onomatopéias, arrolando argumentos de três ordens. Em primeiro lugar, as onomatopéias, constituindo-se como uma "imitação aproximativa" de ruídos (9, p. 83), são criadas com os sons vocais padronizados da língua — o que lhes atesta um fundo de convenção. Em segundo lugar, o vocábulo formado por efeito imitativo

* Departamento de Lingüística - Instituto de Letras, História e Psicologia - UNESP - 19.800 - Assis - SP.

tende a adquirir os caracteres do signo em geral, na medida em que, integrando-se no léxico de uma língua, passa a comportar-se como as demais palavras, sofrendo alterações fonéticas e morfológicas. Em terceiro lugar, as onomatopéias apresentam-se em número reduzido num léxico, tornando-se de importância secundária.

Corroborando principalmente esta última colocação de Saussure, Bühler desenvolve um ensaio (1, p. 111-132) para demonstrar a não-existência de um campo onomatopáico coerente na linguagem. Para ele, os fatos esporádicos de onomatopéia comprovam apenas que a linguagem é suficientemente tolerante para permitir certas margens de liberdade, admitindo, em suas fronteiras, um processo estranho à sua própria estrutura.

A ocorrência desse processo circunstancial explica-se por uma atitude psicológica do falante, apontada por Bühler como uma sede de realidade concreta, um desejo de reencontrar o contato direto com o real sensível:

“O homem, que aprendeu a ler e a interpretar o universo por meio dos sons, sente bem que o instrumento intermediário constituído pela linguagem e suas leis próprias o afasta da profusão imediata que o olho é capaz de absorver, o ouvido de entender, a mão de pegar. Ele procura por mais de uma vez voltar a essa intuição da realidade sem renunciar, entretanto, à representação pelos sons. A teoria da linguagem deve reconhecer e explicar onde e como esta volta ao sensível pode ser feita, sem que a própria linguagem seja destruída.” (1, p. 113)

Estes apontamentos de Bühler são endossados por Mattoso Câmara, que os explicita, relacionando-os com as funções da linguagem. Se é da função representativa da “*langue*” (na acepção saussureana) que se depreende o princípio de arbi-

triedade do signo lingüístico, há de se levar em conta que os casos de palavras formadas por efeito imitativo não se integram totalmente nessa função, pois se prestam à expressão da emoção nos impulsos de manifestação psíquica e apelo. Isto porque tais palavras apresentam vestígios de uma harmonização resultante de um contato íntimo entre um estado de alma e o objeto de seu estímulo. De onde, conclui Mattoso, ser natural o fato de que, quando “utilizada para a exteriorização psíquica ou para o apelo, transude da língua um esforço para coordenar-se sensorialmente com as coisas que apresenta.” (3, p. 39).

Fica claro, portanto, que, na linguagem referencial, a conexão entre significante e significado repousa em maior grau numa contigüidade instituída convencionalmente, enquanto, no âmbito da expressividade, o signo comporta um componente não-arbitrário na significação, pois a tendência de aproximação sensorial com o objeto significado implica uma certa relação natural. Não se trata de uma anulação da contigüidade, apoiada em regras convencionais, que une as duas faces do signo, mas, como explica Jakobson (4, p. 153), uma relação de similaridade se superpõe à de contigüidade.

Para Peterfalvi (6, p. 72), esse componente não arbitrário dos signos, embora considerado lingüisticamente acessório, exerce papel importante no plano psicológico, e tem sido estudado pela Psicologia sob o nome de “simbolismo fonético”. Um dos propósitos das pesquisas que abordam os signos artificiais, sob esse aspecto, é o de verificar se o homem apreende uma motivação fonética, embora ela esteja ausente de sua língua. Interessado nesse problema, Edward Sapir (8, p. 101-117) fez algumas investigações, recorrendo a agrupamentos de sons destituídos de uma significação determinada na língua dos informantes, para sondar se a matéria fônica, por si só, evocava as noções de tamanho “grande” ou “peque-

no”. Os resultados mostraram-lhe a existência de um simbolismo sonoro latente.

