

CÂNTICOS DOS CÂNTICOS

Artur Eduardo Benevides

1.

Nunca se sabe onde o sertão começa.
Nunca se viu onde o seu chão termina.
O sertão, arco-íris que regressa,
é uma canção em nós. Ou nossa sina.
É o pátio assombrado da fazenda.
Uma velha e pálida moenda.
Uma vida de dor e disciplina.
É uma valsa deixada na quermesse.
O lobisomem, em lenda, se anoitece.
Ou uma saudade imensa e peregrina.

2.

O sertão
é o meu coração preso num rio.
A mata entrecerrada. O desafio.
As arapongas, nas albas, martelando.
O dia, em tons vermelhos, despertando.
Ou um violão à luz de acetilena.
Brancas redes armadas. E um solene
redespertar de fé nas procissões.
É um tiro de fuzil, além, distante,
a pôr o nosso sono expectante
nas casas-grandes e povoações.

3.

O sertão
são infindas contendidas de famílias.
São ouros do Império. São mobílias
de cedro, mogno e jacarandá.
São as brigas de foice e de jucá.
Ou lutas por heranças. Ou cheganças.
Ou o bumba-meu-boi. Os carcarás.
O fogo-pagou. As noivas nos sofás.

4.

É a prece de sol de um curandeiro.
São carnes assadas num braseiro.
É um poldro valente a relinchar.
Ou o meu rifle a afugentar ciganos.
Os meus olhos altivos, soberanos.
Ou o tempo vagando, devagar.

5.

O sertão
são azulões. São verdes camaleões.
São canários e velhos campanários.
É a densa caatinga. O carrascal.
O balir de ovelhas no curral.
O mistério ancestral dos caiporas
numa estrada deserta, em altas horas.
Ou as violas, ao longe, enlutaradas.
E a espera das chuvas e floradas.

6.

O sertão
é a sagrada hora e vez da apartação.
A memória do açude que morreu.
A força solitária de Anteu.
Ou minha santa e bela romaria.
A igreja no fim da sesmaria.
Os verdes canaviais. Os carnaubais.
Ou o doce embonecar de pés-de-milho.
O meu cavalo árdego e tordilho.
Meus velhos embornais.

7.

Ai, existência múltipla e estóica!
Longa História de amor. Canção heróica.
Meu rincão leal e verdadeiro
lembrando a insurreição de Juazeiro.
Ou a República do Icó. A Confederação
do Equador, em eterna pulsação.
E o longínquo tropel dos cangaceiros.

Os alazões. Os bravos cavaleiros.
Os que não temem sustos nem visagens
e de epopéias ficam personagens.
Ou que correm na mata e laçam bois
e não pensam no agora e no depois.
E sendo fortes e valentes sendo
as secas e as enchentes vão vencendo.

8.

Oh, o sertão!
Um mar
de encantação.
Um mar
de cantochão.
Um mar

(ao norte e ao sul)
a renovar o azul
de exílios da canção.

E há louças de Sèvres. Peças de cristal.
Há velhos oratórios e genuflexórios.
E o antigo costume. O ritual.
O traje de montar do coronel.
O espírito indômito e revel.
Os licores. O mocororó.
Os rapazes jogando dominó.
E todos, indulgentes e felizes,
a conservar interminas raízes.

9.

Ó sertão dos mourões e das taquaras!
Sertão dos bochornos e coívaras.
Sertão das tanajuras e capoeiras.
Dos camirangas. Das soalheiras.

E das araras.

Sertão das recatadas camarinhas.
Sertão das bênçãos e das ladainhas.
Sertão das juras. Das desventuras.
Das doces olas. E das gaiolas.

E andorinhas.

Mas como a morte a surpreender
minha vontade de viver
a seca estende a sua mão

pela amplidão.

E as ovelhinhas (engraçadinhas)

talengolangam pelos cercados
abandonados.

E tudo dói na solidão.

10.

Ó grandes feiras! Ó nuvens caminheiras!

Ó dança heróica do maneiro-pau!

E o açum-preto. O errante bacurau.

Os segredos no fundo do baú.

O olhar aquilino do urubu.

Os ermos. Os tabuleiros.

As batidas dos ferreiros.

E nas botas de couro cru.

11.

Ó sertão do cavalo-do-cão!

Das cigarras. Das almanjarras.

Do besouro mangangá.

Das formigas. Das espigas.

Do sisal. Do caroá.

Ó serestas perdidas! Tristes cançonetas!

Ó Áfricas doendo no canto das mães-pretas!

Ó Europa chegando

na canção da espada de Rolando!

E os antigos cantares de Provença?

E as honras do nome? A velha crença?

A bela Cantiga do Vilela

na sala iluminada à luz de vela.

12.

Ó vero amor vivido com ardor!

E as histórias de cousas encantadas?

As orações. Parlendas. Consoadas.

E os feitos dos índios, mesmo agora,

brilhando como outrora?

Tudo é sertão. É mito e encantação.

E lanço sobre os sonhos o meu laço,

colhendo os fragmentos, passo a passo.

13.

Ó chão dos meus aléns
e meus teréns!
Sertão do muçambê
sertão de massapê
sertão da caninana
sertão da muçurana
sertão do mucunzá
sertão do jatobá
sertão do tejuauçu
sertão do sanhaçu
sertão do gravatá
sertão do Ceará!

14.

E não se sabe onde o sertão começa.
Nunca se soube onde o seu chão termina.
Mas sua alma em nós está impressa
e vem de antigos ritos, peregrina.
É uma glosa na voz de violeiros.
São estranhas memórias de guerreiros.
Ou o doce olhar de dengue das meninas
a iluminar as matas matutinas.
É o meu burro cardão, passarinho.
O meu espírito forte, aventureiro.
Ou o sino das seis.
Ou o ferro em brasa no lombo de uma rês.

15.

Meu sertão! Quanta emoção!
Meus caboclos valentes nas tocaias.
Meus papagaios me passando vaías.
Minha fábula. Minha dimensão.
Minhas nambus e meus mandacarus.
Minha terra despida e abandonada.
Minha Amada. Minha pobre Amada.
Minha gente, com fé, sempre lutando.
Ou abrindo roçados. Ou sonhando.
Sem nunca se assustar. E sem ter pressa.

E jamais soube onde o sertão começa.
E seu rosto nos chega em grã surdina.
É sombra do eterno e não termina.
E a rósea tarde desce numa valsa,
qual menina e mulher, nua e descalça,
dando-se toda, em luz, à poesia,
ante as fogueiras, no final do dia.

16.

Sertão feroz. Sertão feraz.
Sertão de guerra. Sertão de paz.
Sertão: ferreiro da maldição.
Das estiagens com seu flagelo.
Do baraço. Do cutelo.
Das aves de arribação.
Do tenho-um-pé-de-cá-te-espera.
Da tradição que se venera.
Ou dos pais-d'éguas de muitos lotes
a se espojar pelos serrotes.
Ou das histórias da Moura Torta.
De Inês, rainha depois de morta.
Do Rei Arthur e do Magriço.
Da lenda viva, de muito viço.

17.

Sertão do côco e do forrobodó.
De martelos, moirões e outros cantares.
Dos que já nascem desatando nó
e lançam suas queixas pelos ares.
Sertão do sol. Sertão de terras planas.
De velhos ódios. De paixões tiranas.
De cascavéis no dorso das caatingas.
De seridós. Agrestes. Tabatingas.
De benzeduras. De Superstições.
De rebeldias e de romarias.
De legendas frontais nos caminhões.
De belos bem-te-vis-carrapateiros.
De caixeiros-viajantes. De arrieiros.
Do pau peroba. Do baobá.
Da macaxeira. Da lavadeira
que lava os sonhos do Ceará.

18.

Igual à voz de um carrilhão
digo: sertão! sertão! sertão!
Dos Inhamuns. Do Caldeirão.
Das capoeiras. Das bolandeiras.
Das ciganadas. Das goiabeiras.
Dos galamartes e do pião.
Sertão das cucas e arapucas.
Da rês cardã. Do rude afã.
Do lengo-lengo dos bons burrinhos,
sob cangalhas, pelos caminhos,
nas friorentas antemanhãs.
Chão do Trancoso e do Tinhoso.
Do fedegoso. Do cansação.
Dos cariris. Das juritis.
Da minha grã veneração.
Sertão de raça. Sertão de caça.
Sertão de igrejas coloniais.
Sertão — mistério que nunca passa
no brilho forte de seus punhais.
Nos cafundós
dos bisavós
reina o demônio pelo sertão.
Nas vãs procuras
das aventuras
tudo se faz com decisão.
É o meu sertão do sol-e-dó.
O meu sertão do pão-de-ló.
Das baraúnas. Das graúnas.
E do jiló.
Sertão das tricas e das futricas.
Das eleições municipais.
Das maniçobas. Das oiticicas.
Dos juremais.
Ó santo mel da jandaíra!
Ó mil cordéis do Curupira!
Ó jaçanãs e curiantãs!
Ó meu sertão!
Meu imbatível corrupção.
Minhas comarcas ribeirinhas.
Meus avelãs. Meus flamboyants.
Minhas lapinhas.
E os bacuris e maturis?

Os meus cruéis gatos do mato?
As milagrosas mãos de beato?
E os buritis?
E os meus capulhos de algodão?
O João-de-barro? O gavião?
As selas ricas, sob os coxins?
E as mesas fartas, com seus quindins?

19.

Sertão! Sertão!
Só me sujigam por traição.
Vindo de frente ninguém me pega.
Nunca perdi qualquer refrega.
Deixo na pele o meu ferrão.
Se um dia, acaso, entrar em briga,
se não ganhar Deus me castiga.
Cabra valente não morre à-toa.
Derribo um boi, Remo canoa.
Sou nadador de rio em cheia.
Nunca temi o nó da peia.
Sou touro velho: sou barbatão.
Só vivo em paz no meu sertão.

20.

Meu verso canto. Cravo no chão:
Sertão, Sertão.
Sertão, Sertão.

Tudo é poema. Tudo é canção.
No sonho em fome és o meu pão.
Meu pão de côco. Meu pão de mel.
Meu sarrabulho e sarapatel.
E o nome é sol. A voz, trovão.
Por isso dóis em solidão.
E por te amar vivo a cantar:

Sertão, Sertão.

Sertão, Sertão.

Sertão de dentro. Sertão geral.
Na encruzilhada do bem e do mal.

21.

Ai!

Fronteiras tuas ninguém demarca.
Domínios teus ninguém abarca.
És colossal e passional.

Nas leis de Deus tens fé, temente.
És messiânico e valente.
És forte. Novilho brabo.
E enquanto longe me acabo
escutas longas retretas.
Vês as Naus Catarinetas.
Cavalhadas. Marujadas.
E as cousas reencantadas
em teu inóspito chão.
Tens alma ingênua e violenta.
Se te vais o amor te inventa.
Mesmo em silêncio és canção.

22.

Ao longe,
qual vasta sombra do andar de um monge,
passa, vagarosa, a luz da História.
E tudo o que se ama é vã memória.
Ou busca em desconforto a solidão.
E usamos mesclas e mandapolão.
E lutamos. Sonhamos. Esperamos.
No Caicó. No Mossoró.
No Cariré. No Canindé.
No Tianguá. No Quixadá.
Ou no Icó.
Em qualquer rincão
o sonho é o nosso chão.
Lá,
onde as boiadas nas madrugadas
enxugam o orvalho do Ceará.

23.

Se fujo de ti — que maldição!
Do tempo trazes o sim e o não.
Piso unhas-de-gato e sinto o mato.
Vejo a flor dos cardeiros e os celeiros
vazios como os teus rios.
E com meu sangue, já quase exangue,
teu nome escrevo com gratidão:
Sertão! Sertão! Sertão!
Seeerrrtttãããooo!
Sertãããããooo!

A GRANDE MOSCA NO COPO DE LEITE

Moreira Campos

Ela já confessara na delegacia o roubo das jóias: o rico solitário, a pulseira fornida de bom ouro português e a placa de platina cravejada de brilhantes.

— Uma fortuna! — garantia a velha, indignada, na sala do apartamento.

— Além do valor estimativo, titia.

— Sem dúvida. Estimativo.

Dizia que o solitário lhe tinha sido dado pelo marido quando completaram bodas de prata. E as outras jóias também marcavam datas:

— Porque o meu Laureano sempre foi dadivoso e comemorativo.

— É. Titio era assim.

A velha enxugava o canto do olho com os dedos, quase todos eles marcados por grossos anéis, enquanto as pulseiras se amontoavam no braço flácido. Havia pausas na conversa. Alguém perdia os olhos na réstia de sol sobre o tapete. A preta velha cozinheira trouxe a bandeja com café.

— E uma menina! Não tem vinte anos talvez — insistia a velha.

— Fez vinte e um o mês passado — esclareceu a preta, que mantinha a bandeja nas mãos.

— Ou isso. Vinte ou vinte e um. É a mesma coisa.

Acrescentava-se ainda que era criatura sem vida, apagada, de poucas palavras, embora excelente copeira. Não recusava serviço.

— Mas sonsa — teimava a preta.

O cunhado da velha, judicioso, reafirmava na poltrona:

— Ninguém conhece ninguém.

— Exato. Nunca esperei isso dela. Já fazia quase dois anos que estava com a gente.

O filho da velha, casado, encarregava-se das diligências. Uma chatice. Ter que deixar de lado os trabalhos no escritório de advocacia, um mundo de coisas a fazer. Aborrecia-se com a própria mãe:

— A culpada é a senhora mesma. Deixa as jóias aí em qualquer canto. É porque tem muitas.

— Não diga isso, menino. Estavam na gaveta da penteadeira. Guardadas.

— Que nada!

A mulher dele pedia-lhe calma, e que soubesse respeitar a mãe:

— É sua mãe, meu filho.

— Sei. E quem é que não sabe disso?

Falou com os dois agentes, prometendo-lhes uma boa recompensa.

— Deixe com a gente, doutor.

— Confio.

Já agora certa curiosidade dele: conhecer o submundo, os métodos da polícia. Abandonava o escritório e corria à delegacia. Insistiu em assistir aos castigos infligidos à copeira, embora o delegado (tinham sido colegas na faculdade) o tivesse aconselhado a afastar-se: a meia dúzia de bolos com a palmatória pesada, o tapa que o agente ruivo, o mais diligente, lhe aplicara no rosto, onde ficaram as marcas dos dedos e o corte provocado pelo grosso anel com cabeça de leão. Ela apenas tinha os olhos úmidos e estriados, numa concentração de ódio, limpando as gotas de sangue com os dedos:

— Vocês podem me matar, mas não roubei.

Roubara, sim. Confessou-o. E disse ainda que vendera as jóias no mercado, não sabia a quem, mas conhecia o homem, a banca onde trabalhava. Muitas mentiras e contradições. Diligências inúteis. O homem não foi encontrado nem a possível banca. Talvez tivesse mudado de ponto ou viajado. Dizia agora que não vendera as jóias. Entregara-as ao namorado, que também não existia.

— Mas foi a ele que entreguei.

— Cínica!

O próprio agente ruivo garantia ao filho da velha que ela, naquele seu jeito desenxabido e calmo, era mulher dura:

— Tem raça, doutor. Tem raça.

— Também acho.

— Mas no pau-de-arara ela dá o serviço.

Quis assistir também ao novo método. Ficou aguardando no corredor. Quando entrou na sala ela já estava nua e suspensa no ar, pernas e braços amarrados a uma barra de ferro. Despejavam-lhe água nas narinas. Sufocava-se, debatia-se. Havia alguma demora. Impeliam-lhe o corpo com energia. Ela tomava algum alento e podia rosnar:

— Já disse tudo. Me matem!

O agente ruivo garantira que na terceira tentativa ela confessaria tudo. Engano. O moço excitava-se muito, ia e vinha ao longo da sala, repetia cigarros. Pediu que parassem:

— Por favor.

O agente o fez de má vontade:

— Foi por isso que eu disse ao senhor que não viesse.

— Por favor.

Excitadíssimo. E já agora o dominava a grande revelação, totalmente inesperada sob aquele vestido ralo e barato, sandálias japonesas gastas, que ainda se amontoavam a um canto da sala: a nudez do seu corpo moço e alvo, onde o sexo avultava com força, exuberante, o ventre batido. A grande mosca no copo de leite. Foi a imagem que teve e que o perseguia em casa, na rua, na consulta aos papéis no escritório, intrometia-se entre os processos, o arrazoado para defesa do cliente, presente à xícara de café que lhe trouxera o bói, ao cigarro que acendia: a grande mosca no copo de leite. Deixava o escritório, parava o carro sob a tamarineira, comprava os sanduíches no bar da esquina e ia levá-los à delegacia.

No apartamento, confessava à mulher a sua revolta diante dos processos da polícia, ao que sabia: os bolos, as agressões, a tortura a que eles chamavam de pau-de-arara. Tinha minúcias. Não que tivesse assistido (fazia questão de frisar bem este ponto) a qualquer dessas coisas:

— Mas sei.

A mulher também se exaltava, com grande indignação:

— Para mim isso é uma monstruosidade.

O melhor seria soltá-la. As jóias estavam perdidas. Podia mesmo haver escândalo, chegar ao conhecimento dos jornais. A velha mãe lamentava a perda das jóias, mas concordava.

Foi feito o pacote das poucas roupas e pertences que ela deixara no apartamento, o rádio de pilhas. Ele voltou à delegacia, retirou a queixa, preencheram-se formalidades, foi liberal com os agentes, que o procuravam sempre no escritório.

— Obrigado, doutor.

— De nada. Vocês fizeram muito.

— Qualquer outro servicinho...

— Sei, sei.

Combinara com ela levá-la até a estação rodoviária, para que viajasse para a sua terra. Ela o esperaria no bar da esquina. Comprou-lhe a passagem, deu-lhe algum dinheiro e o o pacote de sanduíches para a viagem. Despediram-se, olharam-se com alguma demora, e ela podia sorrir. Mais uma vez os olhos dele a despiram: a nudez plena, alva, moça e forte, a grande mosca no copo de leite. Chegou a esquecer o local onde estacionara o carro. Parou para orientar-se e teve necessidade de mais um cigarro.

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LINGUA PORTUGUESA — II

José Alves Fernandes

Dando prosseguimento à nossa coleta de termos cuja datação representa anterioridade cronológica em relação aos registros de A. G. Cunha, o benemérito autor do Dicionário Etimológico NOVA FRONTEIRA da Língua Portuguesa (1982), apresentamos, neste número, a segunda centena de exemplos constantes das nossas anotações de leitura.

Seguiremos o mesmo processo adotado no número anterior, indicando, após o exemplo da abonação do termo em epígrafe, a datação, por século ou por ano da edição do texto probante e, a seguir, a datação de A. G. Cunha.

101. GESTÃO: "O caixa é obrigado a dar aos proprietários ou compartes, no fim de cada viagem, uma conta da sua *gestão*" (1850 — *Código Comercial Brasileiro*, art. 495) (Em A. G. Cunha, 1858).
102. GIRASSOL: "—... Se já comecei a querer-vos, como posso deixar de seguir-vos? Pois até não saber, ou quem sois, ou aonde habitais, serei eterno *girassol* de vossas luzes." (*Século XVIII* — A. José da Silva, *Guerras do Alecrim e Mangerona*, Parte I, Cena I, p. 164). (Em A. G. Cunha, 1813).
103. GLÓBULO: "—... Ganha a sua confiança. Receita, dá-lhe *glóbulos* e tinturas, mas não o mates." (1845 — Martins Pena, *Os três médicos*, Comédias de —, p. 262). (Em A. G. Cunha, 1858).
104. GOLA: "... e no meo deste Goto tem tres ilhas, e todas tres en si ham *golas*" (*Século XVI* — Gaspar Moreira, *Livro de marinharia*, p. 131). (Em A. G. Cunha, 1813).
105. GOMO: "Pera a gota *gomos* de myeiro estilado e aquela agoa quente com panos" (*Séc. XV* — *Livro dos Conse-*

- lhos de El-rei D. Duarte*, p. 286). (Em A. G. Cunha, séc. XVI).
106. GORRA: "... nem os lavradores de Entre-Douro e Minho entendem as novas vozes que este ano vieram de Tunes com suas gorras." (1536 — Fernão de Oliveira, *Gramática da Linguagem Portuguesa*, cap. XXXII, p. 87). (Em A. G. Cunha, 1572).
 107. GRANADEIRO: "—... (o amor é) para as feias, cão de arame; para os valentes, anta; para os *granadeiros*, lontra" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Esopaida...*, Parte II, Cena III, p. 186). (Em A. G. Cunha, 1813).
 108. GREGORIANO: "As freyras hão de rezar esto. // Hua as horas de santa maria de dia e de noite. Outra os psalmos pendeçais e o Cantico gregoriano." (Séc. XV — *Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 245). (Em A. G. Cunha, 1873).
 109. GRIFO (adjetivo): "—... Viste algum dia em letra redonda ou *grifa* dizer que algum cavaleiro ... fizesse acção tão sobrenaturalmente heróica...?" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte I, Cena VII, p. 54). (Em A. G. Cunha, 1813).
 110. GRINALDA: "Amou uma sua manceba Glicerá, sua cidadã, inventora de fazer *grinaldas*" (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 117). (Em A. G. Cunha, 1572).
 111. GRITA: "Quanto ella hoje rezou/Antre seus gritos e *gritas*" (1518 — Gil Vicente, *Barca do Inferno*, Obras de —, Aguilar, p. 225). (Em A. G. Cunha, 1572).
 112. GROSSIDÃO: "... e dizemos primeyramente que lhe compre de trazer a treela curta, e todavia de igual *grossidom*" (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 185). (Em A. G. Cunha, séc. XVI).
 113. GRULHA: "— De mansinho, pouca bulha! / Cal-te, *grulha*; cal-te, *grulha*, / porque o velho há de acordar." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona*, Parte II, Cena II, p. 222). (Em A. G. Cunha, 1813).
 114. GUINCHAR: "Viram já vocês um gato, / que, miando pela casa, / tudo arranha, tudo arrasa, / e caçando o pobre rato, / este *guincha*, que o não rape —?" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte II, Cena III (Ária), p. 83). (Em A. G. Cunha, 1813).
 115. HABILIDOSO: "Fora disto as mulheres *habilidosas* deram do que tinham fiado, jacinto, púrpura, escarlata, e

- linho fino" (1791-1803 — Pe. A. Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Êxodo, 35, 25) (Em A. G. Cunha, 1813).
116. HABITÁVEL: "E por que é (Deus) Senhor da Terra? Porque a fundou; e é Senhor de seus habitantes, porque, fazendo que fosse superior ao mar e aos rios, a fez habitável. (Séc. XVII — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 196). (Em A. G. Cunha, 1813).
117. HARIOLO: "... mandou logo (Nabucodonosor) chamar os maiores sábios dos seus reinos, os Magos, os Ariolos (sic), os Caldeus —." (Séc. XVII — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 244). (Em A. G. Cunha, 1844).
118. HEBRAÍSMO: "A qual palavra — "de trans" — como notou Malvenda, é *hebraísmo*, semelhante ao da nossa língua." (Séc. XVII — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 211). (Em A. G. Cunha, 1813).
119. HÍFEN: "O sétimo (sinal) é o *hífen*, que quer dizer união, ou ajuntamento." (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia (e origem) da língua portuguesa*, p. 182). (Em A. G. Cunha, 1813).
120. HIPÉRBOLE: "*Hipérbole* quer dizer 'transcendimento'. Esta figura se comete quando, por louvar ou abater alguma cousa, dizemos outra que trespassa a verdade" (1540 — João de Barros, *Gramática da língua portuguesa*, 3. ed., p. 53). (Em A. G. Cunha, 1813).
121. HIPOSTÁTICO: "... são poucos os lugares de seus escritos (sc. dos Padres) em que se ache expressamente e em próprios termos o Reino temporal de Cristo, como também se não acha o da graça santificante do mesmo Cristo, distinta da união *hipostática*." († — 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 300). (Em A. G. Cunha 1696).
122. HOMEOPATA: "— ... se meu pai não tem colhido vantagem com seu tratamento, para que não chama, por exemplo, um médico *homeopata*? (1845 — Martins Pena, *Os três médicos*, Comédias de —, p. 253). (Em A. G. Cunha, 1858).
123. HOMEOPATIA: "— ... para que não chama, por exemplo, um médico *homeopata*? — Assim é. — Não creio na *homeopatia*." (1845 — Martins Pena, *Os três médicos*, Comédias de —, p. 253). (Em A. G. Cunha, 1858).
124. HOMEOPÁTICO: "— Oh, por que não vieste mais cedo? há uma hora que te espero. — Estive ocupado no Insti-

- tuto *Homeopático*." (1845 — Idem, *ibidem*, p. 260). (Em A. G. Cunha, 1858).
125. HIPOTECAR: "— Vulcano, aquele célebre ferreiro, a quem a Gentilidade *hipotecou* o domínio do fogo, foi marido de Vênus" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Eso-paida...*, Parte II, Cena III, p. 183). (Em A. G. Cunha, 1813).
126. HORACIANO: "Este soneto é em phrase *horaciana*" (Séc. XVII — José Basílio da Gama, *O entrudo* (sátira), Verso 112). (Em A. G. Cunha, Séc. XIX).
127. HORRORIZAR: "... e verás que dessa sorte / esta vida me *horroriza*, / e esta morte me convém. (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Variedades de Proteu*, Parte I, Cena II, (Ária), p. 19). (Em A. G. Cunha, 1813).
128. HÚNGARO: "... contudo comoveu-se a fazer o que lhe pedia, tanto por obrar virtude, como por conhecer na fala que era (o escudeiro) *húngaro*. (1522 — João de Barros, *Crônica do Imperador Clarimundo*, vol. I, p. 85). (Em A. G. Cunha, séc. XVI — provavelmente omitindo a data de 1572, trazida por José Pedro Machado, com abonação de Camões).
129. IDENTIDADE: "A comparação não é *identidade*, mas semelhança duma cousa à outra, mão em tudo mas nalguma cousa." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem de vida cristã*, vol. IV, p. 117). (Em A. G. Cunha, séc. XVII).
130. IGARA: "... as suas embarcações, que são as canoas, se chamam na sua língua *"igara"*, e deste nome *"igara"* derivaram a denominação de Igaruanas como se disséssemos os "náuticos", "os artífices" ou os "senhores das naus". († 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 214). (Em A. G. Cunha, 1817).
131. IGNOMÍNIA: "Andam travadas umas cousas com outras, alegria com tristeza, trabalho com descanso... paz com discórdia, *ignomínia* com honra, doce com azedo, fel com mel" (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 114). (Em A. G. Cunha, séc. XVII).
132. ILESO: "Item se escreverão com *g* os vocábulos que dos Latinos vieram a nós, que têm essa letra em algumas sílabas que lhe ficaram *ilesas*, sem as corrompermos, como gente, gemer, legítimo, gênero, e outros infinitos." (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) da *língua portuguesa*, p. 62). (Em A. G. Cunha, 1844).

133. IMENSIDADE: "... & era tanto o que já se via, que dali adiante poderia igualar à exageração referida da sua *imensidade*." (1675 — Francisco de Brito Freyre, *História da guerra brasileira*, p. 21). (Em A. G. Cunha, *séc. XVIII*).
134. IMODERAÇÃO: "... conserva (o supremo bispo) o domínio e administração dos bens e só periga ou pode perigar na imoderação ou excesso do uso deles. († 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 351). (Em A. G. Cunha, 1813).
135. IMODESTO: "Sem o menor reparo do pejo natural, as fêmeas cobrem de um ramo verde ao mais *immodesto*" (1675 — Francisco de Brito Freyre, *História da guerra brasileira*, p. 28). (Em A. G. Cunha, 1813).
136. IMPASSÍVEL: "... este é o que, sendo *impassível*, se fez passível, e, sendo eterno, se fez mortal." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. II, p. 313). (Em A. G. Cunha, *séc. XVIII*).
137. IMPERANTE: "Todas as histórias sagradas estão cheias de embaixadas, de confederações, de entradas, de guerras, de pazes... que passaram entre as quatro nações *imperantes* e o reino ou povo hebreu." († 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 318). (Em A. G. Cunha, 1813).
138. IMPERITO: "Mas que quando alguns resolvam / confessar os seus delitos, / que hajam tantos *imperitos* / confessores, que o absolvam —" (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas de —*, vol. II, p. 478). (Em A. G. Cunha, 1813).
139. IMPESSOAL: "... como o nome ser comum ou próprio, adjectivo e substantivo, e o verbo pessoal ou *impessoal*." (1536 — Fernão de Oliveira, *Gramática da linguagem portuguesa*, p. 102). (Em A. G. Cunha, 1813).
140. IMPINGEM: "... que estando estes próprios cheios / de lepra com que se tingem, / olhem para a alheia *impingem*, / tendo tão grande coceira! / Boa asneira," (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas de —*, vol. III p. 499). (Em A. G. Cunha, 1813).
141. IMPLICÂNCIA: "... pois não sei que antipatia tem a fortuna com a pobreza... nem que *implicância* tem a poesia com a pobreza e miséria" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Obras do diabinho da mão furada*, Folheto II, p. 248). (Em A. G. Cunha, 1813).

