



A Expressividade fônica e o trabalho do professor de língua portuguesa

Edson Carlos Romualdo*

RESUMO: Nosso objetivo neste artigo é promover o reconhecimento de diferentes recursos expressivos referentes aos conteúdos de fonética e fonologia e o seu funcionamento na produção de sentidos nos textos nos quais aparecem. Procuramos mostrar, por meio de algumas possibilidades analíticas, diversos modos como o professor de Língua Portuguesa pode explorar a expressividade fônica na produção de sentido em textos de diferentes gêneros com seus alunos. Essas análises pretendem ainda instrumentalizar futuros professores, visto que exemplificam formas de trabalho com a Análise linguística e sua relação com a Prática de escuta e de leitura de textos.

PALAVRAS-CHAVE: Expressividade fônica, análise linguística, língua portuguesa, fonética, fonologia

Phonic expressivity and the role of the teacher of portuguese

ABSTRACT: Current article enhances the acknowledgment of different expression resources with regard to the phonetic and phonological contents and their functioning in the production of meaning in the texts in which they appear. Through certain analytic possibilities we will show several modes as how teachers of Portuguese may explore the phonic expressivity in the production of meaning in texts of different genres with their students. Analyses also provide tools to future teachers since they exemplify form of assignments in Linguistic Analysis and its relationship with the practice of text listening and reading.

KEYWORDS: Phonic expressivity, linguistic analysis, Portuguese language, Phonetics, Phonology



Introdução

Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para o ensino de língua portuguesa (BRASIL, 1998) articulam os conteúdos dessa disciplina em dois eixos básicos: o USO da língua oral e escrita, que organiza a Prática de escuta e de leitura de textos e a Prática de produção de textos orais/escritos, e a REFLEXÃO sobre a linguagem, responsável pela organização da Prática de análise linguística.

Para Mendonça (2006, p. 204), a Análise Linguística (AL) surge como alternativa complementar às Práticas de leitura e produção textual, uma vez que possibilitaria “a reflexão consciente sobre fenômenos gramaticais e textual-discursivos que perpassam os usos linguísticos, seja no momento de ler/escutar, de produzir textos ou de refletir sobre esses mesmos textos”. Dessa forma, a AL promove a integração entre os eixos de ensino, apresentando-se como uma ferramenta para a leitura e a produção de textos.

No papel de mediador no processo de ensino e aprendizagem, o professor de Língua Portuguesa não deve simplesmente usar o texto como pretexto para o ensino de regras gramaticais, reproduzindo a tão conhecida metodologia de definição, classificação e exercitação (PCN, BRASIL, 1998); espera-se que ele empregue uma metodologia reflexiva, observando casos particulares para a conclusão das regularidades, enfatizando os usos como objeto de ensino, centrando-se, portanto, nos efeitos de sentido (MENDONÇA, 2006).

Nessa perspectiva, objetivamos, neste artigo, promover o reconhecimento de diferentes recursos expressivos referentes aos conteúdos de fonética e fonologia geralmente aprendidos nos cursos de Letras e o seu funcionamento na produção de sentidos. Visto que os PCN (BRASIL, 1998; 2002) veem o texto como unidade básica do ensino, procuramos mostrar, por meio de algumas possibilidades analíticas, diversos modos como o professor de Língua Portuguesa pode explorar com seus alunos a expressividade fônica na produção de sentido, em textos de diferentes gêneros. Em síntese, procuramos exemplificar como pode ser trabalhada a AL em sua relação com a Prática de escuta e de leitura de textos.

Os gêneros escolhidos para este trabalho não se restringem àqueles elencados nos PCN do terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental (BRASIL, 1998). Dado que os gêneros existem em número quase ilimitado, variando em função da época, das culturas e das finalidades sociais, procuramos mostrar a presença da expressividade fônica também em outros gêneros que aparecem no cotidiano.

Como nosso foco são as relações entre o som e o sentido, inicialmente tecemos comentários sobre essa questão.



1. A expressividade fônica

Os valores expressivos de natureza sonora observáveis nos vocábulos e nos enunciados são tratados pela chamada fonostilística ou estilística do som ou fônica.

MARTINS (1989), em uma perspectiva que leva em conta as funções da linguagem (cf. JAKOBSON, 1969), afirma que fonemas e prosodemas (acento, entonação, ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância nas funções emotiva e poética. Isso quer dizer que, além de permitir a oposição entre dois vocábulos – distinção estudada pela fonologia –, a matéria fônica possui também uma carga expressiva, que se deve aos traços diversos dos fonemas, como suas particularidades de articulação, suas qualidades de timbre, altura, duração e intensidade.

Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir idéias, impressões. O modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços de personalidade. Evidentemente, essas impressões e sugestões oferecidas pela matéria fônica são recebidas de maneira diversa conforme as pessoas. São os artistas que trabalham com a palavra, poetas e atores, os que melhor apreendem o potencial de expressividade dos sons e que deles extraem um uso mais refinado. (MARTINS, 1989, p. 26)

O fragmento citado aborda a função emotiva da linguagem ao chamar nossa atenção para o modo como o locutor “profere as palavras da língua”, denunciando “estados de espírito ou traços de sua personalidade”; também a função poética ao sugerir que os poetas e atores, por voltarem sua atenção de forma mais detida para os elementos de constituição da mensagem, são os que “apreendem o potencial de expressividade dos sons e que deles extraem um uso mais refinado”. Para além das funções da linguagem, ressaltamos que a expressividade fônica, tal qual a vemos, não se limita a gêneros da esfera literária, pois a AL dos recursos fonéticos e fonológicos extrapola os gêneros dessa esfera.

O fragmento de um diálogo informal transcrito a seguir, cujo tema da conversa girava em torno de coisas que envolviam o medo, pode auxiliar a entender melhor nossa observação:

A: – O pai da minha amiga é coveiro e às vezes fica até de noite no cemitério.

B: – Ai, taí uma profissão que não dá pra mim. Eu tenho medo do escuro, dos túmulos e daquele uuuuu do vento.

A: – Credo! Do jeito que você falou dá medo mesmo!



Se pensarmos, a partir de uma visão fonoestilística, sobre a observação de A em resposta àquilo que foi proferido por B, é possível entendermos como a expressividade fônica atuou para desencadear seu medo. Para Martins (1989, p. 32), a série posterior de vogais “tem a possibilidade de imitar sons profundos, cheios, graves, ruídos surdos, e sugere ideias de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte”. Portanto, por suas particularidades de articulação e por suas qualidades de timbre (fechada, posterior, velar, grave), a repetição da vogal /u/ , nos vocábulos *escuro*, *túmulo* e na onomatopeia *uuuuu* que imita, no diálogo, o barulho do vento, somou-se ao sentido dos vocábulos, enfatizando o campo semântico da obscuridade, do fantasmagórico e da morbidez.