Pesquisas dessa ordem podem atestar um sentimento coletivo que atribui a certos vocábulos a particularidade de refletir, através de sua configuração fônica, a significação que neles se integra, apesar de seu simbolismo puramente referencial, arbitrário. Em *Contribuição à Estilística Portuguesa*, Mattoso Câmara (2, p. 41) afirma que ninguém deixa de sentir o valor expressivo de um grande número de palavras portuguesas como, por exemplo, “rolar”, “clarim”, “luar”, “noturno”. Assim, além da imitação sonora manifestada particularmente pelas onomatopéias, dois outros casos de relacionamento de conjuntos sonoros com os respectivos significados devem ser considerados: a transferência sonora e a correspondência articulatória. No caso da transferência sonora, opera-se um processo sinestésico, pois caracteres sensoriais, exceto os ruídos, transferem-se para os sons lingüísticos: em “luar”, o /a/ expressa a idéia de clareza e brilho. Na correspondência articulatória, como o próprio nome diz, cria-se uma correspondência entre modalidades de movimentos articulatórios e traços significativos: em “rolar” o /r/ e o /l/ correspondem, na sua articulação, à idéia de um movimento contínuo e desimpedido.

Evidentemente as palavras só tornam manifesta uma motivação sonora na medida em que há uma adequação entre efeitos fônicos e carga significativa. Quando a acepção de uma palavra não favorece o efeito latente de seus fonemas, sua massa sonora torna-se inexpressiva. Veja-se, por exemplo, como Mallarmé revela, de um lado, a expressividade de “ombre”, e expressa, de outro lado, uma indignação diante da inexpressividade dos componentes fônicos dos vocábulos “jour” e “nuit” na língua francesa:

“A coté d’*ombre*, opaque, ténèbres se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour*

comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair.” (5, p. 364)

Mallarmé acreditava, entretanto, que o verso podia “corrigir” esses “defeitos” da língua, resgatando, por procedimentos que lhe são específicos, uma conexão intrínseca entre som e sentido. Com efeito, se na linguagem emotiva o simbolismo fonético é eventual, por se limitar aos casos em que a acepção da palavra vivifica efeitos sonoros latentes, na linguagem poética ele se impõe de forma intensa, pois a paronomásia (entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido) torna-se princípio construtivo da mensagem verbal artística.

Em “Poesie et Pensée Abstraite”, Valéry (10, p. 1314-1339) define com propriedade o estatuto de palavra poética, analisando as funções comunicativa e artística da língua. Nos empregos práticos da linguagem, ela se anula, transforma-se em não-linguagem, porque os signos se consomem, uma vez cumprido o fim comunicativo. Nos empregos poéticos a forma física da linguagem assume, por si só, uma tal importância a ponto de se impor - os signos não se consomem, a palavra não é mais meio devorado pelo fim, ela ganha concretude, visto que a significação não dissipa, antes reclama a forma física. Explicitando melhor essa especificidade de linguagem poética, Valéry utiliza a imagem de um pêndulo que oscila entre dois pontos simétricos: a forma (caracteres sensíveis da linguagem) e o fundo (sentido do discurso). Nas manifestações artísticas, o pêndulo, que se movimentou do som em direção ao sentido, volta ao ponto de partida sensível, como se o sentido apreendido “não encontrasse outro termo, outra expressão, outra resposta senão esta música que lhe deu origem” (10, p. 1332).

O princípio essencial do mecanismo poético repousa, portanto, nesse parentesco entre som e sentido, de forma que a matéria componente dos significantes não

é arbitrária em relação aos significados. “Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função da similaridade e/ou dessemelhança no significado” - diz Jakobson (4, p. 153). Por projetar, de forma acentuada, uma relação de similaridade na de contigüidade que primariamente une significante e significado, a mensagem poética adquire caracteres marcadamente icônicos.