142. IMPLICATÓRIO: "... que durmam com demasia / até o dia anoitecer, / querendo assim bem viver, / mas com vida *implicatória*! / Boa história." (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas de —*, vol. II, p. 507). (Em A. G. Cunha, 1873).
143. IMPRATICÁVEL: "... confessar que estava bêbado é injúria e grande ignomínia; beber o mar é impossível; perder os meus bens *impraticável*." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Esópaida...*, Parte II, Cena IV, b. 158). (Em A. G. Cunha, 1813).
144. IMPRECATÓRIO: "... que se ponha temerário / depois a gritar com ela, / fazendo-lhe a remoela / com a praga *imprecatória*! / Boa história. (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas de —*, vol. II, p. 487). (Em A. G. Cunha, 1881).
145. IMPRENSA: "Tomay o livro, & pondeo na *emprença* (sic) muito bem apertado" (1615 — Filipe Nunes, *Arte da pintura*, p. 126). (Em A. G. Cunha, 1813).
146. IMPUGNADOR: "Assim que os reparos da novidade são pensão (como dizia) das cousas boas e grandes, e não só entre os inimigos e *impugnadores* da verdade, senão entre os maiores zeladores e defensores dela." († 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 163). (Em A. G. Cunha, 1844).
147. IMPUGNAR: "Contepçom he *epunar* a verdade conhecida cõ feuz de braados." (Séc. XIV-XV — *Orto do Esposo*, p. 116). (Em A. G. Cunha, séc. XVII).
148. IMUDÁVEL: "... derramai os thesouros de vossa piedade, para me soffrer, e perdoardes os erros de minha peccadora vida. Porque desenganando-me tudo das mudanças d'ella, n'ella todavia como em *immudável* faço assento." (1578-1583) — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., p. 130). (Em A. G. Cunha, 1813).
149. INABITÁVEL: "... as partes opostas às que naquele tempo se conheciam eram não somente desertas, senão ainda *inabitáveis*". († 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 190). (Em A. G. Cunha, 1813).
150. INANE: "—... tratando Dioscórides do mengeronismo e alecrinismo, assenta, de pedra e cal, que para o mal cupidista são remédios *inanes*. (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona*, Parte II, Cena V, p. 253-254). (Em A. G. Cunha, 1844).
151. INCLITO: "Porque deveis saber que eu parti de Lusitânia, de uma ínclita cidade (...), a qual se chama Lis-

- boa". (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 102). (Em A. G. Cunha, 1572).
152. INCÓGNITA: "... se descobriu e navegou alguma parte d'aquella Ethiopia sob-Egipto que das primeiras ydades ha nós sempre foy de todo *incognita* (1505-1508 — Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo de situ orbis*, p. 16 /Prólogo/). (Em A. G. Cunha, 1572).
153. INCONQUISTÁVEL: "— Soberbos e arrogantes são os muros de Atenas! Parecem *inconquistáveis*." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Esópaida...*, Parte II, Cena II, p. 176) (Em A. G. Cunha, 1813).
154. INCORPÓREO: "Não diz Platão que a nossa alma é li-nha quanto à sua essência: que bem sabia ele que nossa alma é substância *incorpórea*" (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 117). (Em A. G. Cunha, 1813).
155. INCRÉDULO: "— Ide em paz eizei a esse barbeiro *incrédulo* que vos cheguei a vencer" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte I, Cena IV, p. 49). (Em A. G. Cunha, 1813).
156. INCULCA: "... *inculcas* sodes, e viestes para ver os lugares fracos da terra (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, cap. LXXIX, p. 67). (Em A. G. Cunha, séc. XVI — aponta a forma "en(culca)" como do séc. XV.
157. INCUMBÊNCIA: "— Oh, quem não tivera tal *incumbência*! (Séc. XVIII — A. José da Silva, *O labirinto de Creta*, Parte I, Cena I, p. 26). (Em A. G. Cunha, 1844).
158. INCURÁVEL: "E assi vai de tombo, e tombo caindo cada vez mais em mais *incuráveis* trabalhos e desgostos que fazem a vida muito mais cansada." (1573-1578) — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., Tomo II, p. 88). (Em A. G. Cunha, 1813).
159. INDICATIVO: "Item todos os verbos com toda sua inflexão de tempos, modos e pessoas, cujas primeiras pessoas do presente do *indicativo*, se acabam em "iço", como "espreguiço". (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia (e origem) da língua portuguesa*, p. 145) (Em A. G. Cunha, 1813).
160. INDIGESTO: "... A perdiz, como diz Averróis, é muito *indigesta*" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte II, Cena V, p. 104). (Em A. G. Cunha, 1813).
161. INDISCRICÃO: "... e falam na grande *Indiscricão* que

- he em a manterem com tam grande perda e destruyçom da terra" (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 37). (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
162. INDISSIMULÁVEL: "Não sei que instinto me diz que a mulher amada por Carlos esconde mistérios *indissimuláveis* a um marido." (1867-1870 — Camilo Castelo Branco, *A mulher fatal*, Aguilar, vol. II, p. 49). (Em A. G. Cunha, 1899).
163. INESCUSÁVEL: "Pelo que és *inexcusável* (sic), tu, ó homem, qualquer que julgas." (1791-1803) — Pe. Antonio Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Epístola de S. Paulo aos Romanos, II, 1). (Em A. G. Cunha, séc. XX) // "— Agradeço à sua Diabrura, Senhor Diabinho da Mão Furada, a hospedagem desta noite, por ser *inescusável*" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Obras do Diabinho da mão furada*, Folheto I, p. 230).
164. INESTIMÁVEL: "Mas ele, fugindo, não levou de toda sua fazenda mais que o anel, tendo para si que levava *inestimável* riqueza em o levar." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 41). (Em A. G. Cunha, 1813).
165. INEXPERTO: "O néscio, o ignorante, o *inexperto*, / Que não elege o bom, nem mau reprova, / Por tudo passa deslumbrado, e incerto." (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 470). (Em A. G. Cunha, 1844).
166. INEXTINGÜÍVEL: "Na tua toxa (sic) *inextingüível* arda / o fogo animador d'almas famosas" (1776 — José Basílio da Gama, *Os campos elysios*, v. 33-34) (Em A. G. Cunha, 1813).
167. INFAMATÓRIO: "... pela mór parte não achamos menos pera não dissimular, como um falso testemunho *infamatório*." (1573-1578 — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, Tomo II, p. 52). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
168. INFECUNDO: "Não haverá na tua terra mulher *infecunda*, nem estéril" (1791-1803 — Pe. Antonio Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Êxodo, 23, 26). (Em A. G. Cunha, 1844).
169. INFINITIVO: "... saberemos que estas regras falam dos nomes no singular e dos verbos na primeira pessoa do Presente do Indicativo e no *Infinitivo*." (Séc. XVI — Fernão de Oliveira, *Gramática da Linguagem Portuguesa*, Cap. XXIX, p. 78). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
170. INFLEXÃO: "Item todos os verbos com toda sua *inflexão*

- de tempos, modos e pessoas". (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) *da Língua Portuguesa*, p. 143). (Em A. G. Cunha, 1873).
171. INFORTÚNIO: "... para que depois pelos inscrutáveis juízes de Deos tivesse o prémio de tantos *infortúnios* na eternidade da Bemaventurança." (Séc. XVI — Rui de Pina, *Cronica delrei D. Sancho II*, (Prólogo), p. 125). (Em A. G. Cunha, séc. XVII).
172. INGREDIENTE: "A estas horas está ela buscando alguma tripa de lobo para os seus *ingredientes*" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Os Encantos de Medéia*, Parte II, Cena II, p. 61). (Em A. G. Cunha, 1813).
173. INQUALIFICÁVEL: "— ... Inexplicável mania, loucura *inqualificável* é a do homem que entesoura para não gozar." (1846 — Martins Pena, *O Usurário*, Comédias de —, p. 596). (Em A. G. Cunha, 1881).
174. INSENSIBILIDADE: "Este he o vicio, a que os Santos chamam *insensibilidade*; o mais prejudicial para a salvação da alma, porque he já em vida sinal de perdição da verdadeira vida d'ella." (1573-1578 — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., p. 206). (Em A. G. Cunha, 1813).
175. INSOLVÊNCIA: "No caso de quebra ou *insolvência* do armador do navio, todos os créditos a cargo da embarcação... preferirão sobre o preço do navio a outros credores da massa." (1850 — Código Comercial Brasileiro, art. 475). (Em A. G. Cunha, 1858).
176. INSOLVENTE: "O segurado pode tornar a segurar, quando o segurador ficar *insolvente*, antes da notícia da terminação do risco" (1850 — Código Comercial Brasileiro, art. 687). (Em A. G. Cunha, 1858).
177. INSPETOR: "Agora pois proveja o rei um varão sábio e industrioso, e o ponha por intendente da terra do Egito: / O qual estabeleça *inspetores* por todas as províncias" (1791-1803 — Pe. A. Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Gênesis, 41, 33-34). (Em A. G. Cunha, 1813).
178. INSTANTE (Adj.): "São Paulo... dizia de si, que o instantíssimo cuidado do bem de todas as Igrejas o fazia enfraquecer com os fracos, e queimar-se, e arder quando via escândalos" (1573-1578 — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., p. 204). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).

179. INTEMPESTIVO: "... por desamparar com *intempestiva* retirada, a Praça da Bahia" (1675 — Francisco de Brito Freyre, *História da Guerra Brasília*, p. 87). (Em A. G. Cunha, 1844).
180. INTENDÊNCIA: "E se tu sabes que há entre eles homens industriosos, dá-lhes a *intendência* dos meus rebanhos." (1791-1803 — Pe. A. Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Gênesis, 47,6). (Em A. G. Cunha, 1813).
181. INTENDENTE: "Agora pois proveja o rei um varão sábio e industrioso, e o ponha por *intendente* da terra do Egito". (1791-1803 — Pe. A. Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Gênesis, 41,33). (Em A. G. Cunha, 1813).
182. INTENSIVO: "... afirmo-te que sempre *intensivo* o meu amor ardeu em tão activos incêndios" (Séc. XVIII — 1736 — A. José da Silva, *Anfitrião*, Parte I, Cena II, p. 106). (Em A. G. Cunha, 1858).
183. INTERJEIÇÃO: "Mas, entre nós, eu não vejo alguma vogal aspirada senão nestas *interjeições*: uha e aha e nestoutras de riso: há-há, hé. (1536 — Fernão de Oliveira, *Gramática da Linguagem Portuguesa*, cap. XIV, p. 57). (Em A. G. Cunha, 1540).
184. INTERMISSÃO: "... assim eu senti alívio em minha calamidade, e *intermissão* de minha dor, enquanto durou esta doura e deleitosa prática." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. III, p. 245). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
185. INTERPOSIÇÃO: "... antes pollo cōtrayro poemdo nos casam/en/tos *Interposições* de tão..." (Séc. XVI — Rui de Pina, *Cronica de D. Dinis*, p. 39). (Em A. G. Cunha, séc. XVIII).
186. INTERROGATIVO: "O primeiro (ponto) é o '*interrogativo*', que se põe no fim da cláusula, ou sentença *interrogativa*" (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia* (e origem) da *Língua Portuguesa*, p. 181). (Em A. G. Cunha, 1844).
187. INTERRUPTO: "O qual (sinal de divisão) se põe no fim da regra, na derradeira sílaba da dicção *interrupta*, desta maneira, 'Antó-nio', para demonstrar que a dicção está acabada". (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia...*, p. 183). (Em A. G. Cunha, séc. XVII).
188. INTIMATIVO: "— ... Dá-me o tinteiro e papel — disse ela com *intimativa*, acolchetando as pulseiras." (1867-

- 1870 — Camilo Castelo Branco, *A mulher fatal*, Aguilar, vol. II, p. 89).
189. INTOLERÁVEL: "Até que exasperou de todo os Indios, a intolerável servidão." (1675 — Francisco de Brito Freyre, *História da Guerra Brasilica*, p. 92). (Em A. G. Cunha, 1813).
190. INTRODUÇÃO: "Estes (modos) me parecem assaz para esta nossa *introdução*" (1540 — João de Barros, *Gramática da Língua Portuguesa*, 3. ed., p. 36). (Em A. G. Cunha, 1813).
191. INVENTIVO: "No entender nosso há sete partes. A Primeira que chamão apreensensiuia (sic) — 2ª Retentiva — 3ª — Judicativa — 4ª *Inuentiua* per que somos açadores de nouas Inuencões" (Séc. XV — *Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 142). (Em A. G. Cunha, séc. XVI).
192. INVESTIDOR (Adj.): "... em conseqüência do qual merecimento se ajuntou a ele a vontade eficaz divina, que foi o princípio efectivo donde manou e se derivou a Cristo a comunicação liberalíssima, e como *investidora* absoluta desta suprema e universal potestade. († 1664 — Pe. Antonio Vieira, *História do futuro*, p. 347). (Em A. G. Cunha, séc. XX).
193. INVITATÓRIOS (S.m.): "... outro dia pola manhã matinas de requie com *Invitatorio* (Séc. XV — *Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 216). (Em A. G. Cunha, séc. XVII).
194. INVOLUNTÁRIO: "... desprezarão escrever o que era sabido, e desta sorte padecemos huma *involuntária* ignorância." (1480-1521 — Rui de Pina, Amigo Leytor — palavras introdutórias —, *Coronica delrey D. Affonso III*, p. 163). (Em A. G. Cunha, 1844).
195. IRADO: "... doutra parte foi mui irado contra elle, per nova rrazoada sanha" (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom João I*, Parte I, p. 333). (Em A. G. Cunha, séc. XVIII).
196. IRONIA: "Ironia quer dizer 'dissimulação'. Desta (figura) usamos quando per o contrario se diz o que queremos" (1540 — João de Barros, *Gramática da Língua Portuguesa*, 3 ed., p. 53). (Em A. G. Cunha, 1813).
197. IRREFLEXÃO: "— ... Também eu me assombro da *irreflexão* do governo, que me indicou e do povo que me elegeu, quase sem me conhecer." (1872 — Camilo Cas-

- telo Branco, *Livro de Consolação*, Aguilar, vol. II, p. 166).
 Branco, *Livro de Consolação*, Aguilar, vol. II, p. 166).
 (Em A. G. Cunha, 1881).
198. IRREGULARIDADE: "... guarda a nossa língua as regras da proporção, mais que a latina e grega, as quais têm em suas dicções muitas *irregularidades*" (1536 — Fernão de Oliveira, *Gramática da linguagem Portuguesa*, p. 119). (Em A. G. Cunha, 1813).
199. IRREMEDIÁVEL: "As potencias d'esta alma sem vós vivem em *irremediável* fome, porque só vós as podeis faltar" (1573-1578 — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., p. 211). (Em A. G. Cunha, 1813).
200. IRREPARÁVEL: "... tyrada ela (sc. a Justiça) da terra comuem que se encha de ladrões e roubaryas de frutos e rapinas... de despoucações e diuisões e doutros Infyndos danos, e *irreparaueis* males" (Séc. XV — *Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 83). (Em A. G. Cunha, 1813).

(Continua no próximo número)

AS SETE DIMENSÕES DO EXERCÍCIO ESCREVER (*)

(à luz das palavras do poeta Francisco Carvalho)

Horácio Dídimo

1. CRIATIVIDADE

"As palavras dançam na ribalta."

Escrever é antes de mais nada uma brincadeira com as palavras. Fabricamos com elas coisas novas que não existiam antes. É um divertimento, um jogo criador, um ato gratuito gerador de alegria interior. "As palavras dançam na ribalta". Escrever é um exercício de criatividade. É a expressão da função poético-lúdica da palavra.

2. SENSIBILIDADE

"As palavras são as rotas do coração."

Escrever é também emocionar e emocionar-se. É manifestar sentimentos, delinear metas, desenhar projetos, antecipar acontecimentos, esquadriñar desejos. As palavras que escrevemos, doces ou amargas, cegas ou tortas, alinhadas ou

(*) Cf. Horácio Dídimo, "Funções da Linguagem e da Literatura"; In: *Revista de Letras*, Fortaleza, 6 (1/2): 135-138; 1983.

alinhavadas, direitas ou canhotas, constituem a medida de nossa sensibilidade. "As palavras são as rotas do coração." Escrever é um exercício de sensibilidade. É a expressão da função emotivo-catártica da palavra.

3. MATURIDADE

"As palavras são pilastras da morada do Ser."

Escrever é um exercício de auto-educação. Faz parte do lento processo do nosso amadurecimento espiritual. Escrevermos as nossas palavras, mas na verdade são as nossas palavras que nos transcrevem. Marcam o nosso compromisso com a realidade social em que vivemos, a nossa caminhada na comunhão e na participação. "As palavras são pilastras da morada do Ser." Escrever é um exercício de maturidade. É a expressão da função apelativo-pragmática da palavra.

4. DISCERNIMENTO

"As palavras são âncoras das navegações da alma".

Escrever é desenvolver o senso crítico. É aprender a ver, a viver, a conviver. A medir e a comedir. A parar e a partir. A reparar e a repartir. "As palavras são âncoras das navegações da alma". Escrever é um exercício de discernimento. É a expressão da função metapoética da palavra.

5. CONHECIMENTO

"As palavras não são metáforas. São pêssegos do mito."

Escrever é uma forma de conhecer, de reconhecer, de instruir, de construir. As palavras têm raízes, folhas e frutos. "As palavras não são metáforas. São pêssegos do mito." Escrever é um exercício de conhecimento. É a expressão da função referencial-cognitiva da palavra.

6. SOLIDARIEDADE

"As palavras vão e voltam lentas, velozes, aladas."

Escrever é integrar. Quebrar as barreiras do tempo e do espaço, do eu e do outro, do real e do imaginário. Escrever é ir e vir para servir. "As palavras vão e voltam, lentas, velozes, aladas". Escrever é um exercício de solidariedade. É a expressão da função fático-sinfrônica da palavra.

7. SIMPLICIDADE

"As palavras são pássaros que emigram da nossa voz".

Escrever é libertar. É fácil ser complicado. O difícil é ser simples. Simplicidade no sentido humilde de verdade: o amor da verdade, a verdade do amor. Repetidamente. "As palavras são pássaros que emigram da nossa voz." Escrever é um exercício de simplicidade. É a expressão da função-síntese comunicativo-humanizadora da palavra.

Obs.: Os versos em epígrafe são do poeta Francisco Carvalho, no livro *As visões do corpo*, Fortaleza, Edições UFC, 1984, Coleção Alagadiço Novo.

LITERATURA EM TEMPOS DE CRISE OU A ESCALA DE RICHTER

Carlos d'Alge

Vamos chegando ao fim do ano com um alentado número de publicações de autores cearenses apresentados no Náutico, clube que vem promovendo, com sucesso, desde 1971, autógrafos de escritores já consagrados e estreantes, possibilitando uma ampla divulgação além fronteiras, através do seu Boletim de Notícias, da produção literária local que ascende a mais de quatrocentos títulos lançados nestes doze anos.

Certamente nem tudo que se apresenta no Náutico é obra consagrada ou a consagrar. O clube e seu Departamento cultural nunca pretenderam estabelecer uma seleção para autores ou expositores cearenses. O Náutico crê na sua função social e como um clube democrático, que representa a classe média fortalezense, acolhe a todos que o procuram para lançamento de obras ou mostras de arte. O clube tem até certo orgulho deste procedimento: um dos jovens que expôs pela primeira vez nos seus salões obteve prêmio, mais tarde, na Bienal de São Paulo.

Lançamos muita gente jovem no Náutico, poetas e ficcionistas. Com uma média de três a quatro livros apresentados por mês, teríamos os quatrocentos de que falamos acima. Em 83 promovemos cerca de quarenta autores. Para mostrar o que foi feito, selecionamos entre os autores consagrados e estreantes dez deles para uma ligeira mostra aos leitores.

Assim é curioso que em época de crise e desemprego, recessão e fome, embora haja quem a negue e tente provar que as imagens transmitidas pela TV não passam de ficção, e que os saques são mera conjura comuno-anarquista, a

poesia continua em alta. Isto é, nunca se escreveram tantos livros de poemas como agora.

Da sua qualidade? Há poetas conhecidos e de indiscutível valor, como há poemas de jovens estreantes. Não caberia a nós julgá-los porque o nosso juízo poderia incorrer em valores discutíveis.

Vamos aos livros: escolhemos dez autores entre os quarenta que foram lançados no Náutico. São oito livros de poesia, um romance e um de ensaios.

OS POETAS

Entre os poetas consagrados está Artur Eduardo Benevides, que comemorou, em 83, os seus quarenta anos de atividades literárias com dois novos livros: *Inventário da Tarde* e *Sonetos de Beira-Mar e Elegias do Espaço Imaginário*, e Pedro Lyra, cujos poemas de Decisão mexeram com muitos leitores e críticos. A eles somam-se: Antero Coelho Neto, médico e professor, atual Superintendente Regional do INAMPS, que se debruça em *O Homem e a Poesia*, no poético e no prosaico de todos os dias; Regine Limaverde, professora do Centro de Ciências Agrárias da UFC, autora de *Ressurgências*, por nós prefaciado; Costa Matos, professor e funcionário público federal, que consegue conciliar otimismo num mundo de cifras e desesperos econômicos em *Na Última Curva da Esperança*; Gilson Nascimento, com o seu primeiro livro de poemas dedicados às memórias da infância e à família; Sinésio Cabral, Procurador da Justiça e professor, dos primeiros tempos de CLÁ, autor dos *Sonetos e Poemas*; e Rogélio Fernandes, diretor do setor de habitação da Caixa Econômica, que estréia com o livro *Poemas*.

O poeta Artur Eduardo Benevides, multipremiado, oferece-nos dois livros, um deles vencedor do Prêmio Filgueiras Lima. Destes dois livros merecem especial destaque os sonetos, mais especificamente os "Vinte Sonetos de Amor" do volume *Inventário da Tarde*. São sonetos estruturalmente perfeitos, com fortes ressonâncias camonianas, isto é, do Camões perseguido pela idéia do amor ideal, não realizado mas espiritualmente consumado na sua visão neoplatônica e maneirista.

Bastariam estes versos para tornar o poeta Artur Eduardo Benevides um digno continuador dos desconcertos do mundo e do amor cantados pelo lírico português: "De silên-

cio se faz a longa espera. / Teu amor impossível é tão distante! Repenso em ti de forma delirante / E minha dor me fere e me dilacera", e um pouco mais além: "Se longe estás, contudo, és sempre perto: / De mim, que incauto sigo um rumo certo, / Tentando achar no amor minha verdade." A poesia de Artur Eduardo Benevides reflete a sua mundivivência, as suas alegrias e os seus pesares, a sua solidão e também a sua indignação, patente nas elegias e nos poemas políticos, com os desacertos das gentes e do mundo.

Em contraste com o tom lírico e elegíaco do poeta de *Inventário da Tarde*, Pedro Lyra, professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro, crítico e Doutor em Letras, após um longo período em que os originais dos seus poemas foram zelosamente guardados, alguns deles lidos por amigos fiéis, publica o volume *Decisão. Poemas Dialéticos*. É o terceiro livro de poesia do autor. Compõem-se de quatro partes: Poética, Fundamentos, No Inferno de Ouro e Proposições. Estes poemas constituem uma leitura poética dos fundamentos da análise marxista sobre a sociedade capitalista e as contradições que a envolvem. *Decisão* é como um soco: um tiro, como preconizava André Breten no seu manifesto surrealista. Um soco no mundo centrado no poder do dinheiro e da usura e, em especial, nos defensores dos privilégios, pondo a nu as suas mentiras e a sua degradação. Em certos trechos, Pedro Lyra lembra Bretch e Maïacovsqui, na sua justa indignação contra o mundo burguês: "Mas eu, meus camaradas, eu estou tentando colocar em versifrases o fantasma da dialética / (E o fantasma da dialética já abriu em cova rasa / o túmulo da burguesia mundial.)" Isto é: "até o dia em que / o ser burguês / cede a vez / a um ser humano."

O médico e professor Antero Coelho Neto é autor de *O Homem e a Poesia*. Não se trata de livro de estréia; anteriormente publicara os *Poemas do Outro*. O médico consegue conciliar o exercício da medicina com a reflexão e o sentimento do poeta. Escrevi certa vez que os médicos seriam, pela natureza do seu trabalho, os melhores humanistas, e, portanto, os mais completos escritores. Há fartos exemplos: Afrânio Peixoto, Guimarães Rosa, Júlio Dinis, Fernando Namora, Somerset Maughan e Robin Cook, para citar épocas e tendências. Neste segundo livro, Antero reflete sobre a medicina, a ecologia, o amor, os desconcertos do mundo e a *overdose*. Ainda bem que escreve, numa época em que se privilegia a ciência em detrimento do humano: "O homem sou

Eu / e a Poesia / é a minha Força." Merecem destaque os seguintes poemas: "A Passeata da Fome", "O Dia da Criação" e "A Fila", este último evocador duma situação vivenciada no dia-a-dia pelo clínico previdenciário: "Mas aqui eu estou / atendendo é à fila / de pessoas sem face / de gente com fome / e que vai voltar / amanhã novamente. / Diacho de vida. / Diacho de fila /. Seu Superintendente!" Agora, conduzido à Superintendência Regional do INAMPS, não sei como o poeta irá se entender com o Superintendente do poema...

Regine Limaverde, depois da primeira experiência poética de *Rio em Cheia*, deu-nos este ano alguns belos poemas em *Ressurgências*, livro mais amadurecido e trabalhando com mais vigor textual. No meu prefácio a *Ressurgências*, aponte os vários aspectos da sua poesia, a influência do seu trabalho na pesquisa realizada no Laboratório de Ciências do Mar da UFC, e um genuíno sentimento feminino, não feminista, mais próximo a Florbela Espanca, com quem tem algumas afinidades. Remeto os leitores ao prefácio e aos poemas para uma leitura mais atenta: que a poetisa merece.

Costa Matos, professor e funcionário público federal, é autor de *Na Última Curva da Esperança*. Que esperança é esta? No prefácio, que confessa modesto, o poeta responde que a esperança está na volta de Deus e propõe-nos uma análise axiológica sobre a reforma do homem e da sociedade. Seus poemas dizem isso: presságios angustiantes, solilóquios sobre os desacertos dos homens, evocação de tipos populares mas autênticos como Dona Joana Burra, Seu João Gostoso e Siá Sebastiana, humilhados e ofendidos, pobres e desamparados, merecendo um olhar do protetor dos humildes, o Santo de Assis: "Não foi bem vida aquela vida humana! / Nosso Senhor perdoe a Dona Joana / que ela está por saber que se matou." Costa Matos, no seu habitual comedimento, de contentação e discrição, é capaz de conciliar leituras de Elias Canetti, Teilhard de Chardin, Dostoievski, com os versos estimulantemente populares de Geraldo Vandré, e também recriar, a partir de leituras do Evangelho, algumas parábolas de significado profundamente humano e social.