Então, poderíamos nos perguntar se haveria um simbolismo orgânico, uma motivação entre a matéria sensível do signo e o seu significado. Segundo Jakobson (1969, p.98), desde a Antiguidade, “essa conexão constitui, para a ciência da linguagem, um eterno problema”, que entra em jogo no trabalho com a expressividade fônica em uma abordagem fonossemântica, pois, como afirma Jubran (1983), essa perspectiva nos coloca no liame estabelecido entre o som e o sentido.

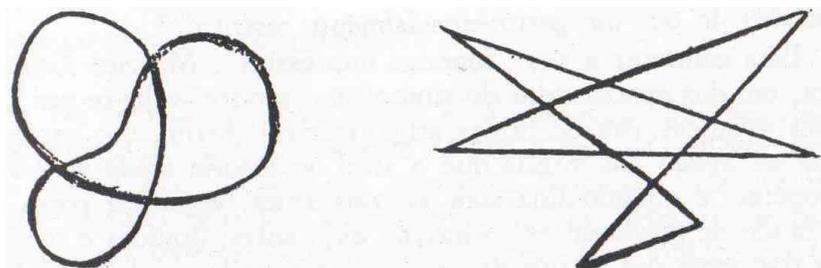
Um dos estudiosos que aponta o caráter convencional, a arbitrariedade da ligação entre o significante e o significado dos signos é Saussure (1995). Para o autor suíço, o laço que une o significante ao significado é arbitrário, imotivado, repousa em uma contiguidade instituída convencionalmente. Isso significa que uma ideia não está ligada por relação alguma interior à sequência de sons que a representa. Por exemplo, a ideia de “mar” poderia ser representada por qualquer outra sequência de sons, desde que isso tivesse sido convenicionado, “como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes” (SAUSSURE, 1995, p. 82). Mesmo as onomatopeias não seriam suficientes para provar o contrário, pois, como enfatiza o autor: a) elas constituem uma imitação aproximativa dos ruídos; b) ao se integrarem na língua, passam a se comportar como os demais vocábulos, sofrendo alterações fonéticas e morfológicas como qualquer outro vocábulo dessa língua; c) apresentam-se em número reduzido nas línguas. Logo, para Saussure (1995), não há uma relação de similaridade entre significante e significado nos signos linguísticos. Baseada nos apontamentos sobre a arbitrariedade do signo, a Linguística desenvolve todo um estudo da função representativa da língua.

Mas, considerando o caráter arbitrário do signo, como poderíamos explicar a reação de A à fala de B no diálogo mostrado anteriormente, ou mesmo o poder sinestésico de outros vocábulos? Para



essa discussão, primeiramente, necessitamos evocar o sentido de sinestesia, a relação subjetiva “que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente” (FERREIRA, 1999, p. 1861).

Bosi (1983) cita a experiência do psicólogo Wolfgang Köhler, que estava interessado em saber se, na maioria das pessoas, ocorreria uma ligação entre determinadas formas visuais e certos sons. Seu experimento consistiu na invenção de duas palavras foneticamente opostas - *takete* e *maluma* - e duas figuras geometricamente opostas - uma curvilínea e outra angulosa:



(BOSI, 1983, p. 43)

As figuras foram apresentadas a sujeitos de diferentes línguas aos quais foi perguntado qual delas poderia se chamar *taquete* e qual *maluma*. A maior parte associou *takete* à figura angulosa e *maluma* à curvilínea. Segundo Bosi (1983, p. 43), os resultados mostram que é possível concluir que haja uma provável “associação frequente de fonemas tensos e surdos com a experiência de objetos cheios de quinas e arestas, e uma associação de fonemas frouxos e sonoros com experiência de objetos arredondados”. No entanto, se o isomorfismo (correspondência biunívoca entre os elementos dos dois grupos) existe, ele não é universal, pois a minoria dos sujeitos que respondeu diferente efetuou outras associações.

Assim, na esteira de Bosi (1983), ao observarmos o poder sinestésico de certos vocábulos, sua sonoridade nos conduziria a certos efeitos como maciez (*fofo*), estridência (*retinir*, *clarim*), negrume (*noturno*), clareza (*alvorada*), visgo (*lesma*) etc.

Sapir (1969), por sua vez, realizou um experimento no qual relacionou as vogais /a/ e /i/ às ideias de *grande* e de *pequeno*. O alto índice de respostas positivas fez que lançasse uma hipótese articulatória para explicar o resultado. Seguindo o pensamento do autor, podemos dizer que o /i/, por ser alta e fechada, obstrui muito a passagem do ar pela boca, ao contrário do /a/, que é baixa e aberta. Assim, a relação sinestésica estaria ligada ao fato de que a amplitude espacial física para a pronúncia das



vogais, para a passagem da corrente de ar, simboliza, respectivamente, a referência ao grande (/a/) e ao pequeno (/i/).

Ao encontro das conclusões de Jubran (1983), tais experimentos nos mostram que há um sentimento coletivo que relaciona o som de certos vocábulos aos sentidos que a eles se integram, apesar de seu simbolismo puramente referencial.

Para Câmara Jr (1978), ninguém deixa de sentir o valor expressivo de um grande número de vocábulos portugueses, porém esses valores sônicos não ficam aderidos de forma permanente aos vocábulos:

É preciso que o estado psíquico do sujeito falante e o dos ouvintes tenham transposto a linguagem para além do plano meramente intelectual. A frase puramente informativa é neutra a esse respeito, e nela a motivação sônica se esvai. (CÂMARA JR, 1978, p.41).

Essa observação de Câmara Jr, longe de nos colocar em um impasse, lança luz sobre as reflexões que vimos fazendo até o momento, uma vez que nos permite distinguir claramente um plano meramente intelectual de uso da linguagem, em oposição a outro, de caráter expressivo. Podemos, então, concluir que há gêneros nos quais predomina o caráter referencial da linguagem, por exemplo, os jurídicos e jornalísticos, mas há também aqueles em que a expressividade fônica é manifesta ou conscientemente trabalhada, como os literários e os propagandísticos, entre outros.

Embora tenhamos nos detido mais especificamente nas relações entre a constituição fônica dos vocábulos e o sentido, salientamos que a expressividade fônica que pretendemos mostrar neste artigo não engloba apenas a expressividade dos fonemas. Em nossa acepção, levamos em conta também as relações que todos os fenômenos fonéticos e fonológicos possam acarretar na produção de efeitos de sentido.