As colocações aqui feitas a respeito do liame estabelecido entre as duas faces do signo lingüístico permitem-nos inferir algumas conclusões. A primeira é de que a conexão som-sentido se baseia, não absolutamente, mas predominantemente, numa contigüidade, estabelecida por regras convencionais. Daí a relevância dada por Saussure à arbitrariedade, como um dos princípios definidores da natureza do signo lingüístico. Não sendo exclusiva a relação de contigüidade, outros tipos de relações podem instaurar-se na associação significante-significado. Destacamos apenas a de similaridade, que nos interessa mais de perto, embora reconheçamos a existência de caracteres indiciais na linguagem. A segunda conclusão, relacionada à primeira, diz respeito às diversidades de hierarquizações das duas espécies de conexão salientadas, o que leva à especificação de diferentes tipos de mensagens. Na linguagem referencial, significante e significado reclamam-se mutuamente em virtude de uma predominância da relação de contigüidade. Na linguagem emotiva, essa contigüidade é conturbada por uma nuance de similaridade, um pouco mais perceptível nos casos reduzidos de onomatopéias e eventualmente notada em vocábulos cuja carga significativa desperta um recurso fônico latente, tornado expressivo pelo fato de harmonizar-se com o significado. Na linguagem poética, a similaridade impõe-se em alto grau sobre a contigüidade, estabelecendo um isomorfismo entre o plano fônico e o semântico.

Tendo salientado a proeminência da adequação entre som e sentido no texto li-

terário, vejamos, a seguir, algumas passagens da obra *O Ateneu*, nas quais o jogo de sons que permeia a mensagem concretiza a carga semântica das palavras, revelando-nos o universo de Aristarco.

A BANDA E O BOMBO: FÓRMULAS SONORAS DO ATENEU

Em *O Ateneu* temos o relato, em primeira pessoa, das experiências vividas por Sérgio, durante dois anos de internato. Sob a ótica do personagem-narrador, é-nos revelado um mundo de brutalidades e discriminações, bastante diferente daquele que o menino de onze anos sonhava encontrar, quando ingressou na escola.

O relacionamento tenso de Sérgio no ambiente agressivo do internato é manifestando através de uma linguagem bastante elaborada, muitas vezes atingindo um ritmo vibrante, que beira o exagero, outras vezes arrefecendo num ritmo de cadência atenuada. É como se a linguagem da obra realizasse a “eloqüência escrita”, de que fala o Professor Claudio, em um de seus discursos no colégio:

“Há ainda na linguagem o ritmo de cada expressão. Quando o sentimento fala, a linguagem não se fragmenta por vocábulos, como nos dicionários. É a emissão de um som prolongado, a crepitar de consoantes, alteando-se ou baixando, conforme o timbre vocal.” (7, p. 125).

Com efeito, o sentimento de desilusão face a um ambiente degradante comanda o tom narrativo, a ponto de os componentes sonoros da mensagem, em alguns trechos, tornarem-se significativos do sarcasmo com que o narrador se volta contra esse ambiente, caricaturando-o.

Destacam-se, entre esses trechos, os que fazem referência ao bombo e à banda, que simbolizam, conforme mostraremos, particularidades do mundo descrito.

Começemos pela caracterização do personagem Rômulo:

“Por amor da regularidade de organização militar, repartiam-se as três centenas de alunos em grupos de trinta, sob o direto comando de um decurião ou vigilante. Os vigilantes eram escolhidos por seleção de aristocracia, asseverava Aristarco. Vigilante era o Malheiro, o herói do trapézio; (...) vigilante Rômulo, mestre cook, por alcunha, uma besta, grandalhão, último na ginástica pela corpulência bamba, último nas aulas, dispensado do Orfeão pela garganta rachada de requinta velha, mas exercendo no colégio, por exceção de saliência na largura chata de sua incapacidade, as complexas e delicadas funções de zabumba da banda. Não sei se este jeito particular para o bombo, fórmula musical de anúncio, não sei se uma célebre herança que Rômulo esperava de afortunados, parentes, verdade é que entre todos fora Rômulo apurado por Aristarco para o invejável privilégio de seu futuro genro.” (7, p.47/48).

“Aristarco deu ordens à banda. A subida recomeçou em festa, um dobrado triunfal rasgou o silêncio das montanhas espavorindo a noite; o bombo de Rômulo trovejou robusto, com imensa admiração da passarada que o espiava metendo o bico à beira dos ninhos, que o cobiçava talvez para genro, aturdindo os ecos com um repente brutal de alvorada.” (7, p.155).