Gilson Nascimento, dentista até à década de 60, professor de Inglês, e agora aposentado como Fiscal do IAPAS, estreia como poeta em *Caminhos do Tempo*. Residindo no Rio de Janeiro, as suas lembranças poéticas são para a sua terra natal, especialmente para Maranguape, onde viveu a sua infân-

cia. Poesia deliberadamente evocativa e celebrativa, fala-nos das lembranças familiares, das descobertas da infância e da juventude, como se estivéssemos a folhear um álbum de família. Há ainda reflexões sobre a morte e sobre a chuva caindo na terra rachada pela seca. O poeta também se revolta contra a violência urbana, e exemplo disso é o poema "O Gato". Todavia, é no soneto "A Acácia e a Vida" que encontro o melhor da poesia de Gilson Nascimento quando se debruça sobre a efemeridade das coisas: "Também na vida nos bafeja o riso / que nos vem d'alma sempre que é preciso, / e afoga, então, a mágoa que tortura."

O procurador e professor Sinésio Cabral, que em tempos da juventude, lá pelos anos quarenta, acompanhou as tertúlias dos jovens de CLÃ, reuniu em livro os seus versos: 25 alexandrinos e trinta poemas entre os já publicados e alguns inéditos. Os sonetos compõem a maior parte do volume e todos estão datados, entre 1940, o primeiro, e 1982, o último. A seleção de *Sonetos e Poemas* é do próprio autor. Os alexandrinos são perfeitos; os demais poemas dividem-se em "Ritmos e Sons", "Mundo Exterior" e "Novos Ritmos". Em síntese: são poemas de intensa tonalidade lírica e emocional, denotando as vivências do autor preso a imagens resgatadas da infância, da descoberta do amor e do sossego de uma vida familiar bem constituída. Há poemas também circunstanciais, como os escritos por ocasião da segunda guerra mundial, e aqueles dedicados a evocações da vida rural cearense, como a "Ode ao Vaqueiro" e "Várzea Alegre".

Rogélio Fernandes é o último poeta desta seleção de dez autores. Natural de São Paulo, vive em Fortaleza, há alguns anos, depois de uma estada em Salvador. Dirige, nesta cidade, o setor de habitação da Caixa Econômica Federal. Os seus *Poemas* constituem a sua estréia como escritor. Moreira Campos escreveu o prefácio e eu tive o prazer de apresentar o livro no Náutico. Como anotou mestre Moreira, Rogélio Fernandes é um poeta legítimo, comprometido com a dor do mundo e com o seu próprio desalento face à degradação atual. Os poemas estão datados de 1965 a 1982. Muitas vivências, muito encantamento e muito sortilégio, mesmo nos poemas curiosamente escritos em espanhol, que revelam um apuro lingüístico do poeta e cuja sonoridade nos encanta e nos comove. Rogélio evoca cenas familiares, desespera-se com a violência existente nos grandes centros urbanos, serve-se de imagens universais como o Quixote, e exorciza algu-

mas desilusões e angústias fazendo a sua autocrítica: "Minhas idéias também poderiam ser amassadas como papéis/velhos para serem atiradas ao lixo./ (...) O que não daria agora para saber alguma coisa / para ter a espontaneidade e a pureza daquele operário / de mãos sujas, que cava a terra e enxuga o suor do rosto com o braço."

A PROSA: ROMANCE E ENSAIO

Entre os dez livros selecionados para esta retrospectiva literária, dois são escritos em prosa e por mulheres. Trata-se de um romance e de um volume de ensaios. As autoras: Helena Cunha e Noemi Elisa Aderaldo. Ambas representam muito bem a sua geração, e às duas dedico estas linhas não só porque merecem realce pela apresentação correta dos seus textos, mas porque representam ainda e brilhantemente — os alunos das primeiras turmas egressas da Faculdade de Letras da UFC, que se destacaram no magistério e em outros setores da vida profissional. A massificação da Universidade cedeu lugar à falta de talentos, salvando-se pouquíssimas exceções, entre as turmas mais recentes, como os talentosos Paulo Veras, precocemente falecido, Marly Vasconcelos e Carlos Emílio Correia Lima.

Helena Cunha é autora do romance *O Grito do Silêncio*, e Noemi Elisa dos ensaios *Nos Caminhos da Literatura*. Helena Cunha oferece-nos no seu primeiro livro uma história real dramatizada num romance escrito com muita amargura e também com bastante sentimento. Uma história que se lê com interesse, sem apelo a nenhuma fantasia ou concessão a um gênero que faz sucesso. Por outro lado, a autora não tem preocupações literárias e lingüísticas, a não ser a de contar uma história e uma história de que ela é agente e testemunha. Assim, *O Grito do Silêncio* acaba por ser um romance enxuto (com o significado clássico deste termo), sem se tornar artificioso e hermético, dois defeitos de certos romances brasileiros. O que se deseja num romance é uma boa história para se ler e que seja bem contada, mesmo que não possua o convencional final feliz — este fica para as telenovelas, preferencialmente das sete horas.

Noemi Elisa reuniu em volume doze ensaios de literatura portuguesa, literatura brasileira e uma reflexão sobre a dialética platônica. *Nos Caminhos da Literatura* é o seu livro

de estréia e os ensaios alguns foram publicados na *Revista de Letras* da UFC, outros são inéditos. Aí o leitor encontrará em vigorosas pinceladas julgamentos sobre Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Cesário Verde, Camilo Pessanha, e os estudos sobre o franciscanismo na obra de Eça de Queiroz, objeto da sua tese de mestrado, sob a orientação do mestre Agostinho da Silva. Caberia destacar neste volume, em particular, dois ensaios: a análise da simbologia do fogo em Sá-Carneiro e o estudo sobre o fantástico em Murilo Rubião.

LITERATURA E LIBERDADE (*)

Linhares Filho

Escrevi no poema "Voz do Povo", inserido em livro recentemente publicado:

"Se a voz do povo não se engana,
não a estrangule mão de aço.
Quer ser liberta e soberana,
pois nasce lúcida do abraço." (1)

A liberdade do povo como consequência da liberdade individual é dos primeiros direitos humanos, por isso uma das missões precípuas da Literatura é defendê-la. Cabe à Literatura ser livre e preservar a liberdade do homem, que para ser em plenitude há de ser solidário. O estar-sendo (*Dasein*) implica em Ser-com-os-outros (*Mitsein*). Se, como afirmou Heidegger, os pensadores e poetas são os vigias da linguagem, que é a casa do Ser, (2) serão, no mesmo pé de igualdade, os vigias da liberdade, pois ser livre é, sobretudo, poder falar.

No livro *O Existencialismo é um Humanismo*, Vergílio Ferreira, interpretando Sartre, escreve:

"[...] a liberdade é o que precisamente me estrutura como homem, porque é uma designação específica da própria qualidade de ser consciente,

(*) Comunicação por ocasião do VII Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literárias, Campina Grande-PB, setembro de 1984.

1) LINHARES FILHO. *Frutos da noite de trégua*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1983, p.

2) HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 24-25.

de poder negar, de transcender. A liberdade é o que define estritamente a minha possibilidade de me recusar como *en-soi* (coisa), projectando-me para além disso ou, se se quiser, para além de mim." (3)

Como se vê, a liberdade é encarada como uma característica essencial do humano, o que distingue mais a capacidade do homem transcender, desvencilhando-se do mundo dos entes, do mundo ôntico para ingressar no ontológico, enfim, o que assegura ao homem a consciência para escolher e assumir com responsabilidade a sua tábua de valores.

Em todos os tempos, a Literatura preocupou-se com a Liberdade contra a opressão social, contra qualquer forma de sujeição do homem, que o impeça de escolher o seu próprio caminho e decidir o seu próprio destino. Em Língua Portuguesa destacam-se os seguintes nomes que cultuaram ou defenderam a Liberdade: Bocage em, pelo menos, três poemas, "Liberdade, onde estás? Quem te demora?", "Liberdade querida, e suspirada" e "Sanhudo, inexorável Despotismo"; Almeida Garrett no poema "Os Exilados"; Antero de Quental em poemas como "No Templo", do Livro Segundo das *Odes Modernas* e "Tese e Antítese"; José Régio no poema "Cântico Negro" e no livro *Fado*; Miguel Torga sobretudo em *Libertação*, *Cântico do homem*, *Penas do Purgatório*, *Câmara Ardente*, muitas páginas do *Diário* e em *Fogo Preso*; José Gomes Ferreira, Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Faure da Rosa, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Assis Esperança, Augusto Abelaira, José Cardoso Pires, Alexandre O'Neill, Castro Alves, Cassiano Ricardo sobretudo em *Jeremias sem-Chorar* e *Os Sobreviventes*, Carlos Drummond de Andrade (*A Rosa do Povo*, "Favelário Nacional"), Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência*), Graciliano Ramos (*Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*); Jorge Amado (*Seara Vermelha*), Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina*, *Auto do Frade*), Antônio Calado, Thiago de Mello, Geir Campos, Carlos Nejar, Jader de Carvalho (*Terra de Ninguém*), Filgueiras Lima (*Ritmo Essencial*, *Terra da Luz*), Francisco Carvalho ("Canção da Liberdade", *Rosa dos Eventos*), Artur Eduardo Benevides ("Canção da Liberdade"), Moreira Campos ("O Preso"), Caetano Ximenes

3) SARTRE, Jean-Paul & FERREIRA, Vergílio. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa, Editorial Presença, 1978, p. 118.

Aragão (*Romanceiro de Bárbara, Sangue de Palavra*), Affonso Romano de Sant'Anna (*A Grande Fala do Índio Guarani Perdido na História e Outras Derrotas*), José Alcides Pinto, Carlos d'Alge (*Sintaxe do Compromisso*), Roberto Pontes (*Contracanto*), Adriano Spínola (*Fala Favela*). Não podemos esquecer a peça *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millor Fernandes, apresentada em todo o Brasil por Paulo Autran e elenco.

Um grande perigo para a obra literária, porém, é o radicalismo no sentido de se sacrificarem os interesses e a verdade artísticos aos interesses puramente ideológicos, panfletários, políticos. Os valores ideológicos valorizam-se tanto mais quanto mais se legitimem artisticamente. Não de ser tanto mais eficientes quanto mais se impregnarem dos requisitos da Arte. Os escritores somos sobretudo homens de Letras e, como tais, devemos preservar a autenticidade do Belo para que este comova e convença. As regras do jogo da Literatura não são as mesmas que usará o político militante. O veículo da obra literária não se deve confundir com o do comício, para o próprio bem e eficiência das idéias que se veicularem. Conscientes disso, saberemos os escritores dosar a participação do *eu íntimo* no *eu social* e compreender o alcance daquela ponderação de Ortega y Gasset: "Eu sou eu e minha circunstância e, se não a salvo a ela, não me salvo a mim." E saberemos entender a advertência de Cassiano Ricardo no seu *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda*:

"algo há em qualquer hipótese, na sociedade, que só pela emoção se resolve; problemas que só se solucionam afetivamente, se os queremos solucionar efetivamente." (4)

Convém conhecer o testemunho de Miguel Torga quanto à necessidade da Poesia, ou, mais extensivamente, de haver artistas e arte, preservando-se desta o papel espiritual de beleza e verdade, pelo qual, em essência, independe de facções, partidos ou classes, para ser a expressão do humano e encantar a vida com a disponibilidade, a universalidade e a pureza da flor:

"Há uma coisa que nenhuma ideologia pode tirar aos

4) RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. 93.

artistas verdadeiros: é a sua consciência de que são tão fundamentais à vida como o pão. Podem acusá-los de servirem esta ou aquela classe. Pura calúnia. É o mesmo que dizer que uma flor serve a princesa que a cheira. O mundo não pode viver sem flores, e por isso elas nascem e desabroçam." (5)

A Liberdade (particularmente numa hora grave como a que vivemos no Brasil, oprimidos pela angústia econômica) há de ser preservada pela Literatura, mas sem que esta abdique dos seus próprios valores, para que não se desfigure como vigia da própria chama da Liberdade, e para que o homem seja cada vez mais, em plenitude.

5) TORGA, Miguel. *Diário III*. Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1973; p. 12-13.

MOREIRA CAMPOS E A ARTE DO CONTO (*)

Sânzio de Azevedo

Herman Lima, na abertura de seu livro *Variações Sobre o Conto* (1952), lembra que Araripe Júnior, ao fazer, em 1894, na revista *A Semana*, um confronto entre o conto e o romance, assinalou, em trecho que se tornaria célebre: "o conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico".

Ao prefaciар em 1910 um livro de Theo Filho, escreveu Sílvio Romero: "O conto digno desse nome é apenas a narração de uma situação passageira na vida de uma personagem, em seu meio normal, só ou em relação com alguém."

Para José Oiticica, em estudo na revista *Dom Casmurro* em 1939, o conto "exige um só ambiente; o romance, múltiplos". E, comentando aquela definição de Araripe Júnior, observa: "O conto não representa a vida, senão um 'acidente' da vida".

Em trabalho apresentado ao Seminário de Literatura Brasileira da 1ª Bienal Nestlé, em 1982, Fábio Lucas, após lembrar que, para Hegel, o romance era "a epopéia da classe burguesa", assinala estas distinções entre o conto e o romance: "enquanto este [o romance], dadas a complexidade da ação e a metamorfose da personagem, torna-se o estuário de tal multiplicidade de relações que o torna homólogo à própria sociedade, que se vê transcrita repetidas vezes no relato romanesco, aquele [o conto] tende a captar a individualidade".

O conto foi comparado ao soneto, por Sílvio Romero e por Monteiro Lobato, apenas com enfoques diferentes, pois enquanto o crítico o considerava "forma elementar e secundária", o autor de *Urupês*, em carta a Godofredo Rangel, confessava: "Sou partidário do conto, que é como o soneto na poesia." Isso é lembrado por Fábio Lucas, que afirma não ser mais

(*) Palestra proferida por ocasião da homenagem dos alunos do Curso de Letras da UFC ao escritor, em agosto de 1984.

hoje o conto identificado com o soneto, no rigor de sua armação, mas "comportar-se como um poema". Pelo menos é o que depreende o ensaísta das palavras de Júlio Cortázar que, numa entrevista, revelou achar que o conto "parece mais com um poema do que com um romance". De nossa parte, apenas observamos que a comparação anterior não se desfez de todo, pois se não mais remete para o extremo rigor formal (que pressupõe até a dimensão espacial), não podemos esquecer que o soneto é um tipo de poema...

Para Konrad Bercovici, citado por Edgard Cavalheiro e Rolmes Barbosa, a diferença entre o romance e o conto é a que existe entre a pintura e a escultura: "Pintar é a arte de aduzir; esculpir, a de eliminar", diz ele.

Hoje, parece pacífica a noção de que as duas grandes linhas do conto universal, ou seja, o conto "realista" (chamado também de "clássico") e o "moderno", têm seus representantes mais característicos respectivamente em Guy de Maupassant e Anton Tchecov. O primeiro seria o conto tradicional com princípio, meio e fim, de caráter objetivo, ao passo que o segundo seria mais subjetivo, assim como uma sugestão, uma mancha, quase sem enredo.

No seu citado livro, Herman Lima, depois de tratar dessas linhas-mestras da estória curta, assevera: "Por mais que se procure fugir, Maupassant e Tchecov são os dois pólos e todo conto há de filiar-se ora a um, ora a outro, como ficariam, para nós, Machado de Assis e Afonso Arinos, a refletirem as duas características principais do conto brasileiro, o conto de fundo psicológico, universal, e o conto substancialmente regional, mais da terra do que do homem."

Na linhagem de Machado de Assis e por conseguinte na de Tchecov é que se entronca a obra ficcional de Moreira Campos, contista cearense cujas narrativas já lhe deram lugar destacado entre os mestres do gênero, não só nas letras de seu Estado, mas no quadro da literatura nacional.

Não se depreenda, porém, que, por ter sido dito que o conto de Tchecov pode ser definido como uma mancha, quase sem enredo, e sendo Moreira Campos um autor da família estética do grande ficcionista russo, não tenha o contista cearense escrito narrativas longas, de enredo perfeitamente delineado. Ele próprio, em introdução aos seus *Contos Escolhidos* (1971), revela haver começado pelo conto esboço de romance, mas, mesmo defendendo a essencialidade, e achando que o conto moderno deve ser "um momento, um 'flash' uma

fatia de vida, uma impressão, uma mancha, como querem alguns", ainda assim reconhece que há admiráveis contos de Maupassant, e até de Tchecov ou Machado de Assis, de 30 ou 40 páginas, como há contos curtos "que são a negação do conto mesmo", segundo suas palavras.

O certo é que Moreira Campos, apesar de haver optado pela narrativa sintética, extremamente despojada, com que tem enriquecido a nossa literatura com não poucas obras-primas, não renegou os longos contos de seu livro primeiro, *Vidas Marginais* (1949). Nem poderia fazê-lo, pois alguns deles estão definitivamente consagrados, como, entre outros, "Lama e Folhas" e "Coração Alado", que figuram em antologias nacionais e até de outros países, e, mesmo que não figurassem, seriam as obras-primas que realmente são.

Para falar apenas do primeiro, aí temos a estória pungente de um homem que, tendo já cinco meninas, recebe feliz a notícia do nascimento de um filho varão. É sugestivo o trecho em que o personagem-narrador vê "uma seringada curvar-se no ar", e confessa: "Essa mijada viril banhou-me a alma, adormeci feliz e creio que tive sonhos leves." Usa então o autor a técnica do "flash-back" para focalizar a infância, a adolescência e o casamento do personagem-narrador, ao fim do qual passa este a falar do crescimento do filho que, já com 5 anos de idade, acompanha o pai nos dias de folga, fazendo mil perguntas e colorindo de sonho o prosaísmo de sua vida. Mas um dia, no sítio que havia comprado no pé da serra, sítio onde há uma velha piscina, dá pela falta do garoto, e ordena ao empregado: "mergulhe nas águas, esvazie o tanque, mas não encontre o meu filho! Diga-me que só há lama e folhas." Termina o conto com o pai tresvariando, já sabedor da verdade brutal:

"Deixem-me só. Tragam-me café, e eu fumarei mais um cigarro. Venderei esse pedaço de terra, fecharei minha casa de negócio. Já não saberia trilhar os mesmos recantos. Ouço vozes?

— Quem fez a água, papai? E as formiga, as formiguinhas?

As rolinhas estão esquivas.

— Psiu! fale baixinho senão elas voam.

Uma mão pequena, uns dedos curtos que aper-

tam o meu braço, pupilas ingênuas que cintilam. Como a noite é fria! Há gritos, ruídos que vêm de fora, soluços que se derramam no silêncio.

Águas, lodo... lama e folhas... lama e folhas..."

Talvez possamos dizer que, pelo desenvolvimento da fabulação, e sobretudo pelo desfecho trágico, "Lama e Folhas" lembra menos Tchecov do que Maupassant.

Por outro lado, o fato de haveremos situado a obra de Moreira Campos na linhagem machadiana, isto é, a do conto psicológico, não quer dizer que suas narrativas nada tenham com aquela outra vertente a que aludiu Herman Lima, qual seja a do conto regionalista. Em Moreira Campos o que mais importa são os dramas da alma humana, e não a presença da terra, ostensivamente retratada nas páginas de Afonso Ariños ou de Gustavo Barroso. Mas é inegável que algumas histórias, principalmente do livro *Portas Fechadas* (1957), se nutrem da vivência sertaneja do escritor.

É o caso, por exemplo, do conto *Portas Fechadas*, que dá título ao livro, mas que, nos *Contos Escolhidos*, com leves alterações, aparece com o título de "Raimunda": nesse conto, uma sertaneja, ao cair do banho num rio, é mordida por cobra, e termina morrendo, por falta de um antídoto que viesse a tempo.

É desse livro o conto "O Preso", um dos mais divulgados do autor, e no qual um velhinho mirrado vai preso por ter dado uma cacetada num menino que o insultara na feira. Um advogado de passagem pela cidade quer soltá-lo, mas em vão, porque o garoto agredido é filho do juiz. Vendo-se perdido, o velho implora: "— Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso!" A frase, que só provoca risos, assume uma dimensão trágica quando, no dia seguinte, o preso é encontrado morto, o rosto "arroxado e intumescido, a língua de fora".

É pesada a atmosfera de "A Prima", do livro *As Vozes do Morto* (1963), onde a morte e o sexo desempenham papel fundamental, quando um jovem, justamente na noite do velório da mãe, estando ausente o pai, possui a prima, que desejava há muito. Findo o ato, a palavra do narrador: "Não houve mais palavras, e logo depois ele se recolheu, mesquinho e sórdido, ao fundo de sua própria tipóia: era um verme enroscado."

Em o *Puxador de Terço* (1969), o personagem que dá título ao livro parece retirado de um romance naturalista, precisamente porque retirado da própria vida: homem ligado à igreja e a entidades beneficentes, que puxa o terço nas procissões, sofre de úlcera e, a pretexto de não aumentar sua azia crônica, que lhe dá um mau hálito nauseabundo, manda que o afilhado surre um cabrito antes de sangrá-lo, para que a carne fique mais branda. Esse conto, como vários do volume, vale sobretudo pela arte com que o autor nos retrata essa figura viva, hedionda em seu físico e em sua hipocrisia.

E se quase não podemos contar a estória de "O Puxador de Terço", menos ainda a de "As Corujas", conto que está transcrito integralmente na parte antológica de nossa Literatura Cearense (1976): o zelador de um necrotério vive a resmungar, falando sozinho, preocupado com os cadáveres:

"É preciso cobrir os mortos, protegendo-lhes as cabeças. As corujas descem pela clarabóia. Têm vôo brando, impresentido, num cair de asas leves, como num sopro de morte. De repente, dá-se conta de sua presença, das asas de pluma sem ruído. Alteiam-se e pousam sobre o peito dos mortos, arranhando-lhes os olhos parados, que fulgem na noite, divididos ao meio.

— Xô, praga!"

As aves, já ligadas à morte pela crença de que rasgam mortalhas com seu canto, aqui assumem aspecto mais lúgubre, em contacto real com os mortos. Não que o contista as faça descer sobre os defuntos em sua narrativa, mas, obliquamente, pela evocação do velho zelador. Não obstante a crueza neonaturalista com que surge o cadáver de uma "mulher sem chinelas, com o sangue coagulado entre os dedos abertos", esse conto, com suas reiteraões à maneira de refrão, pelo sortilégio das evocações, em suma, pelo clima de mistério, atinge a altitude de um poema denso de Simbolismo, como já tivemos ocasião de assinalar.

Falamos há pouco de personagens tirados da própria vida. E pelo menos de um conto de *O Puxador de Terço* podemos dizer com segurança tratar-se de página de arte baseada em fato verídico: é "Uma história Antiga ou a Serpente", onde se fala da dor de um velho educador, angustiado pela morte do único filho, assassinado por um ex-amigo. Diz o narrador, falando do ancião:

"Ele insistia em dizer que o filho não agredira o outro (sabia-se que o esbofeteara na cara) em defesa da honra dele, pai, a quem o assassino havia chamado velhaco por causa do débito antigo na livraria: a fatura e o recibo já muito manuseados dentro da pasta. O velho acreditava na peçonha, na virulência da víbora, particularmente nos seus olhos vinhos, que os óculos grossos não disfarçavam. O filho único era belo, querido das moças no clube elegante.

— A serpente!"

Na verdade, esse conto fala de um episódio que abalou Fortaleza, quando, na noite de 28 de outubro de 1914, o jovem José Nogueira foi morto a tiros de revólver por Sixto Bivar, em frente ao Clube dos Diários, na esquina noroeste das ruas Barão do Rio Branco e Senador Alencar.

Em *Os Doze Parafusos* (1978), o conto-título culmina com a tragédia da mulher que, roída de ciúmes do marido, que mantinha ostensivamente uma amante, termina por arrancar os parafusos da grade da janela e atirar-se do oitavo andar do edifício. É admirável o retrato do marido cínico, em sua elegância, com a cabeleira longa: "Fitava-a desafiador e irônico, contendo na boca aberta a fumaça azulada do cigarro: uma provocação." E o pior é que a mulher, malgrado todos os esforços, não encontra disposição para provocar outros homens, como desejaria. E a velha cunhada, noutro apartamento, sempre a defender o irmão, a ponto de, mesmo depois do suicídio, ainda exclamar: "— Meu irmão foi um mártir!"

"Irmã Cibele e a Menina" afigura-se-nos um dos contos mais impressionantes do livro: a menina, "que, por sinal, não é tão menina: tem as pernas bem-feitas e os cabelos bonitos", na informação do narrador, perde a mãe e é levada para um orfanato, onde desperta o interesse de uma das freiras. É digno de nota a expressividade com que o ficcionista descreve a cena, carregada de erotismo, em que irmã Cibele, tremendo e ofegando, procura sufregamente os seios da menina.

Dentre os contos de Moreira Campos que ainda estão inéditos em livro, dois merecem registro especial: "A Morte em Seqüência" e "As Três Irmãs". É que o segundo conto é como que um desdobramento do primeiro.

"A Morte em Seqüência" mostra Sampaio, um homem de letras, conversando com a concunhada (que escreve versos), sobre uma história inacreditável, mas verídica. Não ficamos logo sabendo que história é essa, mas Sampaio, após dizer que não discute o fato em si, pois "dentro da vida tudo é possível", descamba, como escritor que é, para a teoria literária, ao dizer:

"— O que eu indago é o seguinte: e uma história dessas cabe na ficção? Aí é que está a bu-sílis. Porque a vida tem uma coerência. A arte tem outra. Pede mais concordância com o normal. O aceitável."

Ao longo da leitura, ficamos sabendo que o caso, aparentemente absurdo, mas verdadeiro, é o de três irmãs solteironas, que moravam na mesma casa, no século passado, e que faleceram em dias seguidos: "Uma morreu na segunda-feira, a outra na terça e a última na quarta." E, embora instado pela concunhada e seu marido a escrever um conto baseado no fato insólito, Sampaio não parece aceitar o desafio, ao enfatizar a dificuldade nesta frase: "— Escreva-se uma história dessas!"

Entretanto, o desafio que o personagem-escritor não enfrentou, resolveu enfrentá-lo o próprio Moreira Campos, ao compor o outro conto, "As Três Irmãs", que é exatamente o conto que Sampaio não escreveu. Neste, o fato vem exposto logo nas primeiras linhas: era, como sabemos, coisa antiga, mas viera à tona devido à demolição da velha casa:

"O pó subia no ar, enovelava-se, à queda de cada parede. E a poeira densa e antiga reconstituía a figura e o espírito das velhas, como que lhes dava vida, a elas. Retalhava-as. Bailavam no espaço como tinham sido. E também tinham sido barrocas, nos seus punhos de renda, os bandós, a linguagem doce, cada palavra uma delicadeza em sussurro."

Uma alusão a um conto novo, o qual dará título ao próximo livro de Moreira Campos: "A Grande Mosca no Copo de Leite". Presa uma jovem empregada por roubar jóias da casa onde trabalhava, o filho da velha patroa, advogado e casado,

chateia-se por ter de encaminhar o caso à polícia. Mas, querendo assistir às torturas infligidas à suposta ladra, impressiona-o fundamente a figura da moça: "a nudez do seu corpo moço e alvo, onde o sexo avultava com força, exuberante, o ventre batido"...

Muitos são os escritores que, no Ceará ou fora dele, têm testemunhado sua admiração pela obra do contista conterrâneo. Herman Lima, no capítulo que sobre o conto escreveu para a *Literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, escreveu: "as pequenas ou grandes tragédias, as comédias ocultas do cotidiano burguês, fixadas por ele, ganham, em sua mão experiente, uma especificidade que o aproxima dos maiores nomes do conto psicológico em todos os tempos".

Rachel de Queiroz que, ao ler *Vidas Marginais*, havia profetizado para o autor um "lugar seguro dentro da literatura brasileira", dele diria, prefaciando *O Puxador de Terço*: "Como prosador, poucos, neste país, terão um tal seguro domínio do idioma, um tal senso do aproveitamento de valores, prosa tão límpida, formosa e equilibrada."

Antônio Houaiss, em artigo de 1958, louvando as qualidades do escritor, diz que sua versatilidade é "capaz de manter o interesse com uma palavra, uma frase".

Na mesma época, Valdemar Cavalcânti afirma que, com seus dois primeiros livros, ele "se colocou no primeiro plano dos contistas modernos brasileiros".

Braga Montenegro que, falando de *Portas Fechadas*, havia dito que "no estilo certamente residirá uma das grandes forças da arte de Moreira Campos", assevera, ao apresentar *Os Doze Parafusos*, que o escritor "nos reaparece agora no domínio de suas faculdades artesanais, munido de um instrumento de expressão poucas vezes alcançado entre os contistas brasileiros".