2. A expressividade fônica em gêneros textuais

O objetivo deste artigo e o caminho que vimos seguindo nos levam, neste momento, à análise dos recursos fonéticos e fonológicos utilizados em gêneros distintos. Ressaltamos que não visamos à exploração do conceito de gênero ou dos elementos que o caracterizam – conteúdo temático, composição e estilo. Antes das análises propriamente ditas, apresentamos rapidamente o gênero, para que se compreenda por que estamos considerando tal recurso expressivo importante no texto escolhido, pertencente àquele gênero. Tentamos também ir apontando os passos que realizamos com o intuito de exemplificar a AL dessa natureza.



2.1 O provérbio

Maingueneau (1993) insere os provérbios na categoria dos enunciados já conhecidos por uma coletividade e que gozam o privilégio da intangibilidade, uma vez que não podem ser resumidos nem reformulados. Eles fazem parte da língua e manifestam verdades imemoriais.

Configurados de forma sucinta, breve, os provérbios são impactantes, pois valem como princípios básicos e indiscutíveis. Sua força argumentativa deriva não só de seu sentido, mas também do fato de não ter um autor definido, de representar a *vox populi* (voz do povo), ou seja, a sabedoria de um determinado grupo social que o utiliza e o repete.

Tal sabedoria se revela no provérbio “Água mole em pedra dura tanto bate até que fura”. Nele, a ideia da insistência para se obter o êxito não se apresenta somente no plano do sentido, mas também no da expressividade fônica. A língua portuguesa é uma língua intensiva, cujos vocábulos possuem uma sílaba mais forte, chamada de sílaba tônica. Ao nos atermos à constituição desse provérbio, verificamos que todos os vocábulos, excluindo “em” e “que”, são dissílabos; com exceção de “até”, que é oxítono, todos os demais são paroxítonos. Essa escolha lexical é responsável por imprimir um ritmo, uma regularidade de pronúncia, alternando sílabas tônicas e átonas, marcadas, respectivamente, pelos números 1 e 2 abaixo:

ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA TANTO BATE ATÉ QUE FURA
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Na região noroeste do Paraná, no encontro vocálico “mole em”, há a elisão da primeira vogal, resultando na pronúncia [mɔ¹lĩ]; no segundo encontro, existe também a elisão do /e/, originando uma realização africada: [tʃe]. Essas pronúncias são, até certo ponto, resultado do próprio ritmo impresso no provérbio pela escolha dos vocábulos. A predominância de vocábulos dissílabos e a alternância entre tônica e átona trabalham para o efeito de sentido do provérbio, visto que remetem à cadência insistente da gota de água que bate na pedra.

No provérbio “Cesteiro que faz um cesto faz um cento”, a expressividade fônica é manifestada diferentemente. O provérbio enuncia que alguém capaz de um único ato ou mesmo de uma pequena fração de ato de determinada natureza é capaz de praticar cem outros. Se repararmos na primeira proposição do provérbio, veremos que a produção sonora de “um cesto” (objeto) é idêntica à de 1/6 (numeral fracionário), o que permite a dupla leitura, pois “um cesto” remete ao “cesteiro”, o responsável pelo ato/produto, e 1/6, ao numeral “um cento”, presente na segunda proposi-



ção. Além disso, se voltarmos nossa atenção à configuração fônica do provérbio, perceberemos a repetição de consoantes (aliteração), especialmente das fricativas /s/ e /z/ e /f/ em todo o enunciado, e da oclusiva /t/ que entremeia o provérbio. O maior número de fricções cortadas pelas oclusões (incluindo o /k/ do vocábulo “que”), por sinestesia, remete ao tecer, ao entrelaçar da palha para a feitura do cesto, realçando, portanto, o ato, o fazer do cesteiro.

A AL permite, ainda, trabalhar questões de tonicidade da língua portuguesa e de palavras homófonas (aquelas que têm o mesmo som de outra com grafia e sentido diferente). Podemos concluir que, se o professor de Língua Portuguesa realizar a AL dos recursos sonoros presentes nos provérbios com seus alunos, todos poderão verificar a importância da constituição fônica para os efeitos de sentido pretendidos.

2.2 A piada

Estudiosos brasileiros do gênero piada, como Gil (1991) e Possenti (1998), apontam como traços de sua constituição a brevidade e a ligação com o humor/riso. Ambos citam em seus trabalhos o estudioso Raskin, que, ao responder à questão “o que é engraçado?”, estabelece as seguintes características:

- 1) uma mudança de comunicação: de confiável (*bona fide*) para o modo não confiável (não *bona fide*) da ação de fazer humor; 2) o texto ser intencionalmente humorístico; 3) dois “scripts” parcialmente sobrepostos e compatíveis com o texto; 4) uma relação de oposição entre os dois; 5) um gatilho, óbvio ou implícito, fazendo a mudança de um “script” para outro. (GIL, 1991, p. 60-61).

Vemos que contar uma piada engloba um complexo de ações que vai além dos elementos verbais. Os interlocutores sabem que a emergência desse gênero implica uma situação particular, na qual o texto deve produzir o riso, proveniente da interpretação de uma produção de sentido que está total ou parcialmente sobreposta à produção aparente e, finalmente, que esse outro sentido é acionado por um gatilho.

Possenti (1998) afirma que, a partir das observações de Raskin, a piada não se constitui somente de elementos verbais e que a Linguística, no campo do humor, deveria se dar como tarefa a descrição dos gatilhos e das razões que fazem que um texto seja compatível com mais de um *script*. Para o autor, embora as piadas acionem simultaneamente mais de um mecanismo linguístico de uma vez, podemos classificá-las, pensando no mecanismo posto em causa de maneira central, em piadas fonológicas, morfológicas, sintáticas, lexicais etc.



Nosso interesse, neste artigo, recai sobre piadas que têm nos aspectos fonéticos e fonológicos elementos centrais, como a seguinte:

Dois mineiros conversando:

– Cumpadi, u qui ocê acha da nudeiz?

– Achu bão uai. Mió nudeiz du qui nu nossu.