No primeiro texto, os detalhes descritivos do personagem Rômulo são fonicamente marcados. A conformação física avantajada (“grandalhão”), a que corresponde proporcionalmente a falta de capacidade mental (“largura chata da sua incapacidade”), associa-se às dimensões grandes do bombo. E essa similaridade é registrada pelo parentesco sonoro que aproxima os vocábulos “bamba”, “zabumba”, “banda”, “bombo”, pela recorrência da oclusiva sonora [b]e das vo-

gais nasais que se comutam em [ã], [û], [ã] e [õ]. O alarde desses sons representativos da grandeza do instrumento musical casa-se com a imagem corpulenta do personagem (“esse jeito particular para o bombo”) e desencadeia duas outras ordens de associações que indicam, no fundo, caracteres de Aristarco: sua admiração pela possível “robustez” financeira de Rômulo e por tudo quanto possa ser propagação de ostentações (“o bombo, fórmula musical do anúncio”). Eis, a rigor os critérios de “aristocracia” para a seleção da classe privilegiada dos vigilantes.

No segundo texto transcrito, essas conotações são também reiteradas através de um isomorfismo que se estabelece entre os níveis fônico e semântico. O contraste do ritmo militar da banda no silêncio do amanhecer é instaurado pela vivificação de efeitos sonoros virtuais, que condizem com o significado das palavras. De um lado, os sons ruidosos da marcha são expressos em “dobrado triunfal” pela combinação de oclusivas com vibrante (*br* e *tr*), pela nasal [û] que ecoa o troar, fazendo-o em seguida esvair-se na fricção do [f]. Além disso, a impetuosidade com que a marcha começa é manifestada pelo sentido e pelos fonemas de “rasgou”: vibração seguida de sibilância. Rompida pelo estardalhaço da banda, a quietude relacionada à escuridão é indiciada particularmente pelos fonemas nasais de “silêncio”, “montanhas” e “noite”. Nesse quadro, destaca-se o som forte do bombo, através de um acúmulo de recursos fônicos a acompanhar o tom hiperbólico do trecho “o bombo de Rômulo trovejou robusto, (...) aturdindo os ecos com um repente brutal de alvorada”. Fonemas nasais, oclusivos, vibrantes, sibilantes combinam-se aí de forma a tornar sensíveis os traços significativos das palavras que integram. E, nessa aproximação de significantes e significados, mais uma vez se afirmam as correspondências entre o bombo e Rômulo, intensificadas a ponto de se imprimir ao instrumento o detalhe

de robustez do personagem. Num processo de simbiose, eles se complementam, como se o ruído estrondoso do bombo fosse manifestação da corpulência do personagem: “o bombo de Rômulo trovejou robusto”.

Ainda no segundo texto, reaparecem sutilmente aquelas associações vistas na primeira citação, relativas a Aristarco. A referência ao cobiçar Rômulo como gênero, intenção ironicamente transposta para os passarinhos, recoloca a preocupação do diretor com dinheiro e reaviva a sua predileção por ostentações, o que fica implícito na configuração sonora ruidosa do texto.

Assim, uma rede de relações semânticas, tecidas fonicamente, constrói a figura de Rômulo e evoca a de Aristarco. Com efeito, os dados definidores do diretor, aqui prenunciados, constituem os traços fundamentais de seu caráter: exterioridade gritante e encobrir instintos baixos que fazem a sua essência. Preocupado com dinheiro, Aristarco deixa entrever a sua faceta de gerente, aposta à de pedagogo renomado. Como responsável pelo governo financeiro do seu colégio, ele empenha-se em propagá-lo com estardalhaço. Os meios de que se utiliza para conseguir tal objetivo são inúmeros:

“Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrida reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomençar com artigos de última remessa; o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais, sem levar em conta a simpatia da meninada, a cercar de aclamações o bombo vistoso dos anúncios.” (7, p.7)