José Lemos Monteiro, que escreveu todo um livro sobre o autor, *O Discurso Literário de Moreira Campos* (1980), em que vai da orientação estética à desmontagem dos elementos do discurso, salienta: "Sua atitude como escritor é a de quem encara a obra de arte como algo sério, que necessita do momento para surgir, que requisita um certo domínio dos princípios organizadores do código lingüístico, domínio intuitivo ou consciente, sem o qual a comunicação literária se esvai."

Linhares Filho, no prefácio dos *10 Contos Escolhidos* (1981), depois de afirmar que o escritor "denuncia e sugere", adverte que, "quanto ao sensualismo dos seus contos, o

objetivo do autor não é despertar o prazer erótico, mas antes de tudo transmitir os sofrimentos e conflitos sensuais das personagens ao leitor".

Prefaciando a 3ª edição dos *Contos Escolhidos* (1978), Francisco Carvalho se revela convencido de que Moreira Campos "é desses escritores cuja individualidade literária, pelo alto significado do seu comportamento estético, escapa, necessariamente, às implicações de ordem regional".

A atualidade do escritor se comprova com a afirmação, que faz José Alcides Pinto, em sua *Política da Arte* (1981), de que Moreira Campos o surpreende "pela sua originalidade, quebrando os tabus sociais e avançando nos domínios da literatura de vanguarda".

E sua universalidade é mais uma vez salientada quando Assis Brasil, em *O Livro de Ouro da Literatura Brasileira* (1980), diz que ele "atinge o nível dos grandes ficcionistas, num plano de repercussão nacional".

Em *A Academia de 1894* (1975), Raimundo Girão declara que as narrativas do autor se destacam "pela força do estilo, pela vivacidade dos entrecos e pelo próprio drama que engendram".

Para F. S. Nascimento, no livro *Três Momentos da Ficção Menor* (1981), o conto "O Preso", de *Portas Fechadas*, "haveria de se impor como uma das maiores criações do moderno conto brasileiro".

Por tudo isso, e mais pelo que do escritor diriam inúmeros outros autores, dentre os quais R. Magalhães Jr., Fausto Cunha, Cyro dos Anjos, Rolando Morel Pinto, Aluizio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Fran Martins, Otacílio Colares, Eduardo Campos, Pedro Paulo Montenegro, José Valdivino, Lauro Ruiz de Andrade, Teófilo Girão, Dias da Silva, Edmilson Caminha Jr. e tantos mais, é que razão de sobra teve Artur Eduardo Benevides para, num artigo de 1970, testemunhar: "Moreira Campos pertence, no consenso unânime da crítica, à categoria de mestre do conto brasileiro, sendo uma das mais destacadas personalidades da prosa de ficção do País."

Conta-se que, falando a um jovem que perguntara sobre a técnica do conto, respondeu Maupassant:

- Técnica? Não compreendo o que quer dizer o amigo...
- Falo da fórmula para um bom conto!
- Ah! A fórmula! É fácil: só arranjar um bom começo e um bom fim.

— Só? E no meio, o que é que entra?

— Ah! Aí é que entra o artista!

A matéria-prima dos contos de Moreira Campos está na vida: o viúvo quarentão que, casando com uma jovem de vinte anos, termina abandonado por ela, em "Vigília"; o homem maduro, casado, que alimenta um caso de amor com a jovem colega de trabalho, em "Coração Alado"; a paralítica Gertrudes, que suporta a mancebia do marido com a irmã dela, em "Almas Sombrias"; o jovem que, perdendo pai e mãe, é obrigado a levar a preta velha com quem convivera tantos anos para a casa de um parente, em "Eu e Dinha"; a lembrança do crime na memória do sapateiro, marido traído em "As Vozes do Morto"; o rapaz que, amante da dona da pensão em que mora, vai perdendo o interesse pela noiva, em "O Último Hóspede ou Eurico, o Noivo"; a velha apavorada ante a idéia da morte, apesar de dizer que não a teme, em "O Grande Medo"; a jovem que espera ansiosa as visitas do rapaz, e não as cartas que traz de seu noivo, em "A Carta"; a comovente ternura com que o velho professor beija a esposa, já grisalha, em "O Beijo"; tudo isto e mais um mundo de figuras densas de tragédia ou de lirismo, vale dizer, densas de verdade, tudo está na vida.

Mas só poderá fazer dessa humanidade e desses episódios páginas de arte um escritor que, além da técnica apurada e do domínio dos signos, é um artista por vocação, como Moreira Campos, um dos vultos exponenciais do conto no Ceará e no Brasil.

ANALISI RIASSUNTIVA DELLIBRO "I VENTITRE GIORNI DELLA CITTA DI ALBA" DI BEPPE FENOGLIO

Carlos Alberto de Souza

Questo lavoro ha come scopo principale un'analisi sintetica del libro col quale Fenoglio ha fatto il suo "début" nella Letteratura Italiana.

Qui troviamo scene dettagliate della guerra partigiana, episodi di vita della gente provinciale delle Langhe e del Piemonte. Paesaggi caratteristici di questa regione dove regna la povertà, di Alba nei giorni più difficili della sua storia.

Troviamo anche il nazionalismo dei partigiani, la loro bravura che li porta a un posto di distacco nella storia d'Italia.

Siccome "I ventitre giorni della città di Alba" é la prima opera di Fenoglio non troviamo qui quelle che poi diventano le caratteristiche che gli saranno peculiari nel "Partigiano Johnny", cioè quella mescolanza dell'italiano con l'inglese, la costante frequenza di termini in inglese.

Essendo sempre vissuto ad Alba, la sua città natale e conoscendo profondamente le Langhe e il Piemonte, le sue opere ritrattano abitualmente gli ambienti piemontesi. Come Pavese e Vittorini, Fenoglio fece dei viaggi allontanandosi da Alba soltanto in questi periodi, durante la guerra e il breve periodo in cui andò a Roma chiamato alle armi.

Rafforzando l'affermazione che fa Vittorini nella sua introduzione al "Garofano Rosso", che ognuno aveva la necessità di dire quel che aveva vissuto o presenziato durante gli anni del fascismo, Fenoglio ci dà la sua vera testimonianza quando afferma: "Scrivo per una infinità di ragioni. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento

e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate: per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti... Considero la letteratura come lo strumento migliore che io abbia per giustificarmi. Mi costa una fatica tremenda e gravi rinunce." (01)

La sua descrizione è piena di "un vigoroso realismo", ci dà una vera impressione di star presenziando o vedendo tutti i fatti da lui descritti come se ci trovassimo davanti allo schermo cinematografico, o al televisore.

"Per i partigiani che cominciavano a guardarsi in faccia fu un sollievo sentire a un certo punto la mitragliera di Castelgherlone aprire il fuoco. Rafficcava piuttosto spesso e i suoi traccianti cadevano piuttosto obliqui nella pianura. Dall'angolo di caduta calcolarono che la repubblica non era più distante di trecento metri. Allora si misero bene a posto loro e le armi, obbligando le palpebre a non battere guardavano fissi avanti a sé e con le orecchie tese fino al dolore aspettavano che dal finestrone quello dei binocoli dicesse qualcosa." (pág. 14 e 15).

"Stavolta c'erano, proprio di fronte, e si tirarono su dalla molle terra e spararono con tutte le armi, avendo i mirini accecati dal fango." (pág. 15)

"Un attimo dopo, era ancora diritto, ma le sue due mani non gli bastavano più per tamponarsi il sangue che gli usciva da parecchi punti della divisa.

C'erano di qua mitragliatrici americane e di là tedesche, e insieme fecero il più grande e lungo rumore che la città di Alba avesse sino allora sentito. Per circa quattro ore, per il tempo cioè che i partigiani tennero San Casciano, fischio nei due sensi un vento di pallottole che scarnificò tutti gli alberi, stracciò tutte le siepi, spianò ogni canneto, e fece naturalmente dei morti, ma non tanti, una cifra che non rende neanche lontanamente l'idea della battaglia." (Pág. 15)

01) FENOGLIO, Beppe. *Il Parrigiano Johnn*; Torino. Einaudi, 5ª edizione, 1978, (pág. VII).

"Non seppe quanto aspettò, poi riaprì gli occhi e guardò basso da una parte. Rivoletti di sangue correvano diramandosi verso le sue scarpe, ma prima d'arrivarci si rappelevano sul terreno gelato. Risali adagio il corso di quel sangue ed alla fine vide Lancia a terra, preciso come l'aveva visto dormire la notte in cella. Vide la mascella di Lancia muoversi un'ultima volta, come la mascella di chi mastica nel sonno, ma doveva essere un abbaglio della, sua vista folle." (pág. 91)

Fenoglio è di un'estrema fedeltà alle date. Queste sono precise e non sono fatti verosimili o immaginari, sono vere e storiche e appaiono in una sequenza naturale. Nei giorni dell'occupazione d'Alba c'è la sequenza esatta di: mattina, pomeriggio, sera, notte, mezzanotte e anche appaiono le ore.

"Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944.

Ai primi d'ottobre, il presidio repubblicano, ... I partigiani garantirono e la mattina del 10 ottobre il presidio sgomberò." (pág. 3)

"Quella prima notte d'occupazione passò bianca per civili e partigiani." (pág. 6)

"Non successe niente, come niente successe negli otto giorni e nelle otto notti che seguirono.

La mattina del 24 ottobre, le scelte sul fiume che di buonora pescavano colle bombe a mano facendo una strage di pesci che ancor..." (pág. 7)

"La sirena suonò il finis, e fu un bel pomeriggio con in piazza Umberto I il sole e la popolazione tutta ad aspettare i partigiani... Si dichiarò il pomeriggio festivo, la gente... Ma la sera e la notte molti pensarono che era forse meglio che i partigiani..." (pág. 8)

"Ma verso la fine d'ottobre piovve in montagna e piovve in pianura..." (pág. 9)

"La mattina del primo di novembre..." (pág. 10)

"Il dopopranzo le squadre, tempestando di domande i loro capi, uscirono di città e... celirono in tutti i modi e senza pietà sul fatto che l'indomani era il due di novembre giorno dei morti ed ebbero

anche lo spettacolo. Per le finestre *videro farsi notte di colpo* e sentirono che faceva freddo crudo." (pág. 11)

"*Poco prima di mezzanotte* arrivò un portaordini del Comando Piazza ad avvisare che... *La mattina del 2 novembre* ci fu per sveglia un boato, verso le quattro e mezzo." (pág. 12)

"*Così dalle sette fino alle undici* passate, quei dilettanti della trincea inchiodarono... *Un pó' dopo le undici*, in un riposo che sembrava si fossero preso i fascisti..." (pág. 15)

"*Era mezzogiorno*, chi s'affacciò colle armi alle finestre, chi si postò dietro gli alberi, altri fra i filari spogli della vigna." (pág. 16)

"*Così fu perduta alle ore due pomeridiane del giorno 2 novembre 1944.*" (pág. 17)

Lui è veramente amante della sua città e non tralascia l'opportunità di farla apparire bella agli occhi del lettore.

"Alba è una città molto antica, ma a chi guarda dalla collina i suoi tetti sono rossi come nuovi." (pág. 24).

Fenoglio, come Calvino, Federico del Boca, David Loyolo e tanti altri scrittori della Resistenza, è stato partigiano e con una particolarità, una precisione di stile, un taglio realistico ed "un'intima vena lirica" ci parla delle difficoltà che affrontavano i partigiani.

"... i partigiani saltarono fuori dalla trincea, sgambavano già nel fango verso la collina senza aspettarsi l'un l'altro, a certuni scivolavano dalle spalle le cassette delle munizioni e non si fermavano a raccogliere, quelli che seguivano facevano finta di non vederle.

Il pendio di Cascina Miroglio è ben erto, i piedi sulla terra scivolavano come sulla cera, unico appiglio l'erba fradicia. Qualcuno dei primi scivolò, prese in un attimo dieci metri che gli erano costati dieci minuti, finiva contro le gambe dei sergenti oppure per scansarlo si squilibravano, così ricadevano a grappoli impropriandosi. Qualcuno, provatosi tre o quattro volte a salire e sempre riscivolato, scappò per

il piano verso la città e fu perso per la difesa.

Arrivarono sull'aia della cascina vestiti e calzati di fango." (pág. 16)

"Hai fatto bene a venir già armato, perché io non potevo darti nemmeno uno scacciacani. Da Alba siamo tornati con meno armi di quante n'avevamo quando ci siamo entrati, questo è il fatto." (pág. 43)

Descrive benissimo il cambiamento di vita di un giovane (se stesso) nella figura del partigiano Raoul quando deve entrare nelle bande partigiane. Tutto quel nervosismo di chi va a presentarsi ad una autorità militare. Quello che sente qualsiasi giovane quando deve arruolarsi nell'esercito.

Alle volte i giovani diventano partigiani per forza delle circostanze, cioè o per paura d'essere mandati in Germania, oppure per non voler arruolarsi ai repubblicani. Così non sapevano nemmeno cosa significasse essere badogliano. È il tipico caso del personaggio di Fenoglio il partigiano Kin che diventando curioso chiede informazioni.

"Cosa significa essere badogliano?"

"Io te lo spiego subito" disse Sgancia spegnendo la sigaretta. "Significa esser d'accordo con Badoglio, approvare quel che Badoglio ha fatto il 25 luglio e dopo. Significa accettare il suo programma che, se non lo sai, è questo: far la guerra ai tedeschi e ai fascisti, salvare l'onore del nostro esercito che l'8 settembre è sprofondata molto giù, mantenere il giuramento al re..." (pág. 49)

Quanto alle descrizioni di paesaggi qualche volta Fenoglio ce li presenta con molta esattezza e precisione, sebbene questi paesaggi appaiono poche volte.

"A metà tra Mango e Neive, la strada fa una serie di tornanti molto lunghi e noiosi a percorrerli, ma l'un tornante e l'altro sono congiunti da scorciole diritte e ripide come scale." (pág. 21)

"Da dove s'era fermato e seduto, poteva vedere il ponte, lontano come se fosse incollato all'orizzonte, e gli uonimi e i carri che ci passavano sopra gli apparivano formiche e giocattoli." (pág. 118)

"Vidi una sola casa su tutta la nuda collina. Bassa e storta, era di pietre annerite dall'intempe-

rie, coi tetti di lavagna caricati di sassi perché non li strappi il vento delle colline, con un angolo tutto guastato da un antico incendio, con un'unica finestra e da quella spioveva foraggio." (pág. 147)

In questo libro le stagioni che appaiono sempre sono l'inverno e l'autunno perché sono le più crudeli per quelli che si trovano in guerra, principalmente per i partigiani che erano veramente sprovvisti di tutto. Anche quando Fenoglio parla dei tempi in cui non c'era la guerra sono sempre l'inverno o l'autunno che vengono a galla. Questo fatto si può spiegare perché lui parla sempre delle Langhe, della gente povera per la quale l'inverno e l'autunno sono le più crudeli delle stagioni.

"Ma verso la fine d'ottobre piovve in montagna e piovve in pianura, il fiume Tanaro parve rizzarsi in piedi tanto crebbe. La gente ci vide il dito di Dio, veniva in massa sugli argini nelle tregue di quel diluvio e studiava il livello delle acque consentendo col capo. Pioveva notte e giorno, le pattuglie notturne rientravano in caserma tossendo. Il fiume esagerò al punto che si smise d'aver paura della repubblica per cominciare ad averne di lui." — (pág. 9)

"Andai semivestito dietro di lei a guardar fuori anch'io e vidi, in terra, acqua bruna lambire il primo scalino della nostra porta e in cielo, dietro la pioggia, nubi nere e gonfie come dirigibili ormezzati agli alberi sulla cresta della collina dirimpetto." (pág. 142).

"Più avanti, la pioggia rinforzava ma non poteva farci più danno a noi ed ai nostri vestiti di quanto non n'avesse già fatto..." (pág. 144)

"Lassù i lampi s'erano infittiti, in fulminio noi arrancavamo per un lucido sentiero scivoloso.

Dopo un tuono, la zia comandò a suo figlio: "Su, di' una preghiera per il tempo, una che tenga il fulmine lontano dalle nostre teste" (pág. 145)

"Gli ultimi lampi, io li avvertivo per il riflesso giallo che si accendeva prima che altrove sotto l'ala nera del cappello del prete, ma erano lampi ormai lontani e li seguiva un tuono come un borborigmo del cielo. Invece la pioggia durava forte." (pág. 147)

Fenoglio qui non ci parla solo di guerra partigiana, ma delle Langhe in generale. Nel racconto "Nove Lune" vediamo l'importanza del sesso per la gente contadina appartenente a quelle regioni piemontesi. L'onore della famiglia che non poteva mai essere macchiato con un atto di volgarità. Quando la famiglia di Rita riesce a sapere il caso successo fra lei e il suo innamorato Ugo, agisce come se fosse accaduto il più brutto e crudele dei delitti.

"Sua madre di Rita alzò al petto le mani giunte e cominciò a dire con voce uguale: "La nostra povera Rita. La nostra povera Rita. La nostra povera..."

Ugo disse: "Rita non è mica morta per parlarne così." Teresio, il più giovane, ringhiò di furore e corse contro Ugo col pugno avanti. Ugo non scartò, ma Teresio sbagliò lo stesso il suo pugno, che sfiorò la mascella di Ugo e si perse al di sopra della spalla. Allora Teresio ringhiò di nuovo di furore, ritornò sotto di fianco, di destro colpì Ugo alle costole." (pág. 131)

Il matrimonio deve realizzarsi al più presto possibile come un tentativo di riparare il danno commesso.

"Quando la sposi?" domandò il vecchio.

"La sposo l'autunno che viene."

La donna si spaventò, disse con le mani alla bocca: "Ma per l'autunno il bambino... Rita avrà già comprato."

"La sposi molto prima" comandò il vecchio.

"Deve sposarla nel mese" disse Francesco." (pág. 132)

Nel racconto "Ettore va al lavoro" investe un problema universale umano: "I genitori vogliono sempre il meglio per i loro figli." Ci parla del problema che c'è in una famiglia povera dove il figlio Ettore dopo essere ritornato dalla guerra non riesce più ad abituarsi a nessun lavoro. Regna la povertà e i genitori, come qui al nordeste brasiliano, vedono nei figli la loro certa sicurezza per la vecchiaia. Costatiamo veri conflitti fra la madre e il figlio. Loro (i genitori) essendo poveri e stanchi di lavorare vogliono che il figlio assuma il

posto del padre, cioè assuma la responsabilità di sostenere la casa e dia loro più tranquillità e sicurezza.

“ “Ah, Ettore non parlare così, ma mettiti a lavorare, fai un lavoro qualunque, non esser cieco, credimi e non sgridarmi quando ti dico che siamo quasi sulla strada. Tuo padre non ce la fa più nel suo mestiere e io non ho altro lavoro che quello della casa e ho la malattia di fegato. Se non ti metti a lavorare tu, ci verrà a mancare il mangiare, l'alloggio e il vestire non solo, ma perderemo anche le nostre anime, perché diventeremo tutti pieni di veleno.” ” (pág. 97)

I personaggi di Fenoglio durante tutto il romanzo sono sottilmente pescritti, quando lo sono. Non c'è una vera visione del fisico, però si conosce bene la loro maniera di essere nello svilupparsi del racconto. Sono veramente della provincia, dove regna la bontà, la purezza e il buon carattere.

“Lui ha ventidue anni ed è un uomo, e tu sei un marmocchio di quindici, anche se come partigiano sei abbastanza anziano.” (pág. 20)

“Era un tipo basso, ma lo prolungava il moschetto a bracciarlo e una volta che si presentò di profilo Sergio gli vide l'enorme bubbone che sulla chiappa gli formava la bomba a mano nella tasca posteriore dei calzoni. E poi aveva i capelli fin sulle spalle come uno del Seicento.” (pág. 40 e 41)

“Ma io l'ho vista alla finestra che si pettinava. Addosso aveva solo una camiciola rosa e teneva le braccia alte. Ma come fa ad avere i peli neri sotto le ascelle se lei è bionda?” (pág. 20)

“La ragazza esaminava Sergio e nel mentre si passava una mano sui capelli, che erano biondi, secchi e fruscianti come saggina.” (pág. 42)

Il suo linguaggio assume sempre un tono descrittivo ed è usato frequentemente il discorso diretto, sono trascritti i veri dialoghi dei suoi personaggi.

Nel “Vecchio Blister” regna il discorso in prima persona dove l'autore si confonde col narratore, è un narratore “heterodiegetico” secondo la terminologia di Gerard Genette. Qui Fenoglio assume un tono caratteristicamente neorealistico.

Usa sempre il linguaggio colloquiale, espressioni famigliari e popolari.

“Andiamo a farci fotere dalla repubblica di Alba. Dov'è che bisogna cominciare ad aprir bene gli occhi?” (pág. 22)

“Allora Colonello sorrise e disse agli altri additando Bimbo: “Questo qui è davvero un mærdonci-no.”” (pág. 23)

““Be', se si è pisciato addosso son contento” disse.” (pág. 39)

““Di'? Sgancia, che tipo è questo Marco che ci comanda tutti?”

“È uno dei coglioni così” e Sgancia fece con le dita la misura di due bocce.” (pág. 46)

“Quando Blister accennò a parlare, i partigiani di Cossano gridarono: “Stai zitto tu che ci hai smerdati tutti! Fai star zitto questo ladro, Morris!”” (pág. 59)

““Bugiarda, sei una porca bugiarda!”” (pág. 96)

“Suo padre gridò: “Cos'hai contro di noi? Ficca il naso nella tua pentola e non tirarlo fuori. Ti ho sposato per questo, se vuoi saperlo!”” (pág. 100).

Abbiamo presente anche in questo libro caratteristiche del linguaggio della Resistenza.

Tamponamentno: “fildiferro” (pág. 4)

La ripetizione, la vera anafora:

““Parla adesso, parla adesso!”” (pág. 8)

“Oh! mamma, mamma!” (pág. 51)

“Sergio! Sergio, per carità...” (pág. 52)

““La nostra provera Rita. La nostra povera Rita. La nostra provera Rita. La nostra provera...”” (pág. 131).

La conotazione:

“Si era girata e faceva un gesto da avvocato, teneva le mani con le palme all'insù, a dimostrare.” (pág. 95)

L'imperativo:

“ “Stai fermo, son già sveglio, *sveglia* gli altri tre.” ” (pág. 19)

“ “*Senti*, tu zanzarino, noi andiamo forse a lasciarci la pelle, ed è da stupidi prendere delle scortatoie per questo. *Cammina* con noi. Di', che tipo è tua sorella?” ” (pág. 21)

“ “Ehi, partigiano delle balle! Guarda noi e *impara* come si fa il vero partigiano!” ” (pág. 22)

“ “Allora, quando siete al piano, *lasciate* la strada e *mettetevi* per la campagna.” ” (pág. 24)

“Colonello disse: “*Stiamo* bene attenti a quello che succede,...” (pág. 25 e 26)

“Negus ruppe il cerchio che i suoi gli facevano intorno, alzò l'arma e gridò al sergente: “*Torna subito indietro!*” (pág. 31)

“Ma non staccava gli occhi dall'arma di Nequs e gridò: “*Non sparate! È la nostra cavalleria. Non sparate*, possiamo intenderci!” e rinculava.” (pág. 31)

“Negus lo puntò e gli gridò con voce raddoppiata: “*Vieni qui!*” ” (pág. 31)

“*Sparate tutt'e due insieme!*” (pág. 37)

“ “Allora *spari* chi vuole, *giocatevela* a pari e dispari, *non sparatevi* solo tra voi due!” ” (pág. 37)

“Dopo un momento Giulio indicò la fossa col piede e domandò: “*Di'*, com'è morto questo qui?” (pág. 39)

“*Fa'* conto che sia in vacanza dalla nonna.” (pág. 52)

“Sergio! Sergio, per carità, *non voler* sempre fare il primo! *Non fare* il valoroso!” (pág. 52)

“Fammelo fucilare da me, che io gli sparero come se fosse un repubblicano.” (pág. 68)

“ “Vallo a domandare a loro perché non me l'hanno fatto.” ” (pág. 74)

Il vocativo:

“ “Non c'è nessun movimento, *sergente*, ma noi stiamo sempre all'erta lo stesso.” ” (pág. 27)

"Un altro cominciò: "State tranquillo, *sergente*
 ... (pág. 27)
 "Tutt'a un tratto buttò la sigaretta e disse: "*Ragazzi,*
 vado a far quattro passi in collina!" " (pág. 27)
 " "Volete il mio moschetto, *sergente?*" " (pág.
 27)

Il dialetto riportato foneticamente: " "Buondì, patrioti" " (pág. 38)

BIBLIOGRAFIA

- BOCA, Federico Del. **Il freddo, la paura e la fame:** (Ricordi di un partigiano semplice); Milano, Feltrinelli Editore, 1966.
- BONARA, Ettore. **Dizionario della Letteratura Italiana** (Gli'autori — I movimenti, I personaggi — Le opere); Milano, Rizzoli Editore, (1977).
- CALVINO, Italo. **Il sentiero dei nidi di ragno;** Torino, Einaudi, 1980.
- CASTAGNINO, Raúl. H. — **Análise Literária;** São Paulo, Editora Mestre Jou, (1971).
- FENOGLIO, Beppe. **Il Partigiano Johnny;** Torino, Einaudi, 1978.
- FENOGLIO, Beppe . **I ventitre giorni della città di Alba;** Verona, Oscar Mondadori, (1979)
- LOYOLA, David. **Il Voltagabana;** Milano, Il Saggiatore, 1974.
- MANACORDA Giuliano. **Storia della Letteratura Italiana Contemporanea** (1940 — 1975); Roma, Editori Riuniti, 1979.
- VALLECCHI. **Dizionario della Letteratura Italiana Contemporanea;** Firenze, 1973.

ORIENTAÇÕES PARA O ENSINO DA LEITURA

Nadja da Costa Ribeiro Moreira

1.0 — O PROCESSO DA LEITURA

Tradicionalmente o processo de apreensão da mensagem de um autor vem sendo chamado de compreensão, concebida como um conjunto de habilidades exigidas do leitor para entender o autor. Geralmente essas habilidades são especificadas como: distinguir a idéia principal, apontar detalhes, ordenar fatos ou idéias em seqüência, dar o significado de palavras em contextos. Supõe-se que se o leitor tem capacidade de aplicar estas habilidades na leitura de um texto, ele será capaz de compreendê-lo.

Entretanto, pesquisas voltadas para o desenvolvimento da compreensão parecem indicar que esta concepção tradicional da compreensão é inadequada, uma vez que a compreensão envolve o processamento cognitivo do discurso, que não é referido diretamente através das habilidades de classificação da informação acima citadas. Estas são apenas uma manifestação, um produto do processamento cognitivo da linguagem, que se dá internamente. As habilidades representam aquilo que é produzido como resultado da compreensão.

Sob o ponto de vista psicolingüístico, são os traços ou as características da língua que provêem a informação sobre a qual opera o processo de compreensão (Bormuth, 1969). Em outras palavras, para desenvolver-se a compreensão na leitura, é necessário tratar-se a obtenção de informação mais como um modo de desvendar a tessitura lingüística do que como um mecanismo de coletar as informações expostas; ainda, é necessário que o professor atente não só para a

focalização de determinada informação mas, sobretudo, para o processo de obter esta informação.

Partindo desses pressupostos, Hittleman (1978) sugere técnicas que auxiliam o aluno a adotar estratégias de predição e estratégias de leitura e compreensão de frases, parágrafos, textos, a fim de que possa tornar-se um leitor independente.

2.0 — ESTRATÉGIAS DE PREDIÇÃO

A atividade de predição dirige a atenção do aluno para a informação fornecida pela língua e ajuda-o a estabelecer propósitos para a leitura, já que o ato de predizer concebe-se como a avaliação sistemática de alternativas e a seleção daquelas que melhor combinam com as expectativas do leitor em relação ao significado do autor. Torna-se evidente, então, que quanto menos o leitor conhecer o assunto tratado no texto e quanto menos preparado cognitivamente estiver para processar os dados lingüísticos e as características estilísticas do autor, maiores serão as dificuldades e mais numerosas as incorreções nas predições.