Essa piada pressupõe um conhecimento do interlocutor de que os habitantes de Minas Gerais, estereotipados na figura do caipira, pronunciam os vocábulos de maneira singular, marcando uma variante regional. Na pergunta, há a ditongação no final do vocábulo “nudez”, fenômeno comum não somente no estado de Minas Gerais, mas também em várias regiões do país. O riso provém da interpretação que o “cumpadi” faz da pergunta, que leva em conta o sentido a partir de outra possibilidade de variação regional: a pronúncia [ˈdeɪs], referindo-se ao pronome “deles”, decorrente do processo de elisão do /l/, seguido da ditongação. O gatilho que dispara a mudança de sentido é a semelhança fonética entre “nudeiz” (nudez) e “nu deiz” (no deles), pois a pronúncia de ambos é idêntica, com a tônica no /de/; no entanto, demonstram uma segmentação vocabular diferente, ou seja, o vocábulo “nudez” passa, em virtude da variação e da semelhança fonética, a corresponder a dois outros: “no deles”. Dessa forma, a fala do “cumpadi” recupera o dito popular de conotação chula “melhor no deles do que no nosso”, desviando-se do sentido primeiro: opinar sobre a nudez.

Há também outra série de piadas que explora a segmentação ou a junção de vocábulos a partir de aspectos relacionados à intensidade das sílabas, sendo, portanto, de natureza predominantemente prosódica. Dentre as inúmeras possibilidades de piadas relacionadas ao jogo com aspectos prosódicos, escolhemos para análise uma sequência que envolve junção e segmentação:

Os nomes perfeitos para as profissões:

Ana Lisa

Psicanalista

Sara Vaz

Mãe de Santo

Iná Lemos

Pneumologista

Jacinto Pinto Aquino Rego

Gaúcho¹

Para Câmara Jr. (1984), a presença do acento marca a existência de um vocábulo fonológico e, no registro formal da pronúncia padrão do português do Brasil, há uma pauta acentual para cada vocábulo. Em sua esquematização da pauta acentual, o autor indica as sílabas pretônicas



por 1, pois são menos débeis que as postônicas, indicadas por 0 (zero), e a tônica por 3: ... (1) + (3) + (0) + (0) + (0). Nesse esquema, os parênteses mostram a possibilidade de ausência de sílaba átona nos monossílabos tônicos e as reticências mostram um número indefinido de sílabas pretônicas. Em um grupo de força – sequência de vocábulos sem pausa –, as sílabas tônicas que precedem o último vocábulo baixam a uma intensidade 2. Assim, por essa diferença, opõe-se a juntura à falta de juntura, como em “hábil idade” (20130) e “habilidade” (11130). Por esse critério, as partículas átonas não têm *status* de vocábulo fonológico, porque,

Se proclíticas, isto é, associadas a um vocábulo seguinte, elas valem como sílabas pretônicas desse vocábulo, com marca acentual 1; e, se enclíticas, isto é, associadas a um vocábulo precedente, nada mais são que a sílaba última desse vocábulo com uma falta de intensidade 0 (Câmara Jr., 1984, 63-64).

A análise da piada, contemplando a pronúncia no grupo de força e a pauta acentual, possibilita-nos duas leituras. Nos três primeiros nomes, a partir do material linguístico, podemos ler os nomes próprios como compostos por dois nomes (Ana Lisa; Sara Vaz; Iná Lemos), ou lê-los como um único vocábulo, referindo-se a elementos do universo da profissão do sujeito (o verbo “analisa” – psicanalista; a interjeição de cumprimento de cultos afrobrasileiros “saravá” – mãe de santo; ou o verbo “inalemos” – pneumologista). Do ponto de vista teórico apresentado por Câmara Jr. (1984), na identificação do vocábulo fonológico, a partir da distribuição acentual, teríamos a oposição entre a juntura e a falta de juntura:

Nome	Elemento da profissão
Ana Lisa (2 0 3 0)	analisa (1 1 3 0)
Sara Vaz (2 0 3)	saravás (1 1 3)
Iná Lemos (1 2 3 0)	inalemos (1 1 3 0)

Já no último nome, o significado relacionado à profissão não envolve juntura, mas uma segmentação diferente das palavras em função da diferenciação dos acentos fonológicos:

Nome	“Elemento da profissão”
Jacinto Pinto Aquino Rego (1 2 0 2 0 1 2 0 3 0)	já sinto pinto aqui no rego (2 2 0 2 0 1 2 1 3 0)



Dentro do grupo de força, o sentido dos vocábulos correspondendo ao nome mantém para cada nome específico um acento, marcado na tabela por 2 ou 3. Para chegarmos ao elemento da profissão, devemos explorar uma outra marcação acentual no grupo de força, que, por sua vez, resulta em uma segmentação diferente. Essa segmentação, na perspectiva analítica que desenvolvemos aqui, despreza, evidentemente, a escrita das palavras. Assim, para compreender o efeito humorístico da piada e rir, o interlocutor deve acentuar diferentemente o nome “Jacinto” (1 2 0), transformando-o no conjunto advérbio mais verbo “já sinto” (2 2 0), e o nome “Aquino” (1 2 0), convertendo-o no advérbio “aqui” (1 2) e na partícula átona “no”, que se associa ao vocábulo seguinte “rego” (1 3 0). Essa segmentação alternativa causa o riso, quando o falante relaciona o “elemento da profissão” com a profissão listada: “gaúcho”. Sabemos que “gaúcho” não é de fato uma profissão, mas uma palavra referente aos habitantes do estado do Rio Grande do Sul, sobre os quais circula um discurso sexista preconceituoso. A piada, portanto, desloca os sentidos de um discurso sobre profissões para um discurso sexista. Como a piada se apresenta na forma de lista em que ao nome se segue um elemento da profissão, quando se coloca “gaúcho” no lugar da profissão, um efeito de sentido possível é o de que os gaúchos têm a atividade listada como ofício.

Tenani (2001) argumenta que entender piadas que envolvem segmentações prosódicas em diferentes níveis exige um leitor/ouvinte capaz de realizar um trabalho linguístico, um sujeito que manipule a língua e os possíveis sentidos associados a discursos por ela veiculados ou nela veiculados. Essas observações da autora nos remetem diretamente a duas questões colocadas nos PCN (BRASIL, 1998):

1) o trabalho epilinguístico a ser realizado pelo aluno. Os PCN (BRASIL, 1998, p. 28) afirmam que “por atividade epilinguística se entendem processos e operações que o sujeito faz sobre a própria linguagem”. Nessa perspectiva, as piadas são um material rico para o trabalho com operações dessa natureza, pois, como mostramos, elas necessitam de interlocutores ativos, que agem e controlam não só o efeito de sentido como também o gatilho dos textos (cf. TENANI, 2001);

2) o objetivo de identificar e repensar juízos de valor “tanto socioideológicos (preconceituosos ou não) quanto histórico-culturais (inclusive estéticos) associados à linguagem e à língua” (BRASIL, 1998, p. 33). As piadas permitem veicular discursos “proibidos”, como o sexista e

preconceituoso, mostrado na última piada. Logo, as piadas em geral podem ser um importante material para o professor auxiliar seus alunos a atingir o objetivo proposto pelos PCN neste item, porque seus enunciados utilizam variados recursos linguísticos e são permeados por diferentes discursos, como o racista, o patológico, o religioso, o político.