Colocando claramente a redução do pedagogo ao negociante, este trecho estabelece a vinculação de duas áreas semânti-

cas, uma centralizada em “bombo”, outra em “anúncio”. O fundamento da aproximação das duas esferas conceituais encontra-se na passagem, já transcrita, em que se apresenta a descrição de Rômulo, onde se lê: “o bombo, forma musical do anúncio”. Relacionando ambos os trechos, observamos que a metáfora do bombo, figura em que se transmuta o personagem Rômulo, deve ser relida em função de novas camadas significativas a ela superpostas. O significado primário de “bombo”, instrumento musical, que, para a configuração de Rômulo, ampliou-se, abarcando os sentidos de corpulência, largura chata, robustez, amplia-se mais ainda, em decorrência da interação com “anúncio”. Uma cadeia associativa faz com que o ruidoso significante “bombo” concretize as funções dos componentes de uma propaganda - atrair a atenção do público, despertar-lhe o interesse, criar-lhe a convicção da grandiosidade do colégio para congregar alunos e, conseqüentemente, manter fortes as finanças do Ateneu. Ao adquirir essas conotações, o “bombo” pode ser visto como alegoria da filosofia reinante no Ateneu, encarnada por Aristarco: promoção de um brilhantismo aparatoso para propagar enfaticamente uma imagem positiva e esconder a pequenez degradante do colégio e do seu diretor.

Norteadas por essa linha de pensamento, a organização do internato revela uma estratificação, em que são privilegiadas as classes que melhor preenchem os atributos de notabilidade aparente. A hierarquização, expressa em muitas passagens da narrativa, é gravada na tessitura do texto abaixo:

“Em um estabelecimento de rumorosa fama como o Ateneu não se podia deixar de incluir no quadro das artes a música de pancadaria.

Passava despercebido o harmonium do Sampaio, religioso e bálbuce. Estimava-se como coisa somenos a rabequinha do Cunha, choramingas

e expressiva, nas mãos do esguio violinista; manhoso o instrumento como uma casa de maternidade, pálido o músico, espichadinho e clorótico; dando ares de graça a linguagem das cravelhas por meio de sons que imitavam a quase afasia timorata e infantil do Cunha, descambando em sínco pes, de vez em quando, estendendo guinchos histéricos de amor vadio, saltitando pizzicatos como as biqueiras de verniz do Cunha, amigo de valsar, ágil no baile como as fitas, as plumas e as evaporadas tules. Considerava-se razoavelmente o piano de Alberto Souto, bochechas largas de maestro em efígie, pianista portento que viera parar ao Ateneu, depois de percorrer a Europa à cata de triunfos, redondo, curto e musical como um cilindro de realejo; (...). Mas a predileção de Aristarco era pela banda, pela pancadaria, grita vibrante dos cobs, fuzilaria das vaquetas, levando gente à janela quando o Ateneu passava, dando rebate à admiração das esquinas, o estrépido das caixas troando à marcha como um eco de combates, furor infrene, irresistível de zabumbada em feira.” (7, p. 143-144).

No primeiro parágrafo, o alarde com que se divulga e se sustenta a fama do colégio é expresso pelo atributo “rumurosa”, tanto no plano do conteúdo, quanto no plano da expressão. Liga-os uma relação de similaridade, assentada na evocação de ruído que parte da recorrência de vibrantes e da escala crescente de níveis de abertura das vogais, iniciada na fechada[u], passando pelos dois graus médios [o] e [ɔ] e terminada na aberta [a]. Uma conexão de similaridade entre significante e significado é perceptível também na palavra “pancadaria” — a explosiva surda [p] simboliza a batida da baqueta no instrumento, que produz o som imediato [ã]. A partir desses dados fônico-semânticos, opera-se uma relação significativa hponímica entre as unidades co-

mentadas, visto que a “música de pancadaria” integra-se na esfera conceitual de “rumorosa fama”, como uma forma, entre outras, de propagação ostensiva do Ateneu.