A utilização de estratégias de predição permite ao aluno crescer em sua capacidade de leitura independente, pois o professor, em vez de estruturar-lhe totalmente a ação, delega-lhe maiores responsabilidades quanto à seleção da informação relevante e ao estabelecimento de perguntas pertinentes.

A fim de iniciar o aluno na operação de predizer, o professor deverá considerar três fases, sucessivas e interligadas:

1) *O ato de inquirir.* Nesta fase a ação do professor deve voltar-se para a ativação do pensamento do aluno. Exemplos de perguntas do professor:

- Você acha que esta história é sobre quê?
- Quem serão os personagens da história?
- Onde você pensa que ocorre a história?
- Considerando o título, o que você acha que vai ser contado?
- Você tem interesse em saber o que se passa nesta história? Por quê?
- Que problema vai ser colocado?

— Como o autor abordará este problema?

— De que justificações, explicações, analogias ele vai se valer? A ação do aluno é predizer, isto é, tentar estabelecer propósitos para a leitura.

2) *O processamento da informação.* Aí, a ação do professor é explorar o pensamento do aluno, após este ter lido alguma parte do texto. Exemplos de perguntas que orientam o processamento da informação:

— Após ter lido este trecho, que perguntas você pode fazer sobre a história? Por que pergunta isto?

— Por que você acha que vai ocorrer isto?

— Você está gostando da história? Por quê?

— Você continua pensando agora o que pensou antes de ler a história?

— O problema colocado corresponde ao que você previu?

— O autor abordou o problema do modo que você previu? A ação do aluno é ler, captar as idéias.

3) *A avaliação das respostas.* A ação do professor dirige-se para a solicitação de evidências, isto é, informações textuais que comprovem as respostas preditivas. Exemplos de perguntas:

— Tente provar o que você disse.

— Quais as palavras do autor que confirmam a sua idéia?

— Verifique se suas suposições estão certas.

A ação do aluno é comprovar, testar suas próprias respostas.

Resumindo:

1ª fase: O ato de inquirir:

Ação do aluno: predizer (estabelecimento de propósitos).

Ação do professor: ativar o pensamento (O que você acha?).

2ª fase: O processamento da informação:

Ação do aluno: ler (captação das idéias).

Ação do professor: explorar o pensamento (Por que você acha assim?).

3ª fase: A validação das respostas:

Ação do aluno: comprovar (testagem das respostas).

Ação do professor: requerer evidência (Prove o que diz!).

Essas três fases devem orientar a leitura de parágrafos, textos, livros, nas séries do 1º grau, sobretudo nas do 1º grau

menor, a fim de que o aluno possa desde cedo encarar a leitura como um empreendimento ativo, pleno de propósito, de finalidade, tornando-se consciente de que o ato de ler é uma tentativa de encontro entre dois propósitos: o do autor e o do leitor. Um encontro mediado pela mensagem textual. O aluno vai ler a história, o texto, baseado nos propósitos por ele estabelecidos a partir do que ele percebeu ter sido o propósito do autor para escrevê-lo.

Nesse tipo de orientação as "palavras novas" não são apresentadas ao aluno. É importante que ele possa usar suas estratégias de reconhecimento (ver mais adiante). Fornecer, antes da leitura do texto, o significado de palavras desconhecidas é privar o aluno de tentar descobrir por si mesmo o sentido destas palavras. Se depois de ler, o aluno for malsucedido em reconhecer o significado de palavras, o professor, junto com ele, poderá explorar por que a palavra não foi compreendida.

3.0 — ESTRATÉGIAS DE LEITURA E COMPREENSÃO

3.1 — *O reconhecimento do Significado de Palavras*

Algumas conclusões de investigações sobre como se processa o reconhecimento do significado de palavras evidenciam que:

1. O reconhecimento de palavras individuais só ocorre após a compreensão da mensagem.
2. As estratégias voltadas para o desenvolvimento da percepção do contexto, o uso do dicionário, a análise do processo de formação da palavra e de seus elementos estruturais são bastante úteis ao desenvolvimento da habilidade de reconhecimento do significado de palavras.
3. A posição da palavra, a sua classe gramatical, as estruturas gramaticais em que ela é encontrada são variáveis que auxiliam na determinação do significado de palavras desconhecidas.
4. Embora o contexto determine o significado de palavras, ele nem sempre o revela, pois, o que é revelado é tão-somente um dos significados da palavra. Desde que nenhuma palavra tem um significado fixo e inalterável, nenhum contexto cobrirá suficientemente todos os seus significados.

5. Raramente o contexto esclarece o significado exato de uma palavra. Porém, provê indícios que podem ajudar o leitor a inferir a significação de palavras desconhecidas.

6. O crescimento do vocabulário através da recorrência ao contexto é lento e gradativo.

7. A recorrência ao contexto pode ser treinada pelo uso dos indícios contextuais e pelas aplicações da técnica de "cloze" (sobre esta falaremos em outro texto).

3.1.1. — Indícios Contextuais

Indícios contextuais são elementos encontrados no texto que ajudam o leitor a determinar o possível significado de uma palavra desconhecida.

De acordo com Deighton (1959), o contexto pode revelar o possível significado de palavras através de:

1) *Definição*: "Enunciação dos atributos essenciais e exclusivos de uma coisa de modo que ela fique conhecida, distinguindo-se das demais" (Antenor Nascentes). Numa definição geralmente aparecem os verbos "ser", "chamar-se", "denominar-se".

Ex.: O *hipocampo* é um monstro mitológico, metade cavalo, metade peixe.

2) *Exemplo*: Coisa semelhante àquela que se trata. Os exemplos são freqüentemente introduzidos por expressões tais como: "por exemplo", "como", "tal como" etc.

Ex.: Antigos *anfiteatros*, como o Coliseu dos romanos, ainda hoje atraem turistas.

3) *Modificadores*: Palavras ou orações que tenham por função modificar, determinar, caracterizar outras palavras. Funcionam como modificadores os adjetivos, as orações adjetivas, os apostos, os advérbios, as orações adverbiais.

Ex.: "O abade Rousselot, ao descrever o falar de *Cellofroin*, sua terra natal, percebeu que o ouvido não era suficiente para uma análise científica dos sons da fala" (Mirador, p. 4757).

4) *Recolocação*: Repetição ou reposição da informação a fim de caracterizar, explicitar, individualizar algo que foi dito. Na recolocação são usados apostos, sinônimos, termos afins, antônimos ou termos que se opõem, travessões, expressões tais como "isto é", "a saber", "em outras palavras", "quer dizer" etc.

Ex.: Em *conglomerados*, isto é, arenitos grosseiros inconsolidados, a água se movimenta mais rapidamente do que em arenito mais fino.

5) *Estruturas Paralelas*: Orações ou sintagmas que possuem uma mesma estrutura gramatical ou semântica. O paralelismo pode possibilitar a inferência do significado de termos desconhecidos nele incluídos.

Ex.: "Foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas de detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a sua vítima, os dentes prontos a cortar-lhe a *jugular*." (José de Alencar. *O Guarani*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio, José Olympio, 1977, p. 19).

6) *Conectivos*: Conjunções subordinativas ou coordenativas podem funcionar como pistas para a descoberta do significado de palavras.

Ex.: Embora o peixe estivesse *nauseante*, a carne parecia apetitosa.

7) *Repetição de Palavras-Chave*: Às vezes um escritor repete uma palavra desconhecida ao longo de um parágrafo ou texto. Cada vez que a palavra é repetida, novas informações sobre ela são emitidas.

Ex.: "No Brasil e nos países de origem alemã, usa-se a unidade *mache*. As águas radioativas brasileiras possuem de 10 a 30 maches em média. Acima de 50 maches a água não é recomendável, podendo ser prejudicial a organismos sensíveis." (Mirador, p. 4777.)

3.1.2 — Perguntas para o Reconhecimento do Significado de Palavras

As perguntas do professor são de grande valor para o desenvolvimento da habilidade do significado de palavras, frases, parágrafos e textos.

As perguntas que ajudam o reconhecimento do significado de palavras, além de abordar indícios contextuais, podem referir-se a aspectos sintáticos e semânticos (posição, relações funcionais e valor) e a aspectos morfológicos (classe gramatical e elementos de formação).

São exemplos de perguntas que ajudam o reconhecimento do significado de palavras: (*)

(*) Perguntas sugeridas por Hittleman, 1978, p. 289.

— A palavra desconhecida parece ser o “quem” ou o “que” da frase?

— A palavra desconhecida parece indicar “o que está sendo feito”?

— Parece significar “que tipo de coisa algo é”?

— Parece indicar “como” alguma coisa é?

— Parece significar “como”, “quantas vezes”, “durante quanto tempo” algo acontece?

— O significado da palavra pode ser retirado de “exemplos” ou “razões” expressas no parágrafo?

— A posição da palavra, em relação às outras da frase, pode indicar algo sobre a sua significação? O que vem antes dela? O que vem depois?

— Os prefixos ou sufixos dão alguma pista sobre o seu significado?

3.2 — O Reconhecimento do Significado de Frases

As estratégias para desenvolver habilidades de reconstrução de significado podem voltar-se alternadamente para frases, parágrafos ou unidades maiores do discurso — o texto da íntegra.

As estratégias específicas para a compreensão de frases são:

1) Reconhecer e usar “quem” ou “o quê” (Sintagma Nominal = sujeito):

Ex.: “E era dono desse engenho

o coronel Edmundo

tipo muito agigantado

magro, careca e corcundo

foi o ente mais perverso

que já se viu neste mundo”.

(Apolônio Alves dos Santos. O Heroísmo de João Canguçu no Engenho Gameleira. In: CEARÁ, SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTO E PROMOÇÃO SOCIAL. Antologia da literatura de cordel. Fortaleza, 1978, p. 86).

2) Reconhecer e usar a ação (Sintagma = Verbal — predicado e complemento verbal):

Ex.: "Assim fez o Edmundo
por ter instinto cruel
aliou-se a um ministro
por ser rico e infiel
e comprou uma patente
como se diz coronel." (id. ibid.)

3) Reconhecer e usar sinais indicadores de lugar (determinantes do verbo = adjuntos adverbiais, orações adverbiais):

Ex.: "No engenho Gameleira
estado do Maranhão
foi antro da malvadeza
covil da ingratidão
abrigo da falsidade
abismo da traição." (id. ibid.)

4) Reconhecer e usar sinais indicadores de tempo (determinantes do verbo = adjuntos adverbiais, orações adverbiais):

Ex.: "Lá para as tantas da noite
quando ele despertou
conheceu que era tarde
logo se acomodou
cobriu-se com o bagaço
e ali mesmo ficou." (id. ibid.)

5) Reconhecer e usar sinais indicadores de modo (determinantes do verbo = adjuntos adverbiais, orações adverbiais):

Ex.: "Mas um dia foi pedir
o que saldou da despesa
o coronel Edmundo
lhe respondeu com vileza:
quando quiser ir embora
lhe pagarei com certeza." (id. ibid.)

6) Reconhecer e usar sinais indicadores de intensidade (determinantes do verbo = adjuntos adverbiais):

Ex.: "Então ele ficou só
com os dois olhos de fora
olhando subitamente
avistou naquela hora
dois cabras trazendo um morto
que *quase* lhe apavora." (id. *ibid*).

7) Reconhecer e usar sinais indicadores de estado (sintagma verbal com verbo de ligação = predicado nominal e predicativo):

Ex.: "O rapaz estava olhando
ficou tremendo de medo
disse consigo: já sei
aqui existe um segredo
deixa que Deus saberá
tomar providência cedo." (id. *ibid*.)

8) Reconhecer e usar sinais caracterizadores (determinantes do nome = adjuntos adnominais, complementos nominais, apostos, predicativos):

Ex.: "Ele era *sarará*
cabelos afogueados
o nariz *comprido e torto*
os olhos *abotcados*
cheios de raios de sangue
e os dentes *entramelados*." (id. *ibid*.)

9) Compreender como deslocar segmentos da frase sem mudar o seu significado:

Ex.: "Então aqueles dois cabras
depois que ali cumpriram
aquela ordem sinistra
rapidamente saíram
e o rapaz escondido
lá no bagaço não viram." (id. *ibid*.)

A

Então aqueles dois cabras
depois que ali cumpriram
aquela ordem sinistra

rapidamente saíram
e lá no bagaço não viram
o rapaz escondido.

B

Depois que ali cumpriram
aquela ordem sinistra
então aqueles dois cabras
rapidamente saíram
e o rapaz escondido
lá no bagaço não viram.

C

Aqueles dois cabras então
depois que cumpriram ali
aquela sinistra ordem
saíram rapidamente
e o rapaz escondido
não viram lá no bagaço.

D

Então aqueles dois cabras
rapidamente saíram
e lá no bagaço não viram
o rapaz escondido
depois que ali cumpriram
aquela ordem sinistra.

10) Compreender que frases de estruturas diferentes podem ter quase o mesmo sentido:

Ex.: "Ali os trabalhadores
nunca viram um tostão
tudo quanto precisavam
compravam no barracão
desde do calçado a roupa
a toda alimentação." (id. ibid.)

Um tostão ali nunca era visto
pelos trabalhadores...

11) Reconhecer e usar os sinais referentes a informações já dadas (pronomes relativos):

Ex.: "Foi lá no alojamento
onde o amigo dormia
encontrou o caderninho
aonde ele escrevia
e também tomava nota
das despesas que fazia." (id. ibid.)

12) Reconhecer e usar sinais que indicam a recolocação de uma informação (pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos):

Ex.: "Quando amanheceu o dia
o rapaz ficou calado
não disse nada a ninguém
do que tinha observado
porém com isto ficou
bastante impressionado." (id. ibid.)

13) Compreender a informação que foi omitida em frases e recolocá-la mentalmente:

Ex.: "Certo dia em Piancó
esse tal João Canguçu
d'uma brigada que deu
na Fazenda Cumaru
matou dez e escapou
um ferido e quase nu." (id. ibid.)

14) Compreender como frases simples podem relacionar-se para formar frases complexas e como frases complexas podem transformar-se em simples:

Ex.: "O Piancó que eu falo
é um sertão muito forte
já nos confins do Estado
da Paraíba do Norte
onde se cria valente
e cabra ruim de corte." (id. ibid.)

/ Eu falo do Piancó.
O Piancó é um sertão muito forte.

/ No Piancó se cria valente.
No Piancó se cria cabra...

3.3 — A Compreensão de Parágrafos

Um parágrafo é um segmento do discurso, constituído por uma ou mais frases relacionadas entre si, formando um sentido completo. O ensino da leitura de parágrafos focaliza a maneira de estruturação paragrafíca e a sua função dentro do discurso.

Para compreender parágrafos, o aluno precisa aprender a delimitar o seu assunto, a reconhecer o seu objetivo (do parágrafo), a identificar a sua organização.

Muitas vezes, sobretudo em discurso não literário, o assunto do parágrafo é repetido ou recolocado. Essas repetições podem ser usadas como pistas para levar o aluno a descobrir o assunto.

Ex.: A *cantiga de berço* é uma forma rudimentar de *canto*, cuja letra normalmente apresenta um ritornelo onomatopaico, para ajudar o embalo e facilitar o sono teimoso das crianças; a constante nos *acalantos* é a monotonia melódica, a frase longa e chorosa, provocadora do enfado e cair de pálpebras. Características inconfundíveis da *canção de ninar* são as interjeições seculares — o ô, ô, ô ô ô; o u, u, uuu; o rô, rô, rô rô rô. Os nossos *acalantos* vieram de Portugal, em sua maior parte, quase todos eles são de importação estrangeira, e vivem em perpétua tradição, de boca em boca, longe das influências que alteram os demais *cantos*. Outras *cantigas de embalar meninos* são fragmentos de modinhas populares, parlendas adaptadas, cantos de negros interpolados com trechos de fados, cantos de igreja." (Glória Pondé, Poesia e Folclore para a criança. In: BELINKY, Tatiana e outros. *A Produção cultural para a criança*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982, p. 127).

Embora comumente se diga que o parágrafo tem sempre uma idéia principal, apresentada no início e explicitadora de seu objetivo, nem todo parágrafo expressa uma única idéia. No citado acima tem-se mais de uma idéia, quase todas com a mesma importância: a definição da *cantiga de berço*; sua caracterização; sua origem.

Além disso, às vezes, a frase que contém a idéia central é apresentada no final do parágrafo. Outras vezes, o parágrafo não tem uma idéia central específica, pois faz parte de uma idéia mais ampla e tem como função acrescentar-lhe mais informação.

Conquanto a organização do parágrafo a partir de um tópico frasal ("um ou dois períodos curtos iniciais, em que se expressa de maneira sumária e sucinta a idéia-núcleo") (Othon Garcia, 1975, p. 192), seja uma das mais freqüentemente encontradas, o leitor tem que aprender vários outros padrões de organização e os sinais que ajudam a identificar esses padrões. Há seis padrões principais:

1) Enumeração.

Geralmente consiste de uma declaração referindo-se às várias maneiras, abordagens, concepções de apresentação da idéia, seguida de declarações subordinadas que listam subtópicos do tópico principal. Os sinais do padrão de organização por enumeração geralmente são: um, dois, três, primeiro, segundo; um tipo, outro tipo. Conforme Magda Soares (1978, p. 111), a organização por enumeração ou ordenação "é adequada sempre que a delimitação do assunto e o objetivo do parágrafo conduzem à indicação de uma série de características, de fatos, de funções, de fatores etc".

Exemplo de organização por enumeração:

"Mais do que simplesmente unidimensionais, os elementos do conjunto de imagens (de televisão), descobertos pelos estudiosos latino-americanos, parecem constituir conglomerados de crenças estereotipadas. Assim, o "materialismo" parece incluir: 1) o "hedonismo"; 2) o "adonismo"; 3) o "consumismo"; 4) o "mercantilismo". O hedonismo é o culto do prazer e da diversão sob todas as formas: alimentação, sexo, ócio, esportes, estimulantes etc. O adonismo é o culto da beleza física, normalmente relacionada com a saúde e a juventude. O consumismo é o culto da aquisição de objetos e serviços para além das necessidades básicas e reais. O mercantilismo é o culto do dinheiro até o extremo da cobiça, incluindo o hábito de qualificar as pessoas com base fundamentalmente em sua maior ou menor capacidade para ganhar e gastar dinheiro."

(BELTRÁN, Luis Ramiro & CARDONA, Elisabeth Fox de. *Comunicação dominada — Os Estados Unidos e os meios de comunicação da América Latina*. Rio, Paz e Terra, 1982, p. 93).

2) Generalização ou Especificação.

Nesse padrão apresenta-se a idéia principal e, em seguida, as especificações justificadoras, que podem ter a forma de exemplos, explicações, razões. Incluimos aí todas as formas de organização que iniciam o parágrafo por uma declaração geral, ampla, impessoal ou específica, delimitada, pessoal. O que vai caracterizar o padrão é a presença de uma afirmação que orienta, a seguir, a apresentação de argumentos, razões, restrições, confirmadoras da declaração inicial.

Exemplo de organização por generalização ou especificação:

“O aspecto mais evidente da dominação ‘imperial’ dos Estados Unidos sobre a América Latina é o econômico. Os EE.UU. estruturaram e mantêm firmemente uma situação de intercâmbio econômico com a América Latina caracterizada por enormes desigualdades. O país mantém o conjunto da região essencialmente como uma fonte de matérias-primas e um mercado cativo para seus produtos manufaturados. A América Latina é obrigada a vender suas matérias-primas a baixos preços para os EE.UU. ao mesmo tempo em que tem de pagar caro pela importação de manufaturados norte-americanos. Em consequência, existe um desequilíbrio comercial crônico determinando um déficit orçamentário sempre crescente, o que afeta gravemente os planos e ações de desenvolvimento.

(Beltrán e Cardona, op. cit., p. 26).

3) Comparação ou Contraste.

Nesse padrão relacionam-se por comparação e/ou contraste duas ou mais idéias, objetos, seres ou eventos.

Segundo Magda Soares (1978, p. 128), “há duas formas possíveis de organização das idéias em um parágrafo em que se adote a ordenação por contraste: organização por *elementos* em contraste e organização por *pontos de diferença* entre os elementos em contraste.” Transcrevemos abaixo o esquema apresentado por Soares (1978, p. 128):

Por elementos

Elemento A:

- . ponto de diferença a
- . ponto de diferença b
- . ponto de diferença c

Elemento B:

- . ponto de diferença a
- . ponto de diferença b
- . ponto de diferença c

Por pontos de diferença

Ponto de diferença a:

- . elemento A
- . elemento B

Ponto de diferença b:

- . elemento A
- . elemento B

Ponto de diferença c:

- . elemento A
- . elemento B

Os sinais indicadores desse padrão de organização por comparação ou contraste são:

— os adjuntos adverbiais: de um lado, de outro lado; em contraste, em oposição, ao contrário, por outro lado; no presente, no passado; antigamente, hoje, atualmente; no litoral, no sertão, no Sul, no Norte; há muito tempo, hoje em dia etc;

— as conjunções proporcionais: enquanto, à medida que, ao passo que, quanto mais... (mais), quanto mais... (tanto mais) etc;

— as conjunções adversativas: mas, entretanto, contudo, todavia;

— as conjunções comparativas: que, do que (após mais, menos, maior, menor, melhor, pior), tal qual, como, assim como, bem como etc.

Exemplo de organização por comparação ou contraste:

“André Jolles comparou a adivinha ao mito e estabeleceu as seguintes distinções: o mito é uma resposta que contém uma questão prévia, a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta. No mito, o homem interroga o universo e seus fenômenos acerca da natureza profunda deles, e o universo dá-se a conhecer numa resposta, numa “profecia”. Na adivi-

nha, o homem já não está em relação com o universo: há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. O que formula a questão é o sábio, isto é, possui o saber; o interlocutor deve esforçar-se para possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio também. Na forma do dito, somos os indagadores; na adivinha, somos os indagados — e de tal modo que devemos responder. O mito aponta para a liberdade; a adivinha, para o constrangimento; por isso, o mito é atividade, a adivinha, passividade. O mito alivia, enquanto a adivinha oprime.

(Glória Pondé, op. cit., p. 132)

4) Seqüência.

Este padrão, embora possa parecer semelhante ao padrão de enumeração, dele se distingue justamente por se apoiar na ordem de apresentação das idéias, enquanto o padrão de enumeração pode ter esta ordem alterada sem mudança substancial no significado pretendido pelo autor.

Os sinais do padrão de seqüência são geralmente, antes, depois, enquanto; no início, mais tarde; primeiramente, em segundo lugar, por último; agora, já; ainda, antes, depois, em seguida; assim que, logo que, até que; ultimamente, recentemente, presentemente, atualmente; na década de vinte, em 1960, no século XX, muitos anos depois etc.

Exemplo de organização por seqüência:

“Quando aos quatro meses a criança está produzindo sons (arrotar e som de sucção) não induzidos fisiologicamente, sua cabeça se auto-sustém e subsistem os reflexos tônico e do pescoço. Durante o período do balbucio (dos seis aos nove meses) também a criança senta-se sozinha e se coloca em posição ereta. Dos 12 aos 18 meses ela produz um pequeno número de palavras, obedece a algumas ordens e responde a um “não”. Neste estágio, ela também fica em pé sozinha momentaneamente, engatinha e dá alguns passos quando apoiada. Quando seu vocabulário cresce aproximadamente de 20 para 200 palavras, aos 18-21 meses, e quando ela aponta objetos que foram nomeados, compreende perguntas simples e forma frases de duas palavras, sua postura está completamente desenvolvida e ela anda livremente. Dos

24 aos 27 meses ela tem um vocabulário de 300 a 400 palavras, produz frases de duas a três palavras, e também corre e pode mudar sua posição de ajoelhada para sentada. No estágio em que se observa o mais rápido aumento do vocabulário (dos 30 aos 32 meses) e quando ela está produzindo sentenças de três a quatro palavras, ela também obteve boa coordenação de mãos e dedos. Dos 36 aos 39 meses o vocabulário da criança aumenta em cerca de 1000 ou mais palavras, ela usa sentenças bem formadas contendo certas estruturas gramaticais, e corre, sobe escadas alternando os pés, pula, pode ficar em pé apoiando-se em um só pé, por algum tempo e ainda em um triciclo."

(MENYUK, Paula. Aquisição e desenvolvimento da linguagem. São Paulo, Pioneira, 1975, p. 11)

5) Causa/Efeito.

Nesse padrão uma idéia se subordina a uma outra através de uma relação de implicação. Os sinais que podem explicitar este relacionamento são: porque, por isso, como resultado, em consequência, em virtude de etc.

De acordo com Magda Becker (1978, p. 145) a relação causa-efeito pode manifestar-se "em três níveis: (...) entre termos da oração, entre orações de um mesmo período, entre períodos de um mesmo parágrafo". Os sinais indicadores da relação causa-efeito entre termos da oração geralmente são preposições, locuções prepositivas, advérbios, locuções adverbiais. A relação entre orações do mesmo período é indicada através de conjunções conclusivas: logo, pois, portanto, por conseguinte, por isso, assim; de conjunções explicativas: pois, porquanto, porque, que; conjunções causais: porque, pois, porquanto, pois que, já que, uma vez que, visto que; conjunções consecutivas: que (tal... que, tanto... que, tão... que), de forma que, de maneira que, de modo que, de sorte que. As relações de causa-efeito entre períodos de um mesmo parágrafo podem ser indicadas explicitamente ou inferidas implicitamente. Quando explícitas, os sinais indicadores freqüentemente são:

— substantivos indicadores de causa: motivo, razão, explicação, base, pretexto, desculpa, móvel, raízes, fundamento, gênese, alicerces etc;

- substantivos indicadores de consequência ou efeito: efeito, produto, decorrência, corolário, reflexo, desfecho etc;
- verbos indicadores de causa: causar, motivar, originar, gerar, produzir, acarretar, provocar etc;
- verbos indicadores de efeito ou consequência: decorrer, derivar, provir, resultar, seguir-se a, ser resultado de, ter fonte em etc;
- locuções adverbiais indicadores de causa: por causa disso, em virtude disso, devido a isso, em vista disso etc;
- partículas e locuções indicadoras de efeito ou consequência: pois, por isso, por consequência, portanto, por conseguinte, conseqüentemente, logo, então, como resultado, em conclusão, enfim, em resumo etc. (Cf. GARCIA, 1975 p. 48-58 e SOARES, 1978, p. 145-8).

Exemplo de relação de causa-efeito entre períodos indicados explicitamente:

"Sabe-se que as atitudes são aprendidas. Portanto, o seu desenvolvimento, de maneira a permitir que o indivíduo participe adequada e eficazmente da ordem social, constitui-se logicamente em objetivo de suma importância para a educação." (LÜCK, Heloísa & CARNEIRO, Dorothy Gomes. *Desenvolvimento afetivo na escola — Promoção, medida e avaliação*. Petrópolis, Vozes, 1983, p. 37)

Nos parágrafos em que a relação de causa-efeito entre períodos está implícita, cabe ao leitor identificá-la, através da percepção do significado específico de cada período e do significado do parágrafo como um todo, obtido mediante a articulação dos períodos entre si.

Exemplo de relação de causa-efeito implícita:

"O sentido inadequado desses procedimentos (procedimentos de avaliação adotados na escola) reside, amplamente, na concepção limitada que assumem professores, técnicos em educação e diretores de escola, em relação às funções do processo de avaliação. Estes profissionais vêm, via de regra, utilizando e reforçando o emprego dos mecanismos de avaliação exclusivamente em suas funções administrativas que, conforme se verá, servem para o controle do processo educativo, mas não para o seu desenvolvimento. Ficam esquecidas as funções de informação e de orientação da avaliação que, por suas condições de contribuir para a realização e o aprimoramento do processo educativo, deveriam necessariamente ser aplicadas." (LÜCK & CARNEIRO, op. cit., p. 51)

6) Pergunta-Resposta.

Nesse padrão, ambas as partes são necessárias para completar a idéia principal do autor. Os sinais indicadores são freqüentemente pronomes e advérbios interrogativos: que, qual, quanto, quem, por que, onde, como, quando.