Além desses dois itens despertados pelas observações de Tenani (2001), as piadas também podem ser utilizadas para o trabalho com a variação linguística, outra questão apontada pelos documentos oficiais, presente na análise da primeira piada. Embora não tenham autores, mas circulem anonimamente pela sociedade, as piadas são frequentemente compiladas e organizadas em revistas, por temáticas. Seus organizadores as classificam de acordo com os grupos étnicos ou sociais que abordam. Dessa forma, há revistas de piadas sobre os judeus, os turcos, os mineiros, os gaúchos, os nordestinos, os caipiras, os homossexuais, todos com uma variante dialetal própria, explorada humoristicamente.

As piadas podem ser utilizadas, ainda, no trabalho com a oralidade em sala de aula. Contar uma piada origina uma mudança de situação de interlocução, que envolve o contador e os ouvintes. Não se começa a contar uma piada no meio de qualquer diálogo ou situação de fala. Ela geralmente é introduzida por falas do tipo “vou contar uma piada”, que prepara os interlocutores (contador e ouvintes) para a situação, como já foi comentado a partir das observações de Raskin (*apud* GIL, 1991). Creemos que as piadas contemplem a maioria das expectativas que os alunos devem atender no processo de produção de textos orais, segundo os PCN (BRASIL, 1998, p. 51), entre elas saber os possíveis efeitos de sentido produzidos pela utilização de elementos não-verbais.

Esses são os motivos que nos levam a concordar com Possenti (1998, p. 27), quando afirma que,

para ilustrar hipóteses ou princípios de análise linguística, ao invés de utilizar dados forjados *ad hoc*, ou que são excessivamente chatos ou pouco verossímeis, servindo apenas como exemplos escolares, os especialistas poderiam escolher uma piada corrente.

2.3 O poema

Os PCN (BRASIL, 1998) dedicam um item para a especificidade do texto literário, colocando-o como uma forma peculiar de representação e de estilo, na qual há o predomínio da força criativa, da imaginação e do prazer estético. Logo, é um gênero literário que se diferencia daqueles cotidianos.



Martha (2004) aponta como fato mais relevante da poesia o jogo com as palavras, a forma harmoniosa de ordená-las, de revesti-las de mistério, de tal maneira que cada imagem passa a contar a solução de um enigma. Para a autora,

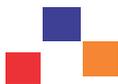
Na construção poética, portanto, as palavras, ferramentas do poeta, não são usadas de modo habitual, metamorfoseiam-se nas mãos do artesão, sofrem transformações que revelam liberdade de criação. Organizadas de maneira própria, com ampla significação, além do óbvio e do previsível, tornam-se símbolos do real, requisito fundamental na construção da imagem poética. Um dos aspectos mais reconhecidos da linguagem literária é sua capacidade de evocação e conotação, o uso de imagens e símbolos, afastando qualquer possibilidade de representação lógica de conceitos ou da realidade. (MARTHA, 2004, p. 118)

Nesse processo de construção original, nesse jogo do fazer poético, se pensarmos do ponto de vista estritamente linguístico, o poeta “maneira” as palavras, podendo romper os limites fonológicos, lexicais, sintáticos e semânticos traçados pela língua.

Os PCN (BRASIL, 1998), ao estabelecerem os gêneros privilegiados para a prática de escuta e leitura de textos, listam entre os literários: o cordel, os causos e similares, o texto dramático e a canção – referentes à linguagem oral; o conto, a novela, o romance, a crônica, o poema e o texto dramático – referentes à linguagem escrita. Quando sugerem gêneros para a prática de produção de textos orais e escritos, mantêm a canção e os textos dramáticos para a oralidade e a crônica, o conto e o poema para a linguagem escrita. Nesses gêneros, portanto, emerge uma criação diferenciada, um trabalho com a linguagem que reflete um fazer literário.

Diante da amplitude da linguagem literária, dos gêneros literários listados nos PCN e do trabalho possível com a linguagem em diferentes níveis, delimitamos para análise, nesta seção, o poema – definido simploriamente como obra em verso – e o jogo que o poeta faz com os fonemas para evocar a sinestesia no leitor. Em virtude desse enfoque, deixamos de explorar outros operadores de leitura da poesia relacionados ao seu aspecto sonoro, como o verso, a metrificacão, a rima e o ritmo.²

Cecília Meireles, na obra *Ou isso ou aquilo*, trabalha significativamente a sonoridade da língua em seus poemas, como no exposto a seguir:



MODA DA MENINA TROMBUDA

É A MODA
da menina muda
da menina trombuda
que muda de modos
e dá medo.

(A menina mimada!)

É a moda
da menina muda
Que muda
De modos
E já não é trombuda.

(A menina amada!)

(MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1987. p. 724)

O poema apresenta dois movimentos que demonstram as alterações de humor de uma criança e suas consequências. Essa ideia já se manifesta no título, no qual os vocábulos *moda* e *trombuda* representam a mudança e um dos estados da criança, respectivamente.

Observando a constituição sonora do poema, percebemos a aliteração da consoante nasal /m/, presente na maioria dos vocábulos (*moda, menina, muda, modos, medo, mimada e amada*), que, juntamente com outros dois fonemas nasais – o /n/ (*menina, não*) e o /õ/ (*trombuda*) – dão ao poema uma constante ressonância nasal. Há, ainda em destaque, a assonância da vogal alta, posterior, fechada, oral e arredondada /u/ e da vogal baixa, central, aberta e não-arredondada /a/. O trabalho com esses fonemas cria uma sinestesia no leitor, que passa praticamente a ver a menina mudando de modos, no movimento de fazer e de desfazer a tromba.

Isso se deve à concretização fonética do fonema /m/ como bilabial, o que implica a movimentação repetida de junção dos lábios na leitura do poema e evoca a mudança de modos e da própria tromba; essa mudança também é salientada fisicamente, na leitura, pelas vogais posteriores (/u/, /o/ e /ɔ/), que são arredondadas, projetando os lábios para frente na sua realização. Além disso, a produção de ressonância nasal com vogal posterior, alta e fechada é característica de crianças quando estão zangadas, amuadas ou aborrecidas, fazendo tromba.