Os parágrafos seguintes destacam a proeminência que, em virtude das associações estabelecidas no primeiro parágrafo, a banda adquire sobre outros instrumentos musicais, menos ou quase nada alardeantes e, portanto, inexpressivos para cumprir funções comparáveis às dos anúncios. A originalidade do texto está na sua organização, baseada numa hierarquização dos instrumentos, de acordo com a maior ou menor importância que assumiam aos olhos (ou ouvidos) de Aristarco. Essa hierarquia é manifestada através da ordem de representação dos instrumentos referidos (do menos ao mais importante), acompanhada de uma gradação crescente de sons e sentido.

No nível mais inferior, a ponto de passar despercebido, está o harmonium. O seu desprestígio provém de sua ressonância abrandada, perceptível no agenciamento dos fonemas nasais do vocábulo que designa tal instrumento, e de seus sons frouxos e hesitantes, observáveis na aliteração da oclusiva sonora [b] em “bál-buce”. O adjetivo “religioso”, atribuído a “harmonium”, instaura conotações de suavidade, reforçando, no plano semântico, a idéia de sons carentes de energia.

Em nível imediatamente superior encontra-se a rabequinha, ainda que sua ascendência sobre o harmonium (este passa despercebido, enquanto aquela já é estimada) seja atenuada pelo sintagma “coisa somenos”. Marcando essa superioridade relativa, os recursos fônicos indicadores dos sons produzidos pela rabequinha aproximam-se dos verificados no primeiro nível, mas adquirem uma nuance de maior intensidade. Em “choramingas” e “manhoso”, o tom dolente, resultante do acúmulo de nasais e da fricativa [ʃ], sugere a precariedade dos sons, com-

parável à do harmonium, ao passo que a sibilância de “expressiva” imprime um grau maior de penetração. Igualmente anunciador de sons mais pronunciados é o sintagma “guinchos histéricos”, cuja constituição fônica mostra um crescendo de energia: da agudez anasalada do [j] e do chiamento surdo do [ʃ], para a agudez límpida dos is reiterados e a abertura média da tônica [ɛ]

Em grau de importância mais elevado que os anteriores, aparece o piano, cujos sons dedilhados se representam por uma aliteração de [p] *piano*, *pianista*, *portento*. São promovidos aqui os fonemas orais, que rompem as conotações de suavidade e dolência evocadas pelos sons abrandados presentes nos dois primeiros níveis. Por causa da natureza de seus sons, transposta para a mensagem através dos recursos apontados, o piano merece uma “consideração razoável”, acercando-se do estrato mais realçado, na ordem que hierarquiza os instrumentos de acordo com a proeminência de seus sons.

O primeiro plano dessa ordem pertence à banda, que subordina acentuadamente o bálbuce harmonium, a rabequilha choramingas e o piano, não só por reunir uma série de instrumentos diversos, como também por integrar instrumentos por si só ruidosos.

No parágrafo em que se fala sobre a predileção de Aristarco pela banda, o alarde provocado por ela inscreve-se no suporte físico da mensagem. Percebe-se a vibração estridente dos instrumentos de sopro na vogal alta [i], que é repetida, na oral média [ɔ] e nas combinações de oclusivas e vibrantes (*gr* e *br*) de “grita vibrante dos cobres”, bem como na aliteração de [f], de [r], na recorrência do [i] de sibilantes em “furor infrene; irresistível”. Distingue-se o alarido das caixas no crepitar de oclusivas, predominantemente surdas, de “o *estrépito* das caixas troando à marca *dobrada* como um *eco de combates*”. Nota-se o som dos tambores,

entremeado no dos demais instrumentos, através das vogais nasais disseminadas pelo texto (*banda*, *vibrante*, *troando*, *combates*, *infrene*, *zabumba*). Todos recursos de natureza fônica, além de refletirem os sons dos instrumentos, colaboram, pela sua alta frequência, para enfatizar as relações semânticas entre a algazarra sonora da banda e a agitação barulhenta de lutas, estabelecidas pelos sintagmas *fuzilaria de vaquetas* e *eco de combates*. Por essas associações, reforçadas pela estrutura fônica, fica configurado o tom da marcha.

Levando o Ateneu para as ruas, a banda capta público, provoca admirações com furor de seu toque; enfim, alardeia a “rumorosa fama” do colégio, fazendo, por excelência, as vezes de um anúncio — motivo básico de sua superioridade.