Exemplo de organização por pergunta-resposta:

"Como se constrói a configuração interior de um universo? O que determina sua natureza intrincada? Quando se inicia o processo de sua construção? Talvez haja inúmeras respostas específicas, porém, de uma maneira geral, as fontes da "visão do mundo" podem ser identificadas na aventura cotidiana da aprendizagem através da interação de todo indivíduo com seu ambiente físico e social. E este intercâmbio de experiências que se cristaliza em conhecimento só pode se realizar por meio da refinada capacidade que tem o homem de se comunicar com seus semelhantes, com a natureza, consigo mesmo e até com as máquinas." (BELTRAN & CARDONA, op. cit. p. 75).

3.1 — A Função dos Parágrafos

Os parágrafos são geralmente partes ou fragmentos de discursos. Cada parágrafo não é autônomo e serve para expandir, esclarecer ou mudar de algum modo a mensagem ou a idéia básica a ser comunicada.

De acordo com Robinson (1975), o leitor pode seguir o fluxo das idéias do autor em discursos quando é capaz de reconhecer as seguintes funções dos parágrafos: 1) introdução; 2) explanação; 3) narração; 4) descrição; 5) definição; 6) transição; 7) conclusão.

Explicitaremos brevemente cada uma dessas funções.

1) Introdução.

Os parágrafos introdutórios podem iniciar o texto ou iniciar uma nova idéia em um texto. Alguns contêm sinais comuns que informam que a mensagem está começando a ser emitida. Estes sinais são mais freqüentes em textos narrativos. Exemplo:

"Oito horas da manhã..."

"Era um burrinho pedrês, miúdo e resignado, vindo de Passa-Tempo, Conceição do Serro, ou não sei onde no ser-

tão. Chamava-se Sete-de-Ouros, e já fora tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual."

(ROSA, João Guimarães. Sagarana. Rio, José Olympio, 1974, p. 3).

"Nove horas e trinta. Um cinerito tilinta." (ROSA, op. cit. p. 69).

"Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros." (ROSA, op. cit. p. 224).

"Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra: papudo, vagabundo, vingativo e mau. Mas, no começo desta estória, ele estava com a razão." (ROSA, op. cit., p. 141).

Em textos dissertativos, os parágrafos introdutórios frequentemente apresentam, de início, uma declaração geral ou pessoal, ampla ou específica, em que o autor situa, define, propõe o assunto a ser abordado. Os parágrafos introdutórios de novas idéias no texto geralmente são precedidos de parágrafos de transição.

2) Explanação.

Os parágrafos explanatórios explicam, informam ou apresentam suporte para a idéia principal do discurso. Esta categoria encobre a maioria dos parágrafos dissertativos, embora seja também encontrada em narrações. Frequentemente, o parágrafo explanatório contém palavras ou expressões que o relacionam às idéias dos parágrafos anteriores (portanto, então, pois etc.). (Ver exemplo adiante).

3) Narração. Parágrafos narrativos são geralmente encontrados em discursos narrativos e servem para avançar a linha da estória ou explicar ações de personagens.

4) Descrição.

A função dos parágrafos descritivos é caracterizar eventos, pessoas, coisas, lugares. Não fazem, em textos narrativos, avançar a linha da estória. (Ver exemplo adiante).

5) Definição.

Os parágrafos definidores fornecem a significação de termos usados pelo autor. Em narrativas, não fazem avançar a linha da estória nem acrescentam informação sobre a mensa-

gem principal. Podem ser omitidos sem quebrar o fluxo das idéias do autor.

6) Transição.

Têm os parágrafos de transição a função de indicar que o autor está mudando o rumo das idéias. Alguns também introduzem novas idéias. (Ver exemplo adiante.)

7) Conclusão.

Os parágrafos conclusivos fecham a estória ou encerram a mensagem.

Transcreveremos a seguir um pequeno excerto de Luís Camargo, "A Criança e as Artes Plásticas" (Belinky, 1982, p. 177), em que se dispõem parágrafos com diferentes funções no discurso:

"A partir de dezembro de 1981, Eva Furnari começou a publicar estórias sem texto no Folhinho de São Paulo, suplemento dominical do jornal *Folha de São Paulo*, com títulos individualizados, ou simplesmente chamando as estórias de "historinha".

O desenho de Eva Furnari é bastante pessoal. O branco, o preto e vários tons de cinza jogam com elementos gráficos variados nas roupas, guarda-chuvas e almofadas, onde predominam as bolinhas e listras, dando um toque meio antigo, que ajuda a criar um clima de fantasia.

Gostaria de estabelecer algumas relações entre a linguagem narrativa dessas estórias e os contos populares, apenas com o intuito de despertar a atenção do leitor sobre as grandes possibilidades das estórias sem texto, que nem sempre significam apenas "contar uma estória através de imagens", mas podem explorar amplamente recursos puramente plásticos.

Os contos populares se utilizam de recursos próprios da linguagem oral, como repetições, rimas, ritmos, cadências e sotaques, que são o que realmente constituem e enriquecem a estória.

Da mesma forma, as estórias sem texto podem-se utilizar de recursos próprios da linguagem plástica, criando situações impossíveis de serem reproduzidas de uma forma verbal, a não ser através de muita retórica, mostrando que o importante não é a estória em si. Assim, as "historinhas" de Eva

Furnari têm uma riqueza feita de elementos plásticos como seqüência, ritmos, repetições, alternâncias, e um "nonsense" puramente visual, como fica evidente numa estória em que um sujeito de guarda-chuva, prestes a ser coberto pela água, vira o guarda-chuva e nele se abriga como num barquinho."

Analisando as funções dos parágrafos do fragmento acima, podemos dizer que o autor, no 1º parágrafo, introduz o assunto, situando-o: as estórias sem texto, de Eva Furnari. No 2º, descreve aspectos de seu desenho; no 3º, o autor transita das estórias de Eva Furnari para os contos populares; no 4º, introduz a nova idéia, contos populares, apresentando seus elementos constitutivos; no 5º, retoma o primeiro assunto, as estórias sem texto, a fim de informar sobre seus recursos plásticos.

A identificação das funções dos parágrafos tem como finalidade didática facilitar ao aluno a percepção da natureza e da ordem das idéias apresentadas pelo autor e assim, ajudá-lo a reconstituir, resumir, analisar um texto.

Embora as funções enumeradas acima possam ser ilustradas em parágrafos isolados, o seu ensino e a sua aprendizagem não ocorrem isoladamente. Os alunos devem examinar e fazer generalizações sobre elas somente durante a leitura de discursos longos que abranjam vários parágrafos.

3.4 — A Reconstrução do Significado do Texto

Numa aula de leitura, o professor deve auxiliar o aluno a reconstruir o significado transmitido pelo autor. Para isto tem que estar atento às diferentes atividades que o aluno terá que realizar para chegar ao entendimento do texto e ao comportamento do aluno na realização destas atividades. Assim, o professor poderá planejar aulas para o desenvolvimento de habilidades específicas, necessárias a um leitor independente.

As perguntas que ativam diferentes operações mentais têm peso relevante no desenvolvimento do pensamento da criança. Embora os resultados de pesquisas revelem que a maioria das perguntas de compreensão de leitura se volte para o nível literal de compreensão — segundo Guszak (1967), 70% das perguntas feitas pelos professores correspondem a este nível —, são as perguntas de interpretação as que de fato estimulam, provocam e organizam o pensamento da criança.

As *perguntas de interpretação* promovem a leitura crítica e, conseqüentemente, estimulam a imaginação e a reflexão do aluno, pois buscam levá-lo a valorar, formar juízos, discentir fato e opinião e extrapolar o texto a fim de inferir a intenção comunicativa do autor.

Enquanto as *perguntas literais* tentam localizar, identificar e reproduzir as informações transmitidas pelo autor, as de interpretação concernem à compreensão do que o autor quis dizer através do que escreveu. As primeiras se voltam para o reconhecimento de informações explícitas e, portanto, exigem respostas únicas, julgadas em termos de correto ou incorreto, falso ou verdadeiro. As últimas tentam promover a descoberta de informações implícitas e por isso nem sempre exigem uma única resposta. O professor deve, neste tipo de pergunta, preocupar-se mais com o processo lógico de pensamento do aluno do que com a correção ou incorreção da resposta. Além disso, a pergunta de interpretação demanda respostas seguidas de justificação e fundamentação.

Os principais tipos de perguntas literais podem abordar:

- reconhecimento de idéias principais;
- reconhecimento de detalhes;
- reprodução de seqüências;
- reconhecimento de causa e efeito (Roe, 1978, p. 157).

Exemplos de perguntas literais:

"Naquele ano de seca os sertanejos haviam descido em bandos, trazendo as mulheres e os filhos. Vinham trabalhar por um quase nada que lhes desse para comer e beber. Quem os vira, nos anos anteriores, vivos, exigentes, cantando pelos acampamentos, orgulhosos, não os reconheceria naquele jeito em que estavam. Verdadeiros cacos humanos. Dois anos de seca passaram por cima deles, comendo, devorando tudo o que eles tinham de gente. Chegavam pela usina e sem ordem, sem consentimento do usineiro, ficavam, pegavam no serviço para poder contar com um pedaço de carne-de-ceará. A filharada, no começo encolhidos, como pássaros molhados, com pouco se soltavam pela usina, enchendo a barriga de jenipapo, de goiabas verdes, de tudo que pudessem mastigar.

(REGO, José Lins do. Usina. APUD Bechara, Lídia. Estudos de Linguagem. São Paulo, Editora Moderna, 1983, 7ª série, p. 23).

- O que vinham fazer os sertanejos?

- Como eram eles antes da seca?
- Por que se transformaram em “verdadeiros cacos humanos”?
- O que acontecia quando os filhos dos sertanejos começavam a se soltar pela usina?
- O que significa “desarvorados” no texto?
- Qual a idéia principal desse parágrafo?
- Que frase melhor sintetiza esta idéia?
- A que idéia se relaciona a maioria dos detalhes?
- Que palavras ocorrem com maior frequência? A que se relacionam elas?

As perguntas de interpretação podem referir-se a:

- reconhecimento do propósito do autor;
- compreensão de relações necessárias;
- estabelecimento de deduções, conclusões;
- predição de resultados;
- compreensão de linguagem figurada;
- seleção de passagens significativas;
- caracterização de personagens;
- análise de recursos narrativos, descritivos, dissertativos;
- identificação do destinatário da mensagem (Roe, 1978, p. 158).

Exemplos de perguntas interpretativas:

- O que permite ao narrador comparar os filhos dos sertanejos a pássaros molhados? Seria apenas o fato de serem ambos encolhidos?
- Por que os filhos dos sertanejos ao chegar à usina ficavam “encolhidos”?
- O narrador, ao se referir aos filhos dos sertanejos, usa a expressão “a filharada”. Qual a sua intenção ao usar esta expressão?
- Como você traduziria a expressão “verdadeiros cacos humanos”?
- Segundo o narrador, a seca comeu, devorou tudo o que os sertanejos tinham de gente. O que isto significa?
- Se não houvesse seca no sertão como seria a vida dos sertanejos?
- Você poderia dizer que as condições climáticas são o único fator responsável pela retirada dos sertanejos?
- Que comparação (semelhanças e diferenças) se pode estabelecer entre “homens vivos, exigentes” e homens esmorecidos, submissos?

As perguntas literais envolvem um baixo nível cognitivo, enquanto as interpretativas requerem nível cognitivo superior. Segundo Smith (1979), a efetividade das perguntas voltadas para estimular processos cognitivos superiores pode ser calculada em virtude do número de palavras nas unidades de comunicação da resposta. A unidade de comunicação consiste na unidade lingüística que não pode ser dividida sem perder o sentido ou seu significado. As respostas provocadas por perguntas de alto nível cognitivo são mais extensas. Exemplo de pergunta de baixo nível cognitivo: — O que vinham fazer os sertanejos? R: Trabalhar para comer e beber. Exemplo de pergunta de nível cognitivo superior: — O que permite ao narrador comparar os filhos dos sertanejos a pássaros molhados? Seria apenas o fato de serem ambos encolhidos? R: Não. Além de os pássaros, quando molhados, se encolherem, também ficam tristes, parados, indefesos, refugiados no ninho, estranhando a água assim como os filhos dos fazendeiros ficavam amedrontados, parados pelos cantos, estranhando o novo ambiente da usina.

As perguntas de compreensão em nível cognitivo superior podem abordar habilidades específicas como a análise, a síntese, o pensamento convergente, o pensamento divergente, a avaliação.

As *perguntas de análise* exigem a decomposição de um texto ou fragmento de texto em seus elementos constitutivos. Podem ter uso limitado se os alunos não tiverem, sobre o assunto, bastante informação prévia para classificar palavras, expressões e enunciados de um texto; para inferir qualidades ou características particulares não explicitadas, a partir de indícios presentes no texto; para usar critérios (como relevância, causação, seqüência) a fim de identificar um padrão ordem ou arranjo do material do texto; para reconhecer os princípios organizacionais de um texto (Bloom, 1938, p. 198).

As *perguntas de síntese* voltam-se para a redução de um texto a seus elementos essenciais, para a redução a esquemas, para a apreensão das relações fundamentais de um texto. São boas porque levam o aluno a fazer generalizações. (*) No entanto, são limitadas no sentido de que a res-

(*) Generalizações: "afirmações gerais que resumem um corpo de informações que podemos aplicar a novas situações. Ex.: As aspirações educacionais dos alunos estão relacionadas com o **status** sócio-econômico dos seus pais." (Bloom, 1983, p. 179).

ponsabilidade de escolher bem os detalhes fica por conta do aluno. Se ele não souber escolher detalhes significativos, talvez não consiga cregar a uma generalização.

As perguntas referentes à atividade de pensamento convergente requerem que o aluno já saiba de antemão o que seria melhor ou aceitável em uma dada situação. Buscam informações únicas, convencionalmente aceitas, a partir de um dado. Exigem o cumprimento de regras, a observância de usos, costumes, leis.

Por outro lado, as *perguntas de pensamento divergente* geram informações variadas a partir de um mesmo dado. Promovem a originalidade, a criatividade, pois permitem a emissão de várias respostas diferentes em conteúdo ou direção. Podem ser de valor limitado para alunos imaturos que sejam incapazes de criar alternativas. Também podem frustrar aqueles alunos habituados a respostas corretas.

As *perguntas de avaliação* promovem o pensamento racional. "A avaliação é definida como a emissão de julgamentos, como algum objetivo, sobre o valor de idéias, obras, métodos, materiais". Envolve o uso de critérios bem como de padrões para apreciar a qualidade ou quantidade de algo. As perguntas de avaliação são limitadas na proporção em que exigem o fornecimento de critérios apropriados para a formação do julgamento e exigem uma experiência do aluno em tomar decisões (Bloom, 1983, p. 223).

Ao planejar uma aula de leitura que estimule o pensamento e a participação ativa do aluno, o professor deve atentar para as perguntas que fará. A análise de alguns aspectos pode facilitar o alcance de sua propriedade:

- As suas perguntas envolvem atividades cognitivas variadas?
- A maioria delas se situa em nível literal de compreensão ou em nível interpretativo?
- Elas ajudam o aluno a reconhecer o significado de palavras desconhecidas?
- Implicam a existência de uma só resposta correta?
- Permitem possíveis respostas alternativas?
- Exigem respostas mais longas?
- Exigem do aluno um tipo de pensamento para o qual ele está cognitivamente preparado?
- Desafiam o aluno sem frustrá-lo?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECHARA, Lídia et alii. 1983. **Estudos de linguagem**. 2a. ed., 7a. série, São Paulo, Ed. Moderna.
- BELINKY, Tatiana et alii. 1982. **A Produção cultural para a criança**. Porto Alegre, Mercado Aberto.
- BELTRÁN, Luis Ramiro & CARDONA, Elisabeth Fox de. 1982. **Comunicação dominada — Os Estados Unidos e os meios de comunicação na América Latina**. Rio, Paz e Terra.
- BLOOM, Benjamin S. et alii. 1983. **Manual de avaliação formativa e somativa do aprendizado escolar**. São Paulo, Matheus Guazzelli & CIA. LTDA.
- BORMUTH, John. 1969. An Operational definition of comprehension. In: GOODMAN, Kenneth S. & FLEMING, John T, eds. **Psycholinguistics and the teaching of reading**. Newark, Del. IRA.
- DEIGHTON, Lee C. 1959. **Vocabulary development in the classroom**. New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University. Cit., por HITLEMAN: op. cit.
- GARCIA, Othon M. 1975. **Comunicação em prosa moderna**. 3a. ed., Rio, Getúlio Vargas.
- GUSZAK, R. J. 1967. Teacher questioning and reading. In: **The reading teacher**. N.º 21, IRA. Cit. por BEAUCHAT, Cecília. La importancia de las preguntas en el desarrollo de la comprensión lectora. In: **LECTURA Y VIDA**. Buenos Aires. Asociación Internacional de Lectura, IRA, 1980 1 (2): 27-30.
- HITLEMAN, Daniel R. 1978. **Developmental reading: a psycholinguistic perspective**. Chicago, Rand McNally College Publishing Company.
- LÜCK, Heloísa & CARNEIRO, Dorothy Gomes. 1983. **Desenvolvimento afetivo na escola — promoção, medida e avaliação**. Petrópolis, Vozes.
- MENYUK, Paula. 1975. **Aquisição e desenvolvimento da linguagem**. São Paulo, Pioneira.
- PONDÉ, Glória. 1982. Poesia e folclore para a criança. In: BELINKY, Tatiana. **A Produção cultural para a criança**. Porto Alegre, Mercado Aberto.
- ROBINSON, H. Alan. 1975. **Teaching reading and study strategies: the content areas**. Boston, Allyn and Bacon.
- ROE, Betty D. et alii. 1978. **Reading instructions in the secondary school**. Chicago, Rand McNally College Publishing Company.

SANTOS, Apolônio Alves dos. 1978. O Heroísmo de João Canguçu no Engenho Gameleira. In: CEARÁ. SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTOS E PROMOÇÃO SOCIAL. Antologia da literatura de cordel. Fortaleza.

SMITH, Charlotte T. 1979. Improving comprehension: That is a good question. Clifford Pennock Editor, IRA, Del.

SOARES, Magda Beck & CAMPOS, Edson Nascimento, 1978. Técnica de redação. Rio, Ao Livro Técnico.

A VIDA E A LÍRICA DE CAMÕES

Maria José Santa Rosa Borges de Castro

Não se sabe bem onde nasceu Luís Vaz de Camões. Segundo Faria e Sousa, ao publicar o registro da Armada de 1550, teria Camões nascido em 1524 ou 1525, provavelmente em Lisboa. No entanto, apesar das pesquisas empreendidas pelos biógrafos, que escreveram sobre Camões, também não nos é possível saber ao certo dados reais sobre sua família. Admitem os documentos retransmitidos que tenha o poeta vindo de uma família aristocrática e que os seus estudos tenham tido a "direção dos frades crúzios", conhecedores que eram da cultura e da língua clássica, dos quais teria o autor de *Os Lusíadas* haurido tanto saber acerca de Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio, Petrarca e outros.

Por intermédio de um tio seu, "escalador de conventos", foi introduzido na corte do El-Rei D. Sebastião. Alguns biógrafos afirmam que, por ter dedicado alguns versos à Infanta D. Maria, filha de El-Rei e de sua terceira esposa, talvez tenha sido afastado da corte, indo amargar seu exílio às margens do Ribatejo. Em um dos combates de que participou em Ceuta, perdeu o olho direito, tendo retornado a Lisboa, ao terminar as suas obrigações militares.

Em Lisboa, feriu Gonçalo Borges com a espada e foi preso, permanecendo na prisão por 9 meses. Libertado com o perdão do El-Rei D. João III, logo depois é engajado no Serviço Militar e parte para as Índias. Ao chegar a Macau, participa de vários combates. Sua vida na Índia é muito atribulada. Os conhecimentos adquiridos através dos caminhos percorridos pelos portugueses no Oriente serviram para que iniciasse *Os Lusíadas*. Quando voltava de Goa, o navio em que viajava naufragou. Camões foi salvo juntamente com Leo-

nel de Sousa e mais 23 pessoas por um pequeno barco. Nesse naufrágio, porém, morreu Dinamene, "uma escrava chinesa, companheira fiel no exílio". Muito tempo depois Camões cantaria em sua lírica aquela que, segundo afirmam Joaquim Ferreira e outros, inspirou o soneto "Alma minha gentil que te partiste". Camões cultivou os três gêneros da poesia: o lírico, o épico e o dramático.

Escreveu as seguintes peças de teatro: Anfítrões, Auto de El-Rei Selenco e Filodemo. "As peças dramáticas de Camões distanciam-se muito da elevação literária alcançada pelo Lírico e pelo Épico". Mostram muito bem a influência do teatro vicentino e da comédia clássica.

Os *Lusíadas* está entre os grandes poemas heróicos da história da humanidade. Virgílio e Homero o acompanharão sempre, mas o poema é tipicamente nacional, pois "não canta só um herói, mas todo o povo português". Fala ainda das grandes descobertas e conquistas realizadas pelos lusitanos.

Camões é considerado o poeta de mais alto valor de Portugal. Sua produção lírica apresenta, do ponto de vista da forma e da temática, duas vertentes: a que se inspira em valores estéticos medievais e a que se liga aos valores do período renascentista. Stock, um dos seus mais ilustres biógrafos, chamou-o "produto da Renascença".

Dentro da lírica camoniana predominam os temas amorosos. Tanto os que se prendem ao amor carnal como os que se referem ao amor espiritual, aqui residindo a contradição interior que marca profundamente a lírica do incomparável vate português.

As amadas de Camões não se sabe ao certo quais foram. Várias serviram de musa para a sua obra lírica. Além de Dinamene, dedicou "endechas" a Bárbara, uma escrava, a "cativa que o tinha cativo", sobre a qual nada se sabe ao certo. Uma das primeiras a ocupar a vasta imaginação do poeta foi sua prima Isabel Tavares, chamada "a menina dos olhos verdes", a qual foi por ele enaltecida "sob o anagrama de Behisa", sendo, porém, efêmera a sua influência sobre o bardo. D. Catarina de Ataíde, a Natércia, segundo a tradição, foi a mais decantada pela sua paixão. Não se pode negar que ela tenha nas "líricas camonianas" a importância que lhe foi atribuída por alguns biógrafos.

O certo é que foram muitas as mulheres que lhe serviram de inspiração, as quais Camões idealizou tão magistralmente na sua Lírica, através de sonetos, odes, elegias, églo-

gas, sextinas e oitavas, e nas redondilhas. Camões endeu-sou-as com o seu lirismo platônico, eternizando-as.

O ápice da lírica camoniana está voltado todo para o amor. Desse amor imortalizado em sua lírica surgiram as inspirações para sua realização. Camões tratou de outros temas diferentes nos seus versos, mas foi o amor o caminho principal da inspiração que o elevou sob a influência petrarquiana. Sabe-se bem o quanto esta influência contribuiu, para as suas líricas, através de suas rimas para a poética do Século XVI. Na Espanha não faltaram Boscán e Garcilasso, grandes discípulos de Petrarca. Assim também Camões o absorveu o mais que pôde. Em *Os Lusíadas* evocou-o no canto IX (1“tra la spica e la man, qual muto he messo”) e em algumas passagens citou-lhe o nome: “Vós outro que amais pela passiva, dizeis que o amor frio como melão não há de querer mais de sua dama que amá-la; e virá logo o nosso Petrarca, e o nosso Pietro, ateados de arte, mostrando razões verossímeis e aparentes para não quererdes mais de vossa dama que vê-la”.² A admiração de Camões por Petrarca foi mais larga e mais profunda, assim nos mostra a historiografia, desde Faria e Sousa a Stock, evidenciando o aproveitamento que Camões fazia das estrofes, versos inteiros, pensamentos e imagens de Petrarca. Petrarca não o influenciou somente na exteriorização das líricas, nos sonetos, nas canções, nas sextinas etc.; sua influência predominou também nas Rimas e nos Triunfos. No entanto, é necessário que tenhamos uma visão, mesmo que seja da imitação, para que possamos sentir a sua originalidade. Falamos dos sonetos dedicados a Dinamene e a Laura.

Por Camões e Petrarca, respectivamente.

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no Céu eternamente
E viva eu cá na terra sempre triste.

1 — Ferreira Joaquim — *História da Literatura Portuguesa* — 3.^a Edição — Porto Domingos Barreira — 1964.

2 — *Idi ibid.*, 353.

Se lá no assento etéreo onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor que me ficou
Da mágoa sem remédio de perder-te,

Roga a Deus que os teus anos encurtou
Que tão cedo de cá me leve a ver-te
Quão cedo de meus olhos te levou.

II

Anima bella, da quel nodo sciolta
Che più bel mai non seppe ordire Natura,
Pon dal ciel mente alla mia vita escura,
Da sì lieti pensieri a pianger volta.

La falsa opinion dal cor s'è tolta
Che mi fece alcun tempo acerba e dura
Tua dolce vista: omai tutta sicura
Volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta.

Mira 'l gran sasso donde Sorga nasce;
E vedravi un che col tra l'erbe e l'acque
Di tua memoria e di dolor si pasce.

Ove giace 'l tuo albergo e dove nacque
Il nostro amor, vo' ch'abbandoni e lasce,
Per non veder ne' tuci quel ch'a ti spiacque.

O poeta lamenta a morte prematura da amada e roga-lhe: "Se lá no assento etéreo onde subiste, memória desta vida se consente", isto é: o poeta pede-lhe se lá de onde ela está é permitido lembrar-se do amor terreno, que não se esqueça deste amor que ficou aqui na terra. Assim também Petrarca se dirige à alma:

"Anima bella, da quel modo sciolta che diò bel mai non seppe ardir natura".

O mesmo tema. Eis a imitação camoniana. Há, entretanto, uma diferença. Em Camões, existe "uma religiosa e casta timidez na evocação da melindrosa amada celestial, uma condicional não expressa nos sonetos de Petrarca, atenuando a irreverência do pedido" (Pellizzani — crítico italiano).

"No retrato da amada, Camões não faz mais do que seguir o padrão de Laura".

Mais adiante Camões se dirige a Dinamene, desejando que o seu sofrimento (e a dor que ele sente) seja benéfico para ela; pede a Deus que a levou tão cedo que o leve também, para que possa realizar simbolicamente as suas aspirações místicas.

"Nem o túmulo os separa, aos dois corações amantes. Petrarca dirige a Laura os terníssimos queixumes de saudade e do amor". (Joaquim Ferreira). (3)

Camões também rememora incansavelmente a bem-amada, cantando-a e chorando-a em versos de um lirismo e de um lamento dignos de seu "êmulo".

Camões soube dar melancolia, com sentimentos inspirados, "à musicalidade dos sons", e não existe no soneto uma palavra relevante que seja clara ou aberta, ao contrário de Petrarca, no que se vale das rimas de fortes vibrações.

Vejamos então a diferença do Amor — Dor entre Petrarca e Camões.

Petrarca, nas suas poesias, *dedilhava* motivo para dedicar elogios à *bem-amada*; e nesse rendilhar de *sutilezas* a emoção não chegou a dramatizar a sua tão ávida eloquência. Podemos vê-lo bem em uma das suas obras manuscritas dedicada a Virgílio.

"Laura, formosa por suas virtudes e a quem meus versos fizeram conhecida em todo o mundo, mostrou-se aos meus olhos pela primeira vez na manhã de 6 de abril de 1327, na Igreja de Santa Clara em Avinhão". Neste pequeno comentário, Petrarca está convicto da imortalidade de Laura. Cantá-la era torná-la "conhecida em todo o mundo".

Em Camões é diferente. O Amor — Dor é mais burilado pela sua língua fluente. O Amor — Dor torna-se mais humano que o de Petrarca, torna-se mais sentimental e a dramaticidade mais eloquente.

3 — Ferreira, Joaquim — *História da Literatura Portuguesa* — 3.^a Edição
Porto Domingos Barreira — 1964.

No Século XVI, as teorias do Platonismo e do Petrarquismo "eram sinônimos na estética literária". Platão com a sua teoria não deixou de influenciar os poetas da época. E Camões, através dessas correntes ideológicas, produziu "as obras-primas do seu lirismo".