Se o trabalho com esses fonemas remete ao estado da *menina mimada* (*trombuda*), por oposição, a presença das vogais abertas /ε/, /ɔ/ e principalmente o /a/ remete ao da *menina amada*, pois a abertura maior da boca para pronunciar esses sons, assim como eles próprios, pode ser associada ao riso, à gargalhada. Logo, o jogo da utilização dos fonemas faz alusão tanto aos estados distintos da criança quanto à mudança de um para outro, propostos no nível semântico do poema.

Embora não tenhamos explorado todos os operadores de leitura da poesia, os quais se referem ao aspecto sonoro, a análise que propusemos exemplifica uma possibilidade de como os professores de Língua Portuguesa podem utilizar seus conhecimentos de fonética e de fonologia para a leitura de um poema. Dessa forma, poderão mostrar aos seus alunos as relações entre os sons e os efeitos de sentido, a riqueza do fazer poético, do trabalho artístico do poeta com os elementos da língua na criação de textos com um tipo particular de uso da linguagem.

O trabalho com a expressividade fônica, como mostrado na leitura do poema, também é comum em canções. Vimos que a canção está incluída nos PCN (BRASIL, 1998) na categoria dos gêneros literários, porque, assim como o poema, envolve um trabalho artístico com os elementos da língua. Dessa forma, se nos detivermos em certas canções inteiras ou mesmo em determinadas frases de uma canção, poderemos encontrar o trabalho com a expressividade fônica, como em “A cor do meu batuque tem o toque/tem o som da minha voz” (*Vermelho*, de Chico da Silva). Nessa frase, que introduz a música, o ritmo do batuque é marcado pela presença dos fonemas oclusivos /t/ (4 vezes), /k/ (3), /d/ (2) e /b/ (1) que aparecem nos vocábulos. As consoantes oclusivas são resultantes do bloqueamento total, mas sempre momentâneo, da corrente de ar que depois é liberada na forma de explosão. Esse traço da produção do fonema contribui para a composição do ritmo da frase da canção, remetendo às batidas do instrumento.

Contudo, embora possamos encontrar semelhanças no trabalho com a linguagem nos gêneros poema e canção, eles são gêneros distintos, pois a canção é “um gênero sincrético que relaciona a linguagem verbal com a musical”, por conseguinte, “deve ser compreendida tendo como princípio essa característica fundamental” (CARETTA, 2009, p. 99).

Trabalhar com a canção requer que o professor de Língua Portuguesa atente igualmente para os aspectos da linguagem musical na constituição dos efeitos de sentido do texto, o que favorece a possibilidade de uma atividade interdisciplinar com o professor de Artes. O trabalho apenas com a letra, como se fosse um poema, empobrece a prática de escuta e leitura do texto, descaracterizando-o como exemplar daquele gênero, pois os efeitos de sentido na canção também dependem da melodia, dos instrumentos e das características de seus sons na composição.



2.4 A propaganda

A propaganda está incluída nos PCN (BRASIL, 1998) como um dos gêneros privilegiados para a prática de escuta e leitura de textos. É possível entender essa qualificação, pois a propaganda, para atingir sua finalidade de vender um produto/serviço, deve persuadir o consumidor, seduzi-lo para que compre o produto/serviço anunciado. Nossa afirmação demonstra que entendemos propaganda em sua acepção mais abrangente, englobando o termo publicidade. Para Sandman (2003),

Em português *publicidade* é usado para a venda de produtos ou serviços e *propaganda* tanto para a propagação de ideias como no sentido de *publicidade*. *Propaganda* é, portanto, o termo mais abrangente e o que pode ser usado em todos os sentidos (SANDMAN, 2003, p. 10).

Fatores como o desenvolvimento tecnológico e o aumento da produção de bens e de serviços fazem que esse gênero participe intensamente da vida das pessoas. No momento atual, a propaganda está presente em todas as mídias, desde o rádio até a internet. Quanto à sua constituição, para atender ao seu propósito principal, a propaganda pode apresentar um texto complexo formado por sons, imagens estáticas ou em movimento e o texto linguístico. Esses são fatores que tornam a propaganda um gênero importante a ser estudado e analisado na escola sob diferentes perspectivas, como a linguística, a ideológica, a ética.

O valor expressivo dos fonemas, abordado na seção anterior, é comum nas propagandas. No entanto, ele não é o único recurso fonético/fonológico utilizado nesse gênero, que também explora os aspectos prosódicos, a rima, o ritmo, a variação (SANDMAN, 2003).

Escolhemos como objeto de análise para esta seção duas propagandas televisivas, uma veiculada em âmbito regional e outra, em rede nacional. Nossa escolha foi motivada pelo fato de tais propagandas utilizarem a expressividade fônica como um dos elementos importantes em sua elaboração, desempenhando um papel relevante na constituição do texto. Entretanto, as propagandas televisivas escolhidas constituem textos sincréticos, nos quais a imagem em movimento e sua articulação com o verbal contribuem para a persuasão do consumidor. Por isso, transcrevemos os diálogos e descrevemos o cenário e o enquadramento das cenas. Assim, cremos ser possível compreender o contexto no qual o elemento verbal está inserido.



A primeira propaganda é de um sistema de previdência funerária³:

Diálogo	Cenário/Enquadramento
	A câmera aproxima-se de cima para baixo em um cenário composto por um quadro na parede, um tapete, um criado mudo e uma cama de solteiro, onde um homem jovem dorme. O cenário é apresentado em um círculo de luz que também vem de cima.
<i>São Pedro:</i> João?	Câmera enquadra São Pedro até o meio do peito que se mostra com ar satisfeito, vestido todo de branco e com as mãos em posição angelical.
<i>São Pedro:</i> João, meu filho...	Enquadramento em João que aparece em primeiro plano ainda dormindo e São Pedro de corpo inteiro em segundo plano.
<i>São Pedro:</i> Vamos!	O enquadramento muda rapidamente para João que acorda assustado.
<i>São Pedro:</i> O Celta te esperando!	Enquadramento apresenta João, em primeiro plano, de lado na cama, e São Pedro, em segundo, abrindo as mãos ao falar.
<i>João:</i> São Pedro!	Enquadramento em João, que se esconde atrás da colcha.
<i>João:</i> Será que eu morri!	São Pedro de costas, em primeiro plano, e, em segundo plano, João.
<i>São Pedro:</i> Não, João. É a nova promoção do Sistema Prever...	João aparece, de lado, em primeiro plano, escondido atrás da colcha, e São Pedro, de corpo inteiro, em segundo plano.

³ Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=UG5PnVbvZjY>>. Acesso em 23/01/2011.



<p><i>São Pedro</i>: ...que em 2006 vai sortear quatro Celtas zerinho!</p>	<p>Enquadramento até o meio do corpo de São Pedro. No canto esquerdo, ao alto, aparece escrito de forma destacada em letras brancas: “Quatro Celtas em 2006”.</p>
<p><i>São Pedro</i>: Você vai ficar aí dormindo?</p> <p><i>Jingle da propaganda</i>: O Celta te esperando...</p>	<p>Enquadramento novamente como em cena anterior na qual João aparece em primeiro plano e São Pedro, de corpo inteiro, em segundo plano. Na parte inferior da tela aparece escrito em branco “Mantenha em dia suas mensalidades”.</p>
<p><i>Jingle da propaganda</i>: ...no Sistema Prever.</p> <p>... no Sistema Prever.</p>	<p>Surge do fundo para frente da tela quatro Celtas de cores diferentes, com nuvens atrás deles em uma faixa amarela em cima na qual está escrito “PROMOÇÃO” e outra azul embaixo, onde se lê em letras brancas “O Celta te esperando”. Abaixo da faixa, estão o logotipo da empresa, seu slogan, o telefone e o endereço eletrônico.</p>
<p><i>São Pedro</i>: Não durma no ponto. Associe-se já.</p>	<p>São Pedro, enquadrado em primeiro plano, e João, ao fundo. São Pedro vira-se para a câmera e recomenda enfaticamente que o telespectador se associe, enquanto João faz o gesto de positivo. Na parte inferior da tela aparece a frase escrita em branco “Primeiro sorteio dia 10 de Abril”</p>

A propaganda tem por propósito vender um produto/serviço melindroso, se pensarmos na dificuldade cultural que nossa sociedade tem para tratar de questões referentes à morte. Para vencer esse preconceito, a propaganda joga com o humor, calcado na oposição “morte” *versus* “vantagens”.

A base para a produção do humor é o trabalho com a expressividade fônica do vocábulo “Celta”, nome de um carro da linha popular da marca Chevrolet e prêmio da promoção. Na região norte do Paraná, onde a propaganda foi veiculada, a realização fonética desse vocábulo não se dá com a



consoante lateral velarizada [ɮ], mas sim com a semivogal [ʊ] (alofone posicional). Tal traço específico de variação linguística gera o ditongo [ɛʊ], que, por sua vez, permite a segmentação do vocábulo fonológico “Celta” em dois monossílabos tônicos: “céu” e “tá” (está). A possibilidade de segmentação é corroborada pelo fato de a fala aparecer na boca de São Pedro, o santo que na religião católica abre as portas do céu para as almas.

Uma primeira leitura da fala de São Pedro é “O céu tá te esperando” (distribuição acentual 12211130 no grupo de força), a qual remete indiretamente aos produtos/serviços funerários prestados pelo anunciante. A outra leitura – “O Celta te esperando” (distribuição acentual 1201130) – remete diretamente à promoção, às vantagens de se filiar ao Sistema Prever. A dupla leitura é reforçada também pelo *jingle*, que retoma a frase de São Pedro e assinala o nome do anunciante. Dessa forma, pelo humor causado pela dupla leitura graças aos fenômenos fonético/fonológicos, a propaganda procura apresentar de forma amena os serviços do anunciante e seduzir, pelas vantagens da promoção, o consumidor.

A outra propaganda escolhida é um filme publicitário televisivo da campanha Nova Schin: um CervejÃO. Foss e Sardeto (2010) analisam sete filmes da campanha, mostrando como ela se estrutura a partir do uso do sufixo aumentativo -ão. Como sabemos, esse sufixo se refere denotativamente às ideias de dimensão dos seres ou à intensidade de suas qualidades. Nos filmes, segundo as autoras, o sufixo não é empregado somente na sua significação denotativa. Predomina o sentido conotativo do sufixo, relacionado à qualificação positiva, já demonstrado no próprio título da campanha. Dessa forma, nas peças da propaganda, o sufixo -ão agrega qualidade ao produto e cria um diferencial que chama a atenção do público, pois há uma quebra de expectativa ao se opor ao uso cotidiano com o sufixo -inha: *cervejÃO versus cervejinha*.

O que nos interessa verificar, todavia, é o uso dos aspectos sonoros na propaganda. Para isso, escolhemos o filme intitulado “Cartão”⁴

Legenda: H (Homem), M (mulher), L (locutor)	
Diálogo	Cenário/Enquadramento
	Em um apartamento moderno, a câmera faz um recorte nos cinco amigos, três sentados no sofá, um se dirigindo para esse móvel, outro na cozinha.
H1: E ae galera... um cervejão...	Câmera abrange todo o conjunto. H1 se aproxima do sofá e lança uma lata de cerveja para um dos amigos que está sentado.



	Enquadramento na lata de cerveja que é aberta por um deles.
<i>H2</i> : Ô Marcão, cadê sua mulher, cara?	Rapidamente acontece um enquadramento em H2, e depois a câmera vai, em um movimento para a esquerda, focalizando em H1 e os amigos no sofá em um plano até a altura do joelho de H1.
<i>H1</i> : Cara, eu fui logo mandando... “ae Ju, é domingo, dia de jogão, vai rolar um cervejão...”	Enquadramento em H1 que faz gestos largos com a cerveja na mão, sentado no braço do sofá. Em seguida, o enquadramento é feito mostrando os quatro amigos de costas e uma televisão que transmite um jogo de futebol. Brevemente focaliza H2, que faz cara de admiração. Depois, volta para os amigos no sofá com H1 ao centro da tela, mostrando a cerveja, e os demais à esquerda.
<i>H3</i> : E ela?	Câmera focaliza H3 e H4 sentados no sofá.
<i>H1</i> : Ah, sei lá...	Câmera volta para o enquadramento de H1 ao centro e os demais à esquerda da tela.
<i>H3</i> : Marcão!	Enquadramento dos quatro amigos do sofá.
<i>H5</i> : Homão!	
<i>H4</i> : Machão!	
	Há mudança de cenário. A câmera enquadra M1 e M2 até abaixo dos ombros, em uma mesa, com copos de Nova Schin.
<i>M1</i> : Liquidação!	Enquadramento em M1, que mostra uma blusa, e M2.
<i>M2</i> : Promoção!	Enquadramento em M1 e M2, que mostra uma bolsa. Câmera se dirige para M3 e M4.

⁴Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=rCLpzlQsj8E>>. Acesso em 23/01/2011.