A gradação do som-sentido vista na organização do texto comentado reflete a estruturação do colégio em estratos que se hierarquizam com base em valores aparentes. E a tal ponto se impõe a divisão em classes e a predominância de umas sobre as outras, que até entre os promovidos há subclasses hierarquizadas. A determinação de subgrupos apóia-se na diferença de grau maior ou menor de preenchimento do requisito fundamental, que é o da aparência gritante.

A seriação de preferidos é metaforicamente expressa no trecho transcrito a seguir, em que a banda, após ter sido destacada como predileta em relação a outros instrumentos, se decompõe em dois grupos, um subordinado ao outro.

“Ainda na banda graduava-se a predileção de Aristarco, segundo a importância de sonoridade dos timbres. O grave bombardão, o oficlíde, a trompa, o trombone, o próprio sax, destinados ao mister secundário de acompanhamento, recuando como lacaios, na encenação sonora, homens de armas servilmente bravos nas investidas brilhantes, ou tímidos

pajens, atrepanhando o abandono das caudas escapadas ao luxo régio das grandes notas do canto, — valiam menos ainda, na estima do diretor, que na marcação da partidura.

Predileto era o flautim, florete feito som, tênue, penetrante, perfuração de agulhas; predileta era a requinta, espécie de flautim rachado, agressiva como a vibração do dardo das serpentes, o fagote, aumentativo da requinta, único aparelho capaz de produzir artificialmente a fanhosidade colérica das sogras; o claro oboé, laringe metálica de um cantor de epopéias, heróico e belo; o pistão frenético e vivo, estandarte à mostra sobre a celeuma, harmonizante, centralizando a instrumentação como um regimento de cavaleiros. Predileto principalmente o tambor e o bombo tonante, primazia do estrondo, a trovoadas das peles tesas, que a tormenta sobraça nos arroubos de carnaval canalha dos seus dias e que sobraçava, no Ateneu, Rômulo, o graxo Rômulo, o nédio, o opulento, o caríssimo genro das esperanças caras”. (7, p. 146, 147)

No primeiro parágrafo, são arrolados instrumentos que integram o subgrupo dos subordinados, porque se limitam à parte de “marcação de partidura”. A relegação a segundo plano e a função de acompanhamento é veiculada pela comparação com “lacaio”, que evoca a imagem de um séquito que, por ser servil, é imprescindível para afirmar a proeminência dos acompanhados.

Tais lacaio têm por amos instrumentos de sopro de percussão, que produzem o “luxo régio das grandes notas do canto”, garantindo, por gritarem mais, o seu estatuto de nobreza. Manifestando o fragor provocado pelos preferidos, o segundo parágrafo se constrói com base num jogo de fonemas homólogo ao dos sememas.

Caracteriza a natureza dos instrumentos de sopro uma incidência de fricativas e sibilantes que, de acordo com a sua distribuição e combinação com outros fonemas, revela o timbre dos instrumentos referidos. O flautim, cujo som penetrante leva a relações sinestésicas com “florete” e “perfuração de agulhas”, é representado por aliterações alternadas de [f], indicando o sopro, e [p], sugerindo penetração (“predileto era o flautim, florete feito som, tênue, penetrante, perfuração de agulhas”). A requinta tem a agressividade do seu som comparada à do movimento da língua das cobras, o que vem marcado principalmente por fonemas sibilantes surdos e vibrantes simples, a par de fricativas ([f], [v] e [ʃ]) remetendo a sopro (“a requinta, espécie de flautim rachado, agressiva, como a vibração do dardo das serpentes). O tom incisivo do fagote, relacionado à “fanhosidade colérica das sogras”, é reproduzido nesse sintagma pelas vogais tônicas [a], [ɛ] e [ɔ], cuja limpidez de som vem nuançada de abafamento pelo emprego do [m] que nasala a vogal anterior, dando um toque de som roufenho. A sonoridade do oboé, anunciada como clara, é dada pelo predomínio de vogais tônicas abertas e médias, que traduzem bem o tom grandioso imposto pela comparação com a voz de “um cantor de epopéias, heróico e belo”. Finalmente, o som arrebatador do pistão é traduzido pelos adjetivos “frenético e vivo”, em que a combinação das constrictivas [f] e [r], a repetição do [v], mais o timbre dos fonemas vocálicos lembram veemência.