Quando Camões começou a escrever os seus poemas, na poesia portuguesa já existiam dois grandes mestres: Bernardin Ribeiro e Sá de Miranda, ambos com influência italiana.

Camões também usou da redondilha maior, que já existia nos velhos cancioneiros trovadorescos e que contribuiu para o aperfeiçoamento de "alguns" líricos do "Cancioneiro Geral de Resende".

Camões usou-a sempre com a sutileza que lhe era peculiar e a seu modo, por meio de formas belas, artisticamente criadas.

Suas redondilhas possuem características próprias, camonianas, já bem acentuadas no seu lirismo.

Estávamos na época colonial. Pertencíamos "ao Império Lusitano" e a nossa literatura não tinha ainda se desenvolvido o suficiente, para que nós pudéssemos tomar conhecimento de nós mesmos.

O humanismo renascentista chegou até nós, por todo esse período, em quatro principais manifestações literárias: "a poética camoniana, o gongorismo, o movimento acadêmico e o arcadismo." (4)

Na lírica, especialmente, Camões será o modelo "principal" da poética a partir do século XVI, pelo menos até o aparecimento de Fernando Pessoa, que marcou o instante da chamada poesia Pessoaana.

A influência de Camões foi tão marcante na nossa literatura, que os poetas brasileiros (Épicos ou Líricos), através da leitura dos *Lusiadas*, escreveram poemas sobre a nacionalidade, destacando-se o *Uruguai* (José Basílio da Gama — (1769) e o *Caramuru* (Fr. José de Santa Rita Durão — (1781), em moldes que seriam depois aproveitados pelo Romantismo Indianista.

Voltamos a afirmar que Camões influenciou todos os poetas brasileiros da época colonial, não chegando a ser de larga duração na sua parte épica; no entanto, a lírica se infiltrou

4 — LIMA, Alceu Amoroso — *Introdução à Literatura Portuguesa* — pág. 27, 3.^a Edição — 1964 — Livraria Agir — Editora Rio de Janeiro.

na "nossa poesia", passando pelo período "clássico" e chegando até as composições românticas. Sua lírica influenciou os poetas parnasianos, simbolistas e até mesmo os modernistas.

Podemos citar Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade.

Sobre a influência épica de Camões na nossa poesia, escreveu Alceu Amoroso Lima: "A corrente camoniana de nossa literatura colonial não foi abundante, como, aliás, não foi nenhuma das correntes literárias coloniais. Mas foi representativa desse aspecto de repercussão que vinha assumir a literatura no nosso meio". E mais adiante ele vem afirmar que "A musa épica, entretanto, nunca se aclimatou bem, em nossa terra". (5) Afrânio Peixoto foi pioneiro ao escrever sobre Camões no Brasil, no qual se referia a alguns escritores que se inspiraram na obra e na vida do poeta português.

Bento Teixeira, o primeiro poeta a escrever, no Século XVI, um poema épico-laudatório — "Prosopopéia", nos moldes de *Os Lusíadas*, contava "fatos históricos passados havia menos de vinte anos". É dedicado a Jorge de Albuquerque Coelho, Capitão e Governador da Capitania de Pernambuco das Partes do Brasil na nova Lusitânia, publicado em 1601, no final do Século XVI, possui noventa e quatro estrofes em oitava-rima e narra os grandes "feitos militares" de Jorge de Albuquerque e de seu irmão Duarte Coelho de Albuquerque.

Quanto à poesia épica do Século XVII, encontramos um poema que teria sido escrito por Manuel Ferreira de Lemos, intitulado "Brasilida". (Cantava a restauração da Bahia, em 1625).

No entanto, Sacramento Black (V. VI p. 81) informa que este poema não chegou a ser impresso.

No Século XVIII — mencionamos Claudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1743-1792), Tomás Antonio Gonzaga (1774-1810), Silva Alvarenga (1749-1814) e muitos outros. Todos em suas obras fazem referências a Camões.

No período do classicismo, apareceram muitos outros poetas influenciados por Camões. Mas para concluir essa parte referente ao classicismo, falemos um pouco de José

5 — LIMA, Alceu Amoroso — *Introdução à Literatura Portuguesa* — op. cit. pág. 27.

da Natividade Saldanha (1796-1863), lírico, mas que usou de epígrafes camonianas na "Ode Pindárica" que dedicou a André Vidal de Negreiros. Nessa "Ode" ele cita Camões e Adamastor "na Ode a Henrique Dias": "Oh mil vezes ditoso, o que da lira (...). / Não deixa sepultar a pátria glória / Assim Camões divino, Ergueste, O'Gama, eterno monumento." Adamastor é citado na estrofe seguinte.

No Romantismo, apresentavam-se também algumas manifestações épicas, dedicadas a temas indígenas. Não se sabe se faltou aos poetas "engenho" e "arte", ou se foi falta de assunto relacionado ao épico, ou se a poesia épica já havia terminado o seu ciclo.

Grande parte dos poetas do romantismo não se afastou de todo de Camões. Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias usaram nas epígrafes versos líricos ou épicos camonianos. Alvares de Azevedo (1831-1851), no "Poema do Frade" deixa transparecer os moldes de Camões. Casimiro de Abreu (1834-1860) escreveu em Lisboa a sua peça "Camões e o Jau". (6) Em Junqueira Freire (1832-1855) e em Fagundes Varela (1841-1875) a influência camoniana, se realmente existe, está muito bem disfarçada, o que não acontece com Castro Alves (1847-1871). (7) Ele usava em muito dos seus poemas a oitava-rima, principalmente no final do *Navio Negreiro* ("cuja concepção lembra bastante alguns traços de *Os Lusíadas*"). (8)

Todos eles revelam muito bem a sua identidade com a poética camoniana. Paramos aqui, na parte do período romântico, porque se formos nos alongar mais, correremos o risco de nos tornar muito prolixos e ainda queremos falar um pouco da influência camoniana no modernismo.

Antes de passarmos para o período modernista, gostaríamos de mencionar o nome de José Albano (1882-1932). José Albano, não obstante seu gênio próprio, a sua força de criação recebeu influência marcante do poeta português, e foi o seu discípulo entre nós.

6) ABREU, Casimiro de. *Grandes poetas românticos do Brasil*. In: *Obras de Casimiro de Abreu*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1940.

7) As obras de Junqueira Freire, Fagundes Varela e Castro Alves foram consultadas na edição — *Grandes poetas românticos do Brasil*, já mencionada.

8) TELES — Gilberto Mendonça — *Camões e a Poesia Brasileira* — Edições Q. MEC 1976 — 2.^a Edição — São Paulo.

O Modernismo, como sabemos, foi uma revolta contra o passado. A procura de novos valores, novas maneiras de se expressar. Isto tudo incentivado "pelos movimentos ("Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Espiritonovismo", fazendo-nos crer que os poetas modernistas incluíam Camões entre os seus tão criticados Mestres do passado, conforme citação de Mário de Andrade. (9)

Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e muitos outros novos escreveram inspirados na obra de Camões.

Manuel Bandeira (1886-1968), no seu primeiro livro *A Cinza das Horas* — 1917 dedica um soneto a Camões "quando n'alma pesar de tua raça/a névoa da apagada e mil tristeza/busque ela sempre a glória que não passe./ Em teu poema de heroísmo e de beleza", e no final:

"Não morrerá sem poetas nem soldados,
A língua em que cantaste rudemente,
As armas e os barões assinalados."

Mário de Andrade também se refere a Camões em várias passagens de sua obra. Cassiano Ricardo (1895-1974) fala sobre Camões e seu poema "Martim Cererê" tem reflexos camonianos.

Vinicius de Moraes (1913) possui sonetos em que se nota "a influência estilística de Camões". "O Soneto da Fidelidade", que fala de um amor "Que não seja imortal, posto que é chama/mas que seja infinito enquanto dure". E assim tivemos uma pequena visão da influência camoniana nos nossos poetas tradicionais como naqueles mais modernos. Todos souberam render-lhe homenagem, através de seu nome, de temas, de imagens e, acima de tudo, pesquisando sempre a sua obra, à procura de elementos inspiradores. Podemos assim repetir as palavras de Gilberto Mendonça Teles: "A obra de Camões continua viva na literatura brasileira, constituindo uma de suas mais importantes fontes temáticas e estilísticas".

9) Andrade, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo, Martins, 1966.

É Obra imatura. São Paulo, Martins, 1966. É Obra imatura. São Paulo, Martins, 1960.

10) Bandeira Manuel — **Poesia e Prosa** — Rio de Janeiro, Aguilar, 1958,

BIBLIOGRAFIA

- LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à Literatura Brasileira**, Rio, Livraria Agir Editora, 1957.
- CASTELO, José Aderaldo — **A Literatura Brasileira** — 1.^o vol. Manifestações Literárias da Era Colonial — Editora Cultrix.
- TELES, Gilberto Mendonça — **Camões e a Poesia Brasileira**, Edições Quenion, MEC — 2.^a Edição — São Paulo — 1976.
- RAMOS, Feliciano — **História da Literatura Portuguesa** — 7.^a Edição. Braga, Livraria Cruz Editora — 1963.
- CIDADE, Hernani — Luís de Camões — **O Lírico** — 3.^a Edição. Lisboa Ocidente, 1943.
- DE OLIVEIRA, Cândido — **Súmulas de Literatura Portuguesa** — Décima, Quarta Edição — Gráfica Biblos Ltda. Editora — São Paulo.
- FERREIRA, Joaquim — **História da Literatura Portuguesa** — 3.^a Edição Porto, Domingos Barreira, 1964.
- SARAIVA, Antonio José — Lopes Oscar — **História da Literatura Portuguesa** — 3.^a Edição.
- D'ALGE, Carlos — Camões: **O Real e o imaginário**. Jornal **O Povo** — 25/03/80. Fortaleza — Ceará.
- MASSAUD, Moisés — **A Literatura Portuguesa** — 16.^a Edição — Editora Cultrix Ltda. — São Paulo.
- ABREU, Casimiro de. Grandes poetas românticos do Brasil. In: **Obras de Casimiro de Abreu**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1940.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**, São Paulo — Martins, 1966.
- É Obra imatura. São Paulo, Martins, 1966. É Obra imatura. São Paulo, Martins, 1960.
- BANDEIRA, Manuel — **Poesia e Prosa** — Rio de Janeiro, Aguilar — 1958.

OS CORUMBAS: UMA VERTENTE DO ROMANCE SOCIAL DOS ANOS TRINTA

Claudemildes Monteiro da Rocha

Com o progresso das ciências o mundo alcançou transformações nunca antes observadas. O homem toma consciência da sua capacidade, passa a investir mais na concretização das suas idéias e na realização de seus desejos.

Ao mesmo tempo que o desenvolvimento, possibilitou novos estilos de vida, estabeleceu mudanças na maneira de pensar, de agir e de se manifestar. Favoreceu o estudo do comportamento humano, das suas relações com a sociedade, com o meio e com os objetos que produz e consome. Permitiu que o homem se aventurasse em suas conquistas e se tornasse mais audacioso em suas atitudes. Delineou novos caminhos para o crescimento econômico e social e fez evoluir a mentalidade da época ao moldar-lhe o espírito.

A propagação das ciências, assim como a evolução tecnológica e a expansão do capitalismo produziram forte influência na maneira de conceber e interpretar os diversos tipos de arte, no início deste século. Acrescente-se a isso o impacto causado pelo pensamento marxista, a revolução russa de 1917 com a arte e a literatura proletárias e os reflexos sócio-econômicos e morais da primeira guerra mundial.

Todos estes fatores, sem dúvida, inspirariam escritores e artistas da segunda e terceira décadas do século XX, em cujas obras se verificariam, a partir de então, princípios político-ideológicos e reformas sociais misturados à crítica, à denúncia do social, à preocupação com o bem-estar da população menos favorecida, configurados como *focus*, como tema ou como elemento construtor da narrativa e da conduta dos personagens.

Simultâneo a essa nova tendência da literatura e da arte, percebe-se no plano da criação modificações significativas no que concerne à estrutura, à linguagem, à elaboração dos protagonistas, aos valores estéticos e até mesmo quanto aos critérios de verdade e efeito que toda obra expressa, seja literária ou não.

No Brasil, o aspecto pouco animador do momento histórico e político, as inquietações nascidas das experiências estéticas do Movimento Modernista de vinte e dois, o sentimento de brasilidade, a conscientização da realidade e o sociologismo fundem-se para dar origem a uma nova ficção.

A renovação literária observada na década de trinta, em que pese não ser exclusiva do romance nordestino, se constitui, no entanto, fato indiscutível de que foi o romance do Nordeste o que conquistou mais espaço e importância no cenário literário brasileiro, e quem definiu o tipo de narrativa, de linguagem e até mesmo o "perfil estético da época".

Entretanto, o aspecto inovador que ele trouxe não está circunscrito às experiências estéticas dos anos vinte, nem às influências político-ideológicas da arte e da literatura proletárias, mas às alterações sócio-culturais, políticas e econômicas, à autoconsciência da realidade local e à preponderância do pensamento histórico-sociológico divulgado na região, pelo sociólogo e historiador Gilberto Freyre.

Não se quer dizer com isso que a ficção nordestina de trinta seja uma produção à parte, dissociada dos padrões estéticos da época e livre de influências. Mas que esses fatos não se constituíram em fatores determinantes do romance nordestino, muito embora hajam contribuído.

Para melhor esclarecer esta questão, recorramos a situação em que se encontrava o Nordeste nesse período.

O momento era de crise e de transição. A decadência econômica e social havia ultrapassado todas as expectativas e transfigurado a feição da sociedade, do homem e do meio. Na política se tentava novos caminhos, visando encontrar soluções capazes de eliminar ou atenuar as dificuldades. Viviam-se entre a angústia, a ansiedade e a insegurança.

A incerteza do futuro que se divisava sombrio e sem perspectivas levou os intelectuais a buscar:

na afirmação de sua identidade (...), na riquíssima tradição cultural, (...) no passado e nos valores por ele legados (...), os traços mais marcantes de sua personalidade, (1) e os motivos para criar a nova ficção do Nordeste.

Se a ocasião não era propícia para a sociedade que se defrontava com toda ordem de problemas, para a arte o momento era por demais favorável, uma vez que é próprio desta evoluir nas épocas de crise social intensa. Pois, sendo "produto da sociedade", a arte tende a acompanhar as metamorfoses sofridas tanto pelo homem como pela sociedade. E a literatura não poderia fugir à regra.

Eis a razão por que o romance nordestino de trinta absorveu as mudanças sociais, captou o espírito apreensivo e conturbado do homem, e assumiu a posição crítica do seu tempo e do grupo social a que pertence, embora o tenha feito com a técnica e a temática do regionalismo realista, tão usadas no século passado pelos ficcionistas locais.

Diante dessas considerações, é o caso de se perguntar o que de moderno então apresenta a ficção nordestina compreendida entre 1930 e 1940. A pergunta exige uma resposta objetiva e coerente, porém, com respaldo na análise e na crítica dessas produções.

Pelo menos três aspectos podem ser apontados como inovadores: a sobriedade da narrativa que flui com naturalidade; a linguagem fluente, espontânea, clara, e pouco adjetivada e a presença do social, perfeitamente integrado à realidade espaço-temporal do texto.

Os personagens também passaram a ser construídos de maneira distinta. Ganharam vida, dinamicidade, humanidade.

E até o ambiente, onde estes se moviam, se modificou, ganhou outras características, outra função. Já que se deixou de estruturá-lo "com galhos retorcidos, com ossadas humanas, com carcaças de animais, com poentes excessivamente vermelhos e levas de retirantes a se arrastar, a vagar à toa pelos caminhos íngremes do sertão" — expressões próprias da imaginação fértil e exagerada de uma época.

Nas páginas que se seguem apresentaremos a análise d'*Os Corumbas*, livro de Amando Fontes, cuja publicação em

1) Cf. In: *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*, à pág. 174.

1933 foi recebida com aplausos da crítica, conquistando, inclusive, o Prêmio Felipe de Oliveira.

Entre as obras de ficção dos anos trinta podemos afirmar que *Os Corumbas* ocupa posição privilegiada; primeiro, por se constituir numa das poucas obras a abordar o problema da industrialização e suas conseqüências sobre o retirante; segundo, por fugir à estrutura do chamado romance proletário.

Mas ao leitor inexperiente, pouco habituado a investigações no texto, estas conclusões não são apreendidas. E não o são porque os caminhos sugeridos pela obra são múltiplos; o que pressupõe diferentes interpretações e controvérsias quanto ao conteúdo temático, à qualidade estética e à classificação da mesma.

Assim é que ao iniciarmos contacto com *Os Corumbas*, tem-se a impressão de que se está diante de mais um romance sobre a seca, o êxodo e a decadência rural, igual a tantos outros do período.

À medida, no entanto, que vamos nos inteirando da estória, que nos familiarizamos com a narrativa, com o processo criativo do autor, a impressão do começo cede espaço a duas outras. Uma, a de que o romance reflete tendências político-ideológicas, estando, portanto, circunscrito à denominação de literatura "engajada". Outra, de que a obra traduz o *modus vivendi*, particular e único, do retirante nordestino ou mesmo da gente sergipana.

Esse problema do enquadramento da obra numa determinada categoria e o da descoberta do tema requer uma análise cuidadosa dos fatos e dos elementos que participam do suporte estrutural e narrativo do texto.

Deixemos o campo das suposições, das considerações lineares e passemos à investigação da obra.

Do ponto de vista da estrutura, interessa examinar o tema, o comportamento dos personagens e o andamento da narrativa.

Os Corumbas, primeiro livro de Amando Fontes, se organiza a partir da realidade exterior, da preocupação com o social e o documental.

Escrito na terceira pessoa e tecido com uma linguagem fria e objetiva, o romance narra as dificuldades vividas por uma família de retirantes, que se vê desalojada e expulsa de suas terras pelas circunstâncias climáticas. Sem condições de aí permanecer, abandona o sossego, a segurança e os hábitos da cidadezinha do interior; se despoja do que restou

hábitos da cidadezinha do interior; se despoja do que restou dos bens e parte em busca de sobrevivência na capital. Consegue a família levar apenas "as saudades", a esperança, a ilusão de que a "felicidade lá embaixo" a espera, nada mais.

Vejamos, por exemplo, esta passagem que significa o ponto de partida da nova vida que esperam construir:

Venderam as galinhas, os dois cavalos, a roça, há pouco replantada. Como ninguém quisesse lhes comprar a casinha, que com suas próprias mãos haviam erguido, deram-na para morar a uns compadres.

E num dia de sol, alegre e lindo, demandaram à Estação da Murta, para aguardar a passagem do comboio.

Levavam saudades dos amigos, da vida plácida do Engenho, da própria terra que deixavam; mas iam risonhos e contentes. Aos seus corações alvoroçados parecia que a Felicidade, lá embaixo, os esperava. (2)

Embora *Os Corumbas* focalize o fenômeno da seca, do êxodo rural e os problemas enfrentados pelos retirantes, não é um romance sobre a seca e seus reflexos.

Na verdade, o que menos existe neste romance, é seca. Só a presenciamos na primeira parte da narrativa, quando os prejuízos causados por ela na natureza e na vida do homem são apresentados pelo narrador.

A melhor amostra de sua ação destruidora temos no exemplo abaixo, cuja linguagem despida de qualquer ornamento demonstra o desânimo e a tristeza dos que precisam dela fugir:

Tão violenta foi a seca de 905, que o capim cresceu e secou no leito estorricado dos ribeiros. Assolou tudo, matou tudo!

João Piancó, doente, não pôde salvar as reduzidas criações. E morreu de desgosto.

Geraldo, a esse tempo, tinha já três filhos. Lutou contra a miséria o quanto pôde. Josefa o ajudava dia e noite.

2) Cf. In *Os Corumbas* à pág. 10.

Mas tiveram de desanimar, como outros tantos. Perceberam que só lhes restava o recurso de desertar, fugir para sempre daquele torrão maldito.

Arrumaram alguns objetos indispensáveis, as poucas roupas que ainda tinham, e puseram-se na estrada. (3)

Esta passagem, bem como a anterior, demonstram com clareza que a seca, ao se instalar na região, domina os espíritos, descaracteriza a natureza, transforma a vida dos seres que aí habitam, os submete à miséria e os conduz à fuga.

De resto, a seca, vista no contexto geral da obra, é apenas o elemento impulsionador das ações e da narrativa. Elemento a partir do qual o autor norteou e teceu a estória.

Logo no princípio da segunda parte do romance ele desaparece, cedendo lugar à chuva que transforma o semblante da natureza, o rumo da narrativa e o próprio comportamento dos personagens:

Era uma madrugada fria de julho, em pleno inverno.

Desde a véspera uma chuvinha miúda, rarefeita, caía tristemente sobre as ruas alagadas e desertas.

E toda a noite assim chovera, sem parar.

Na Rua da Estrada Nova, meio em declive, formara-se um pequeno riacho, por onde as águas desciam mansamente, levando a areia e as sujeiras que encontravam.

Aquela hora, ainda reinava o mais completo silêncio em casa de Geraldo.

Sá Josefa (era assim que a tratava todo o bairro), posto já estivesse acordada, deixara-se ficar sobre as tábuas duras da cama, toda encolhida de frio, debaixo da sua desbotada coberta de retalhos.

O sudoeste soprou mais forte, açoitando a chuva por entre as frestas do telhado. Então, a mulher abriu os olhos, distendeu os braços e as pernas, e murmurou, num bocejo:

— Santo Deus! Ainda chove! Como não devem estar essas ruas?... (4)

3) Idem, ibidem, pág. 8.

4) Idem, ibidem, pág. 11.

Embora aqui a chuva não signifique fartura, redenção, nem solução para os problemas dos retirantes sertanejos.

A sua inclusão, à esta altura, serve para atenuar o tom da narrativa e amenizar o sofrimento dos personagens.

Quanto ao êxodo, a sua função no texto é a de primeiro agente desestruturador dos Corumbas, cuja desintegração total ocorrerá mais tarde, com a prisão de Pedro, a morte de Bela e a prostituição de Rosenda, Albertina e Caçulinha.

Já o retirante é dos três elementos que compõem o romance o mais significativo, porque é ele quem vai estar presente no desenvolvimento da narrativa, embora sob circunstâncias diferentes.

Considerando o que até aqui se analisou, fácil é prever, porque a ficção de Amando Fontes, a exemplo de muitas outras, foi classificada como sendo mais uma obra de cunho regionalista. O que não expressa a verdade. Pois, os dramas vividos pela família e os demais personagens não se limitam só ao povo nordestino, nem são característicos da gente sergipana.

Aliás, José Maurício Gomes de Almeida, em sua recente obra, discorda dessa classificação, ao afirmar que:

Muitos dos romances (e romancistas) tidos tradicionalmente como regionalistas não o são, ou neles o regionalismo manifesta-se apenas de forma epidérmica. Exemplo disso é a obra de Amando Fontes: que seus dois romances sejam sociais e sejam nordestinos não cabe dúvida, mas não são propriamente regionalistas, a não ser em aspectos secundários. (5)

Por outro lado, também não é conveniente rotular *Os Corumbas* de romance proletário. Nem afirmar que o tema central seja a formação de centros operários, ou a luta destes contra o tratamento recebido dos patrões, ou a pregação dos ideais socialistas.

Não obstante a obra faça referências a agitações políticas, à revolta dos operários por melhores salários, à greve dos trabalhadores e se percebe na fala do narrador e de certos personagens, de vez em quando, insinuações sutis de

5) Cf. In: *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro*, à pág. 177.

ordem político-ideológica, como se pode observar através dos exemplos relacionados a seguir:

Toda vez que se oferecia ocasião, falava aos companheiros. Produzia, então, longos discursos, em que sempre abordava "a melhoria dos ordenados, a diminuição das horas de serviço, tudo que, enfim, pudesse dar ao operário de Sergipe o conforto e o bem-estar que o trabalhador do Rio e de São Paulo já gozava". (6)

Ao grupo de José Afonso coube dar o rebate e sustentar a luta contra as Fábricas. Ou "o serviço noturno seria pago com a bonificação de um terço sobre os salários do dia, ou ninguém se sujeitaria à nova exploração", foi o ultimato lançado pela Sociedade Proletária de Aracaju, que passou a funcionar em sessão permanente, cheia de curiosos e prosélitos. (7)

Ainda assim, não se pode dizer que seja uma obra "engajada", defensora do pensamento político-ideológico. Muito menos romance proletário. E não o podemos denominá-lo desta forma, porque o *focus* não recai sobre a luta de classes trabalhadoras. Além disso, estes assuntos estão concentrados em apenas quatro capítulos dos quarenta e oito que compõem o romance, colocados a nosso ver, sem nenhuma ênfase.

Parece-nos que o autor, ao mencioná-los, quis tão-somente aproximar a realidade ficcional da realidade histórica, para tornar aquela mais real e humana.

Depois, a forma discreta como são narrados todos estes problemas deve-se antes ao próprio esquema da obra, muito mais de consciência crítica da realidade do que mesmo à divulgação de doutrina ou ideologia defendida, talvez, pelo autor.

À propósito ainda do tema, há que considerar a questão da prostituição — uma constante na ficção de Amando Fontes — que na estrutura do romance é por demais expressiva.

Em grande parte d'*Os Corumbas* ela se faz presente. É ao mesmo tempo a responsável pelas ações, pelo comportamento e pelo destino das personagens e da própria narrativa.

6) Cf. In *Os Corumbas*, ... pág. 52.

7) Idem, ibidem, pág. 56.

Tal problema, em geral, tem origem na miséria, na vida precária e sem perspectivas, ocorrendo, portanto, nas camadas pobres da sociedade, onde as necessidades básicas são mais prementes.

Na obra, essas concepções são difundidas, embora a industrialização surja como um outro fator de influência.

Tanto é assim, que todas as personagens que se prostituem no romance são ou foram empregadas das Fábricas de Tecidos. Há um flagrante determinismo — é verdade — nesta colocação. Esta parece dar a entender que nenhuma operária é portadora de boa conduta e de bons princípios morais.

No entanto, preferimos creditar tal conceito à mentalidade preconceituosa e tradicional da época, cuja sociedade jamais permitia fosse desculpada, perdoada ou nela reintegrada a mulher que houvesse dado um "mal passo" na vida.

Daí a razão por que Rosenda e Albertina, filhas de Geraldo e Josefa Corumba, ao serem abandonadas por seus companheiros, tiveram como única saída o "mercadejamento de seus corpos."

Como se pode observar por esta passagem:

Ele disse que o descarado não demorou muito em Simão Dias. Foi logo mudado pra Itabaiana ou pra São Paulo. Quando saiu, deixou a bichinha à toa por lá, jogada no oco do mundo... (...) Quando o diabo largou a pobrezinha, ela ficou mesmo sem jeito nesta vida... Teve de ir morar com outras mulheres... E passou a receber a todo mundo... (8)

ou, por esta outra, ainda mais esclarecedora:

Após cinco meses de ligação, Fontoura sentiu-se cansado de Albertina. Uma outra conquista o chamava. Deu-lhe uma cama e um guarda-roupa de pinho envernizado. Um pouco de dinheiro. E abandonou-a.

Ela não perdeu tempo em hesitações sobre o que teria de fazer, convencida de que apenas um

8) Idem, *ibidem*, pp. 73-74.

caminho se abria ante seus olhos: ir morar, com mais outras companheiras, em local apropriado, e ganhar a vida com o mercadejamento de seu corpo. (9)

Com Caçulinha o processo foi diferente. Abandonada pelo noivo, que a havia deflorado recorre, por influência da mãe, à justiça. Mas o noivo era militar e filho de família abastada, nada podia ser feito.

Despedida do emprego, Caçulinha não teve outra alternativa, a não ser aceitar a proteção do Dr. Gustavo:

para ir viver por conta dele...

Sá Josefa estremeceu. E, volvendo uns olhos ansiosos para a filha:

— Dr. Gustavo?!... Como?!... Ele não é casado.

— É. Eu sei... Mas é o único que aparece em condições de me ajudar... (10)

Pelo que foi exposto, o tema central do romance é a prostituição. Pois, esta bem mais que a seca e a luta dos trabalhadores, é quem empresta o tom dramático à narrativa e de certa forma define o caráter documental da obra.