M3: Cartão!	Enquadramento em M3, que mostra um cartão de crédito, e M4.
M4: Que cartão?	Enquadramento em M4.
M5: Do Marcão...	Enquadramento em M3 e M4.
Todas: Ah! L: Domingão, tem jogão. Cuidado com o cartão.	Cena é dirigida à M1 e M2 sorrindo e depois apontando para M3. Em seguida, a câmera recorta as quatro amigas brindando. Depois fecha o enquadramento nos copos de cerveja, brindados por elas.
L: Nova Schin: Um Cervejão.	Enquadramento de dois copos cheios de cerveja e uma garrafa ao centro. Enquanto o locutor pronuncia a fala, a câmera gira, focalizando o rótulo da Nova Schin e aparece escrito “um cervejÃO” em letras amarelas.
H4: Aprecie com moderação	Há mudança de cenário H3 e H4 estão sentados em uma mesa de bar com um copo e uma garrafa de Nova Schin no centro da mesa. H4 aponta para o telespectador ao pronunciar sua fala. H3 levanta um guardanapo branco na altura do peito, no qual está escrito em vermelho ÅO!. Ao realizar este gesto, o papel fica ao lado da cerveja sobre a mesa. Durante toda a cena, na parte inferior da tela, há uma faixa azul onde está escrito em letras brancas “BEBA COM MODERAÇÃO”.

(Adaptado de FOSS e SARDETO, 2010, p. 29-30)



Na propaganda, percebemos que o ditongo nasal /ãw/ é utilizado com o valor de sufixo do grau aumentativo (*cervejão, Marcão, domingo, jogão, homão e machão*). Mas ele aparece também nos vocábulos *liquidação, promoção e cartão*, nos quais não tem essa função morfológica. No entanto, sua repetição cria uma rima interna na propaganda.

Vemos que até mesmo a indicação obrigatória nas propagandas de bebida é ressignificada em função do ditongo presente na palavra *moderação*. Ao ser colocada na boca de uma das personagens, a frase “Aprecie com moderação” adquire novo efeito de sentido, pois ganha tom de conselho. O ditongo reincide ainda na palavra *moderação*, escrita na faixa azul e na escritura do guardanapo.

Foss e Sardeto (2010) afirmam que a utilização do ditongo que mostramos nesse filme é comum também nos outros filmes da campanha. Com a rima, obtida pela presença de palavras terminadas com o ditongo, ainda que sem a função morfológica, os anunciantes conseguem incutir nos consumidores um novo conceito de boa cerveja, o cervejÃO, ou seja, a Nova Schin. Assim, como aponta Sandman (2003, p. 56), o trabalho com os aspectos fonológicos na propaganda chama a atenção do receptor para o conteúdo da mensagem, desperta seu prazer estético e faz que o conteúdo da mensagem seja memorizado com maior facilidade.

Como vemos, a propaganda se mostra como um gênero rico para um trabalho de AL no nível fonético/fonológico. O professor de Língua Portuguesa, entretanto, pode utilizá-la também para explorar outras questões, como o público ao qual ela se dirige, os papéis sociais representados, a adequação da linguagem ao público consumidor, atendendo às solicitações dos PCN do Ensino Fundamental e do Médio (BRASIL, 1998 e 2002).

Considerações finais

O professor de Língua Portuguesa, ao trabalhar com a expressividade fônica na perspectiva que tratamos aqui, deve ter claro que os vocábulos manifestam uma motivação sonora ou uma outra questão relacionada a fenômenos fonético/fonológicos apenas na medida em que haja uma adequação entre os fenômenos fônicos e os efeitos de sentido. Assim, por exemplo, quando “a acepção de uma palavra, não favorece o efeito latente de seus fonemas, sua massa sonora torna-se inexpressiva” (JUBRAN, 1983, p. 55).

Por isso, no trabalho com a AL no nível fonético/fonológico, o professor não deve forçar interpretações, mas realizar um levantamento atento do uso dos recursos sonoros para verificar suas implicações na produção de sentidos, favorecendo a Prática de escuta e de leitura de tex-



tos; em um momento posterior, pode ser possível também a Prática de produção de textos orais e escritos. Essa atitude favorece o USO-REFLEXÃO-USO, ligando, na prática pedagógica, as variáveis da tríade colocada nos PCN (BRASIL, 1998) no ensino e aprendizagem de Língua Portuguesa: o aluno, os conhecimentos com os quais se opera nas práticas de linguagem e a mediação do professor.

Referências

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental**. Língua Portuguesa. Brasília: MEC, 1998.
- BRASIL. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio**. Brasília: MEC; SEMTEC, 2002.
- CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. 14.ed. Petrópolis: Vozes, 1984.
- CARETTA, Álvaro Antônio. A canção popular: uma análise discursiva. In: GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida; CONDÉ, Valéria Gil (orgs.). **Modelos de análise linguística**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 99-114.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 57-89.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOSS, Viviane Rochtaschel; SARDETO, Alessandra Rodrigues. **O grau aumentativo na campanha Nova Schin: Um CervejÃO! 2010**. 45p. (mimeo).
- GIL, Célia Maria Carcagnolo. **A linguagem da surpresa**. Uma proposta para o estudo da piada. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991. 220 p.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.



JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi. Recursos fonostilísticos em *O Ateneu* de Raul Pompéia. **Alfa**. São Paulo, 27: 53-63, 1983.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. 2.ed. Campinas: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Literatura infantil – a poesia. In: CECCANTINI, João Luís C. T.; PEREIRA, Rony Farto; ZANCHETTA JR., Juvenal (orgs.). **Pedagogia cidadã: cadernos de formação: Língua Portuguesa**. São Paulo: Unesp, Pró-Reitoria de Graduação, 2004. Volume 2, p. 117-130.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo, T.A. Queiroz: Edusp, 1989.

MENDONÇA, Márcia. Análise linguística no ensino médio: um novo olhar, um outro objeto. In: BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia (orgs.). **Português no ensino médio e a formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 199-226.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: análises linguísticas de piadas**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

SANDMAN, Antônio. **A linguagem da propaganda**. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2003.

SAPIR, Edward. Estudo do simbolismo fonético. In: _____. **Linguística como ciência**. Trad. Joaquim Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1969. p. 101-117.

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

TENANI, Luciani Ester. Rindo das piadas, manipulando a língua. **Alfa**, São Paulo, 45, 2001. p.115-127.

Recebido em 20/10/11

Aceito em 22/11/11

***Edson Carlos Romualdo** é professor da Universidade Estadual de Maringá – UEM, atuando na Graduação e Pós-Graduação em Letras (Mestrado)