Nesta lista de seletos, sobressaem ainda mais o tambor e o bombo. A importância de seus sons, assinalada pela própria constituição fônica dos nomes que designam tais instrumentos, é reafirmada pela projeção dos fonemas constituintes desses nomes em outros vocábulos do contexto (“o tambor e o bombo tonante, primazia de estrondo, a trovoadas das peles tesas, que a tormenta sobraça nos arroubos de carnaval canalha dos seus

dias”). O entrecruzamento da substância fônica confirma as aproximações sêmicas que relacionam *tambor* e *bombo* a *trovoada* e *tormenta*, configurando a grandiosidade sonora que garante, a esses instrumentos de percussão, o lugar de primeiros dentre os prediletos.

Para completar a análise desse texto, importa salientar a menção feita a Rômulo. Este personagem corporifica a ambição pela fama ruidosa, na medida em que é apresentado como figura indissociável da do bombo. Nesse sentido, o trecho “o graxo Rômulo, o nédio, o opulento, o caríssimo genro das esperanças caras” admite uma leitura em que os adjetivos dizem da predileção de Aristarco pela aparência irradiadora de grandeza. Entretanto, a ambiguidade provada pelo valor polissêmico do adjetivo “caras”, e de seu superlativo “caríssimo”, leva a associações com grandes somas de dinheiro, que contaminam também a carga significativa dos adjetivos “nédio” e “opulento”. Nesse caso, o mesmo trecho pode ser lido numa outra direção interpretativa: Rômu-

lo personifica, na sua robustez, a opulência financeira cobiçada pelo diretor do Ateneu. Ambas as leituras não se excluem, mas se sobrepõem, dando, na sua ambivalência, os fundamentos da organização da sociedade governada por Aristarco — o dinheiro e ostentação.

Em síntese, o estudo dos dois últimos textos revelou que o processo semântico de gradação crescente, projetado na intensificação gradativa dos sons, articula-se homologamente ao processo de estratificação e hierarquização que caracteriza a estrutura do Ateneu. Está, evidentemente, implícita, nesse processo, uma oposição entre os pontos inicial e final da gradação, demarcadores da antítese *lacaio* ≠ *prediletos*, que resume a discriminação reinante no colégio.

Concluindo, podemos afirmar que a conexão fonossemântica, verificada nos textos comentados, realiza a função de representação do internato, suscitando indicações sobre os valores aí cultivados.

ABSTRACT: *The first part of this article deals with the phono-semantic relations, in which the relations between signified and signifier found in the referential, emotional and poetic messages are discussed. The second part deals with passages from O Ateneu, posing an analysis meant to show how on the phonic level of the message, the characteristics of the environment at the boarding school are manifested in this novel by Raul Pompéia.*

KEY-WORDS: *Phono-Stylistic; contiguity and similarity in the relations between signified and signifier; analysis of literary passages on the phonic level.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BÜHLER, K. — L'onomatopée et la fonction représentative du langage. In: CASSIRER, E. et alii — *Essais sur le langage*. Paris, Minuit, 1969, p. 111-132.
2. CÂMARA JR., J. M. — *Contribuição à estilística portuguesa*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro, Ao livro Técnico, 1978.
3. CÂMARA JR., J.M. — *Princípios de lingüística geral*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1967.
4. JAKOBSON, R. — *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1969.
5. MALLARMÉ, S. — Crise de vers. In: _____, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1956. p. 360-8.
6. PETERFALVI, J. M. — *Introdução à psicolingüística*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1973.
7. POMPÉIA, R. — *O Ateneu*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 1954.
8. SAPIR, E. — Estudo do simbolismo fonético. In: _____, *Lingüística como ciência*. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1969.
9. SAUSSURE, F. de — *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix, 1970.
10. VALÉRY, P. - Poésie et pensée abstraite. In: _____, *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 1957, v.I. p.1314-39.