A maneira como é tratado e conduzido o assunto deixa em evidência, porém, o conceito de moralidade, não do romancista, mas o da região, o da sociedade dos anos trinta, os quais, apoiados em preceitos religiosos, bastante radicais, julgava a mulher com austeridade, não lhe perdoando o menor deslize.

Prosseguindo na análise, um outro fator a ser comentado é o da construção das personagens, particularmente as femininas, que nas obras do autor assumem papel decisivo.

Elas são de tal maneira elaboradas, que nenhuma dúvida deixam quanto à superioridade que possuem sobre as masculinas.

Graciliano Ramos, aliás, já observara a importância e a força das mulheres na ficção de Amando Fontes, ao comentar seu outro livro *Rua do Siriri*.

Na íntegra, eis o que diz a respeito:

9) Idem, ibidem, pág. 122.

10) Idem, ibidem, pág. 154.

os homens são lá escassos e têm pouca importância. Já em *Corumbas* as melhores figuras do sr. Amando Fontes eram as femininas. Agora os machos servem para transportar móveis e para justificar a profissão das raparigas. (11)

Com o que concordamos. Pois, tanto em sua primeira obra como na segunda, as atribuições do homem são ínfimas. Quase nunca a sua voz, a sua vontade, as suas ações se fazem sentir ou prevalecer. Se, por acaso, chegam a se manifestar, é para convencer as namoradas e as amantes a lhes acompanhar em aventuras, a aceitar-lhes os carinhos. Somente n'Os *Corumbas* a sua fala se faz ouvir, assim mesmo de forma rápida.

Desde o início da narrativa, a preocupação do narrador é pôr em foco a capacidade de decisão, as atitudes, o espírito de determinação, a coragem e a ousadia das mulheres.

Construídas à medida que a narrativa vai-se desenvolvendo e os acontecimentos se sucedendo, as personagens vão aos poucos tomando seus lugares na estória e carreando para si as atenções do autor e do narrador, uma vez que são os elementos mais marcantes da estrutura do romance.

De todas, as que mais se destacam são Josefa Corumba e Maria Pirambu, cujos procedimentos, colocados em confronto, demonstram a posição antagônica que ocupam.

Enquanto a primeira é apresentada como exemplo de dignidade, de mulher bem comportada, que só vive para a família e as tarefas domésticas, a segunda é mostrada como a imagem da desocupada, da mexeriqueira, que tem como únicas ocupações: prestar atenção à vida alheia e falar mal de todo mundo.

Analisemos separadamente o comportamento de cada uma.

Josefa é a mulher trabalhadora, a companheira decidida sempre disposta a enfrentar qualquer problema, a tomar qualquer resolução, no sentido de vencer as dificuldades ou de amenizá-las.

Quando sobreveio a seca e esta tudo destruiu, ela não esmoreceu. Pelo contrário, armou-se de argumentos para convencer toda a família a se transferir para a Capital, pois lá:

11) Cf. In *Linhas Tortas* à pág. 115.

“havia emprego decente para as duas meninas mais velhas. Era nas Fábricas de Tecidos. Estavam assim de moças, todas ganhando bom dinheiro... Pedro não custaria em conseguir um bom lugar, como ferreiro ou maquinista... Uma outra vida, enfim. Vestia-se melhor, andava-se no meio de gente. Depois, tinha assim uma certeza, uma espécie de pressentimento, de que lá as filhas logo casariam. Isso, as mais velhas. As duas mais novas iriam para a escola. Nem precisavam até de trabalhar. Caçulinha, que era tão viva e inteligente, bem poderia chegar a professora...” (12)

Mulher de decisões seguras, de atitudes firmes, nunca se deixava vencer pelos obstáculos, pelas dificuldades, nem mesmo quando outra vez a miséria lhe veio bater à porta. A solução, novamente, partiu dela:

— Você não acha bom, Geraldo, tirar Bela da escola de uma vez, para ajudar as despesas da casa? Com a doenceira sem parar em cima dela, atrasou-se tanto nos estudos, que já está fora de ponto pra tirar uma cadeira. O que ela tinha de aprender, já aprendeu. De saúde, ela já anda bem melhor, só tosse uma vez por outra. A gente podia botar ela na Têxtil, pra fazer uns servicinhos mais maneiros. Que ganhe seis, sete mil réis por semana... Sempre ajuda... (13)

Se se tratava de manter a integridade da família, a honra das filhas, ela então ia às últimas conseqüências. Para isso não media esforços, nem gestos, nem palavras. Porém, pregava aviso:

— Não! Eu não criei filhas para andarem vagabundando até alta noite pelas ruas! Vocês estão se enganando comigo! O que é que ficam fazendo lá por fora? Namoros, com certeza... Muito bonito, isso! Se têm namorados, se eles são sérios, com boas tensões, que venham ver vocês aqui em casa

12) — Cf. In *Os Corumbas*, pág. 9.

13) Idem, *ibidem*, pág. 68

É melhor! Eu não me importo! O que não me cheira bem são esses passeios até tarde, ninguém sabe por que cantos. (14)

Todavia, a admoestação, às vezes, de nada adiantava. Mas nem assim Josefa desistia. Firme no propósito de fazer as filhas lhe obedecerem, se transformava. Nessas ocasiões era rude, agressiva, até violenta.

O longo exemplo que a seguir transcreveremos resume bem este seu comportamento:

Nesse dia, Rosenda foi a última a regressar. Haviam soado as sete horas, quando ela entrou em casa.

Sá Josefa chamou-a, num tom de voz tranqüilo quase meigo:

— Rosenda...

— Quer falar comigo...

Mas nem pôde concluir a frase começada.

A velha, que a esperava na porta de seu quarto, puxou-a violentamente para dentro, sob uma chuva de bofetões e de impropérios. Conseguiu pôr-lhe uma mão sobre a garganta, encostou-a à parede, e assim pôde surrá-la à vontade.

Ante o inopinado do ataque a moça ficou apalermada sem ânimo até de defender-se. Limitou-se a baixar a cabeça, para esconder o rosto; e sem Josefa lhe vibrava. Mas aquela atitude teve o efeito uma queixa, um gemido, recebia os golpes que Sá de aumentar o exaspero da velha, que a levou à conta de má-criação e de capricho. Abaixou-se, então, numa fúria, tirou o tamanco de uns dos pés, e com ele bateu fortemente nos ombros, na cabeça, até no rosto da filha.

Só aí Rosenda pôs-se a gritar e a debater-se. O sangue lhe descia do nariz. Uma pancada sobre a nuca tonteou-a. (15)

14) Idem, ibidem, pág. 31

15) Idem, ibidem, pp. 42-43.

Atente-se nos gestos agressivos e intempestivos de Sá Josefa e na atitude submissa da filha, até que ponto a autoridade materna chegava. Amparada em princípios morais rígidos, a mãe cometia as mais absurdas e descabidas atitudes.

Tal acontecimento se constitui num índice significativo para se compreender o posterior comportamento de Rosenda — que esquece as palavras e os conselhos tantas vezes repetidos pela mãe e foge com o namorado para a cidade vizinha.

Se Josefa, por vezes, era austera e intransigente, quando se fazia necessário, sabia ser dócil, paciente e compreensiva. Durante o agravamento da doença de Bela, sua penúltima filha, ela assim se comportara, surpreendendo a todos:

Com uma paciência, uma suavidade que surpreendia a todos os de casa. Às vezes preparava, com maternal desvelo, um mingau suculento, uma gemada. A tísica, inapetente, recusava. Então a velha, ao invés de apoquentar-se, como era de esperar de seu feitio, fazia-se toda humilde e implorava:

— Uma colherzinha só, minha filha. É pro seu bem... Pelo amor de Deus, tome... É sua mãe que está pedindo... (16)

Estas passagens refletem o equilíbrio da personagem, bem como o sentido humano que o autor procurou lhe emprestar. Daí por que é a mais completa e acabada do romance.

Nenhuma outra a ela se compara em dignidade e caráter.

A capacidade criativa do romancista, todavia, fez a ela se opor Maria Pirambu.

Imagem fiel da desocupada, da mulher vadia, cuja profissão é colher informações sobre a vida das pessoas, e exagerá-las em disse-me-disse, em fofocas. De casa em casa, diariamente vai espalhando a maledicência e atacando a honra das famílias. Em que pese a sua condição de fofoqueira inescrupulosa, todos lhe dão atenção, apesar de detestá-la, temerosos de cair também na força da sua língua, ser objeto de seus comentários maldosos.

16) Idem, *Ibidem*, pág. 95.

Como toda mexeriqueira que se preza, ela adota para se aproximar de suas "vítimas", um tratamento de intimidade, e jamais oculta qualquer detalhe ou deixa de opinar.

Tomemos dois momentos distintos da ação impiedosa da personagem:

— Ah! minha nêga, nem lhe conto! Uma coisa triste, pode me acreditar. A Rosita, uma menina ainda. Pode ter quatorze anos! Pois bem: saiu de casa com um boticário da cidade, um homem velho, casado cheio de filhos!... Mas isso é mesmo um fim de mundo... Não há quem me tire disso... (...).

— Também... a senhora quer saber? A culpa não é tanto da coisinha. É mais da mãe, que recebia o homem em casa e deixava ele ficar só horas e horas, com a menina. São essas facilidades... (17)

— A senhora sabe, minha nêga: Eu gosto muito da senhora... Das suas meninas, também. Pois é por gostar que eu conto... Não leve a mal o que eu vou-lhe dizer. Mas olhe! Tome cuidado com a Rosenda. O namoro dela com o cabo caiu no goto do povo. Aquele sujeito não presta. E as línguas de palmo e meio já começaram o trabalho... (18)

Aqui, a diferença entre uma e outra ainda é maior.

Maria Pirambu não era como Josefa, uma mãe cuidadosa, boa e atenta ao menor gesto das filhas. Embora a todos fizesse crê, que assim o era, e que da filha nunca desprezava o olho. A sua Clarinha não era igual a tantas outras moças da cidade, cujas mães não lhes prestava atenção. Com ela não ocorreria o mesmo, dizia sempre.

Contudo, um dia a situação se inverte. E a fofoqueira de sujeito passa a objeto dos mexericos do bairro.

Vejamos o que aconteceu:

17) Idem, ibidem, pág. 41.

18) Idem, ibidem, pág. 42.

— Levantando-se madrugada, por acaso. Sá Maria Pirambu fora encontrar a filha com o amante, que pernoitava no seu quarto.

A velha se lançou num desespero ruidoso e sem quartel. Cabelos arrepelados, mãos a gesticular, constantemente erguidas, o rosto afogueado pela ira, passou a viver da Polícia para a rua, de casa em casa, a narrar o acontecido a todo o mundo e a lastimar-se. Queria, à viva força, que o jovem lhe desposasse a filha. Ou, então, "que a adotasse, bem dotada, já que tinha uns parentes com dinheiro".

Mas, com enorme surpresa para ela e para todos, Clarinha, ao ser reinquirida, em Juízo, declarou que retirava a queixa inicialmente apresentada. E ajuntou que o fazia porque não fora aquele o seu verdadeiro ofensor. Outro qualquer, um ano antes, já lhe tinha roubado a virgindade.

A Pirambu tremeu de raiva. (...) E imediatamente concebeu um plano terrível de vingança: "quebraria os ossos da infeliz, deixá-la ia moída, deitada em panos de sal, logo chegassem a casa".

Não pôde, porém, realizar esse desejo, pois Clarinha da própria Chefatura seguiu para ir morar com o amante. (19)

Para quem tantas vezes enxovalhara a honra das moças e das famílias, Maria Pirambu não poderia esperar por pior castigo, do que ver sua filha seguir o mesmo destino das outras.

Colocando-se frente a frente as duas personagens, verifica-se que o comportamento de uma e de outra são contrastantes. Apesar de o destino lhes haver preparado armadilhas semelhantes: a prostituição das filhas.

Cabe aqui uma observação: a de que o meio e a prostituição são bem mais fortes que as austeras orientações ministradas pelos pais, ou seja, pelas mães.

Esta é, pelo menos, a sugestão que o romance deixa transparecer. Comprovando mais uma vez que o tema principal é, sem dúvida, a prostituição.

19) Idem, ibidem, pp. 129-130.

Retornemos às duas personagens estudadas.

Josefa surge na narrativa como representante excelsa dos valores e dos rigorosos princípios sertanejos, enquanto Maria Pirambu é o exemplo vivo da gente da ralé, sem nenhum preceito moral, sem nenhuma ocupação, a não ser cuidar da vida dos outros.

Sobre os demais personagens pouca coisa de relevante se tem para comentar.

A participação de alguns chega a ser meramente figurativa, tanto que suas presenças não são notadas, nem necessárias para o desenrolar da narrativa.

Chamam-nos a atenção, no entanto, o espírito gozador e irônico de Albertina — a segunda filha dos Corumbas — que em tudo via motivos para a galhofa, até mesmo em sua camisa toda esburacada:

Mirou-se de cima a baixo, consternada; e vendo um rasgão maior, por onde o seio esquerdo violentamente apontava — um seio moreno, muito rijo —, disse:

— Mas vejam só pra isto! Parece que vou dar de mamar às meninas do Tecido!...

E desatou numa gargalhada, que fazia toda a sua firme carnadura estremecer. (20)

É conveniente, também, ressaltar uma característica comum a todos os personagens: o conformismo.

Este aspecto serve para assinalar tanto a pequenez do homem, diante das adversidades que a vida lhe impõe, como a total impossibilidade de tornar reais os sonhos muitas vezes acalentados.

Uma amostra disso temos em dois momentos da vida de Caçulinha, quando constata que não poderá levar avante seus sonhos:

"Ah! se pudesse concluir o curso que ia fazendo tão bem!... (...) Um pequeno esforço a mais e estaria diplomada". (...)

"Já que não pode ser, acabou-se". Fez-se forte. Secou as lágrimas nos olhos. E recebeu conformada, os novos rumos que a vida lhe apontava. (21)

20) Idem, ibidem, pág. 14.

21) Idem, ibidem, pág. 80.

e que seu destino não será diferente do que aquele que suas irmãs abraçara:

— Olhe: o melhor é a gente botar a vergonha pra um lado, e aceitar a sorte, venha com a cara que vier. Eu, de ontem pra cá, resolvi fazer assim... (...)

— Mas isso é uma desgraça! (...)

— Não fique triste, mãe. Não fique. Da minha parte, eu já estou conformada. Não era essa a minha sina? Pois bem: estou cumprindo... (22)

Pelo que acabamos de demonstrar, fica claro que Amândo Fontes, embora criterioso na construção de suas personagens, em momento algum faz reflexões ou tece quaisquer comentários sobre o comportamento e as atitudes de cada uma delas. Limita-se tão-somente a mostrá-los.

Um outro aspecto, o último do presente estudo, a ser abordado é o do andamento da narrativa. Esta, conduzida quase sempre pelo narrador, que poucas vezes dá a palavra aos personagens, se processa de maneira simples e singular.

Os fatos que a impulsionam são apresentados sem nenhum artifício estético, uns após outros, obedecendo a sequência cronológica e a coerência interna da estória.

Por outro lado, a tensão dramática do texto se concentra nos acontecimentos que envolvem um a um os membros da família Corumba.

De vez em quando, o tom frio e seco da narrativa é substituído por expressões carregadas de lirismo.

Eis alguns exemplos:

Escurecia. Nos troncos das árvores as cigarras cantavam sem parar. Um magote de novilhas brancas, amalhado na estrada, levantou-se, preguiçoso, e foi-se afastando de manso, ao badalar monótono dos chocalhos. (23)

Ainda embrulhada nas sombras da noite, Aracaju ia despertando, ao ruído dos grupos que passavam, palradores. (24)

22) *Idem*, *ibidem*, pág. 155.

23) *Idem*, *ibidem*, pág. 7.

24) *Idem*, *ibidem*, pág. 15.

Os dias, sem quaisquer atrativos, sempre iguais, se escoavam lentamente. E mais tristes ainda decorriam as noites quando se ouvia ecoar por toda parte a orquestração monótona dos sapos, dos grilos, das corujas. . . (25).

O luar, muito branco, se derramava sobre a terra, amaciando as coisas. (26)

O uso intercalado destas expressões, ao mesmo tempo que humaniza, empresta à narrativa um certo efeito plástico.

Atingimos o fim da análise. Contudo, é necessário admitir que aspectos mais interessantes da obra ficaram à margem.

Nossa intenção foi, em primeiro lugar, mostrar que *Os Corumbas*, embora concebido na década de trinta — quando escritores, artistas e certa ala da sociedade brasileira se encontravam receptivos às ideologias sócio-políticas, pregadas em 1917 pelos intelectuais soviéticos —, não pode ser classificado como um romance de idéias proletárias, pelas razões que já enumeramos. Em segundo, que o tema principal da obra não é a seca e seus reflexos, como à primeira vista, parece ser, mas a prostituição gerada pela miséria e pelo progresso da indústria têxtil. Depois o cenário do romance é a cidade.

Eis o que Assis Brasil fala da obra e do autor:

Considerando como o romancista urbano do Nordeste, na década de 30. Enquanto outros romancistas situavam o drama de pária interiorano, a seca, o cangaço, a decadência rural, Amando Fontes mostrava outro aspecto social da região: o drama do pária da cidade, os operários, as mulheres da vida. (27)

Não foram, portanto, as ideologias, nem o problema da seca que produziram a narrativa de Amando Fontes, mas a consciência crítica e artística que este possuía da realidade e do momento presente.

25) Idem, ibidem, pág. 69.

26) Idem, ibidem, pág. 30.

27) Citação retirada de um texto xerografado. Sem fonte indicadora.

BIBLIOGRAFIA

- 1 — ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**, Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- 2 — BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**, 3ª. ed., São Paulo: Cultrix, 1980.
- 3 — COLI, Jorge. **O que é arte**, São Paulo: Brasiliense, 1982.
- 4 — DANZIGER, Marlies K. et alii. **Introdução ao estudo crítico da literatura**, São Paulo: Cultrix/Ed. da USP, 1974.
- 5 — FONTES, Amando. **Os Corumbas**, Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- 6 — RAMOS, Graciliano. **Linhas Tortas**: obra póstuma. 4. ed., Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Martins, 1976.
- 7 — SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**, São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

PROBLEMAS DE ANÁLISE MÓRFICA

Paulo Mosânio Teixeira Duarte

A Lingüística moderna muito deve a Ferdinand de Saussure por ter sido ele o sistematizador de uma série de fecundas doutrinas que têm servido de inspiração a correntes genericamente chamadas de estruturalistas como a Escola de Copenhague e o Círculo de Praga. Ninguém duvida de que suas dicotomias, langue/parole, sincronia/diacronia, significante/significado têm trazido bastante ordem ao que antes dele era confuso e até caótico. Ao ter considerado como relevantes no sistema lingüístico as noções de valor e oposição, o mestre genebrino já desponta como um pioneiro do Estruturalismo. Suas concepções levaram-no a crer na independência da abordagem sincrônica e inclusive fizeram-no ver a lingüística sincrônica como disciplina legitimamente lingüística, se bem que à página 126 do *Cours* afirme: "Le système n'est jamais que momentané; il varie d'une position à l'autre". E reforça, à página 193: "En pratique, un état de langue n'est pas un point, mais un espace de temps plus ou moins long..."

O certo é que prolifera um sem-número de estudos de base sincrônica. O método descritivo anda muito em voga e ninguém lhe pode subtrair os méritos e os resultados satisfatórios, pelo menos respeitando as limitações inerentes a ele, que não oferece senão uma visão reduzida do objeto. Aliás, a redução é própria de qualquer método. Este se situa num contexto maior que é o momento histórico no qual está imerso. Espelha conseqüentemente a visão peculiar a cada época, em que fervilham idéias catalisadoras de atenções e defesas exaltadas. Daí, uma ou mesmo mais de uma face do objeto em enfoque permanecer velada ou incompleta, aguardando o momento propício de surgir para que o intelecto

humano consiga dar-lhe algum vislumbre. Acontece, porém, que a realidade não é tão fácil de ser subjugada. Às vezes, é difícil compreender uma peça solitária do quebra-cabeças da realidade e parece desalentador freqüentemente juntar as inúmeras peças do jogo maior no sentido de entender como elas se encaixam.

Abordar sincronicamente a língua constitui prioridade de nossos tempos. Há quem se queixe do declínio da perspectiva diacrônica, tão grande é o entusiasmo pelo caráter funcional do sistema lingüístico, pelas relações que os elementos do mesmo guardam entre si, pelos jogos de oposição e contraste permitidos entre eles.

Contudo, os elementos costumam manifestar não apenas solidariedade horizontal, mas também solidariedade vertical. Ao longo do eixo das sucessividades, os nexos podem rarefazer-se a ponto de fazer as peças mudarem seu valor. É sabido, por exemplo, que *comedere* deu origem ao nosso verbo *comer*. O verbo latino esvaziou em parte seu significado original e, de *comer em companhia de*, passou a significar *comer* apenas. Embora o prefixo *com* persista como resultado histórico, é imperativo no momento atual que seja interpretado como radical, a fim de que não destoe de outros elementos que, com ele, configuram relações paradigmáticas como *vend-*, *sab-*, e *quer-*, retiradas a vogal temática — *e* e a desinência — *r*. Às vezes, há correspondência formal entre os elementos: as mudanças fonéticas não desfiguram a relação histórica entre os componentes mórficos. É o caso de *enfermo* (< infirmu, não firme). Ocorrem, vez ou outra, alterações maiores, mas persiste a correspondência formal como em *vinagre* (< vina acre), alterada em *fidalgo* (< filho de algo), com forte aglutinação. Em palavras como relógio, (< *horologio*) a relação é nítida parcialmente. Em qualquer caso, apesar de os étimos serem compostos, as formas atuais tendem a ser encaradas como simples dentro de uma perspectiva sincrônica. O divórcio, entretanto, é sempre tão radical?

Os fatos nem sempre acontecem com tamanha singeleza. Eventos sincrônicos parecem sugerir regularidade dificilmente compreensível com os poucos recursos da língua em sua fase atual. Tais eventos, constataremos, são reflexos de eventos precedentes e revelam, ainda que precariamente, a motivação que havia entre estes. Dizemos precariamente, porque houve evoluções semânticas que não se potenteiam na atualidade. Em outras palavras, há certas coincidências

de forma, que se explicam pela regularidade das transformações fonéticas que mantiveram as correspondências formais entre duas palavras no paradigma, de modo que, *mutatis mutandis*, uma sincronia "reproduz" uma sincronia distante. A simetria daí resultante é perfeita tanto sintagmática como paradigmaticamente. O problema é que os elementos mecanicamente obtidos na comutação resultam marginais, porque eles (geralmente morfemas nucleares) não gozam de funcionalidade nem se compatibilizam com a noção de morfema como formas mínimas significativas na língua em sua fase atual.

Outras vezes, a forma subsiste autonomamente mas com mudança de significado em relação aos significados que ela parece ter junto a elementos prefixiais. Isto é outro sério problema e não vimos tal assunto devidamente tratado. Não vimos sequer menção.

Os problemas parecem muito genéricos, bastante abstratos. Para que se tenha uma visão mais pormenorizada, estudaremos o assunto por etapa. Não temos pretensão de sermos exaustivos. Queremos sobretudo salientar as limitações de uma análise mórfica de base sincrônica ortodoxa. A fragilidade de alguns pontos é notável. Será que mesmo num método de redução, podemos abstrair a noção de tempo? O passado não exigirá algum espaço no presente? Vamos por etapa, pois não é mera questão de afirmar ou negar. É mister expor, problematizar, justificar.

As Bases Virtuais de Trnka

Considerem-se os seguintes grupos de palavras:

percipere — concipere — recipere — Latim

perceber — conceber — receber — Português

percevoir — conserver — recevoir — Francês

percibir — concebir — recibir — Espanhol

É notória certa equivalência estrutural em todas elas, quer tomemos o eixo horizontal ou vertical. Igualmente digno de registrar é a ação que as leis fonéticas exercem sobre a fonte latina de tal modo que se pode constatar o que chamamos correspondência formal nas formas-filhas: a correspondência registrada neste exemplário, pode ser verificada na vertical. A nível horizontal, tal correspondência também se dá: tomando os exemplos em português, damos-nos com um elemento comum à série, *-ce(er)*, que não atua como forma livre no vernáculo.

O Professor Horácio de Freitas não dá seu aval a segmentações deste tipo, porque se restringe ao estritamente sincrônico. Para ele, semelhante tipo de abordagem só é permitível historicamente, quando acompanháramos o percurso evolutivo das palavras: por um processo de apofonia existente no Latim, ao adicionarmos os prefixos *per-*, *con* e *re-* ao primitivo *capere*, o radical *cap-* sofre alteração vocálica e se torna *cip-*, forma que origina o vernáculo *ceb-* com deslocamento da tonicidade para a vogal *-e*. E por diversas vezes reitera a inadaquação de tal procedimento de depreensão formal. Apela para o princípio da funcionalidade e faz menção à consciência lingüística do sujeito falante, aspecto para o qual, inclusive, reserva um capítulo no seu livro *Princípios de Morfologia*. Como teremos ocasião de ver, o método horaciano peca por alguns aspectos teóricos e pela séria limitação no que concerne à aplicação.

Primeiramente a comutação é um método relativamente eficaz na segmentação de formas. É um método sincrônico, que pode, entretanto, levar-nos a observar certa motivação em uma série vocabular, o que se dá no conjunto dos verbos *-ceber*. Tal forma não funciona livremente, é claro, como o *ler* de *reler* e o *ver* de *prever*. Porém, não é salutar esquivar-se à regularidade da série. Podemos em nome de uma fundamentação negar funcionalidade e até produtividade à série, que é diacronicamente fossilizada. Não podemos, todavia, subtrair-nos à evidência da comutação e isto nos leva a afirmar que, embora não tenham um significado particularmente detectável, os elementos denunciam precariamente sinais de composição. Dizemos precariamente, uma vez que a base virtual *-ceb(er)* não tem possibilidade de ser nitidamente avaliada no terreno semântico.

O assunto é polêmico. Lingüistas como Eugene Nida, Francisco Adrados e Henri Frei admitem este tipo de análise. Percebendo que formas em *-ceber* ocorrem em algumas palavras, anuem ser digno de menção o fato, não obstante jamais funcionarem isoladas. Não nos parece oportuno, no entanto, afirmar que aquela forma tem alguma relação com o verbo *caber*. Afirmar isto seria enveredar-se totalmente pela diacronia. Quer dizer: a sincronia seria inteiramente subsidiária, encarada como resultante.

No seu *Metodologia de Análise Gramatical*, Ursula Wiesemann e Rinaldo de Matos parecem corroborar o ponto de vista dos três já citados lingüistas no que diz respeito a

considerar como unidades segmentáveis o *per-*, o *con-* e o *re-* ligados à base virtual *-ce(er)-*, embora tecendo outras considerações. Vê-se então que o assunto não é pacífico. Pessoalmente, cremos não ser possível fugir à evidência de que não há uma forma simples na série por nós já estudada. Nem sempre é fácil avaliar criteriosamente a semânticidade dos elementos lingüísticos tão simples como é fazê-lo em *feliz/* (in) *feliz*, *ler/* (re) *ler* e em outros. Como explicar a relação entre *impossível* em "era um garoto impossível" com o elemento *possível*? e *universidade* quando se refere ao lugar? e o sufixo *-ção* em "vou tomar a condução" e a "construção é grande"?

Voltando ao grupo em questão, tomemos a série portuguesa e construamos derivados:

- (a) perceber — conceber — receber
- (b) percepção — concepção — recepção
- (c) perceptivo — * conceptivo — receptivo
- (d) * perceptor — * conceptor — receptor

É espantosa a regularidade que preside ao comportamento das séries. Alguns elementos podem ser adicionados como realizações concretas, no uso, apenas a uma outra série. Na coluna encimada por *perceber*, teríamos *perceptível*, na encimada por *conceber*, *concepcional*, *conceptual* e na encimada por *receber*, *recepcionar* e *receptível*. Poderíamos, contudo, criar com dados do corpus — criação por analogia, uma das fontes da riqueza vocabular. Resultaria:

- (a) perceber — receber — conceber
- (b) percepção — concepção — recepção
- (c) perceptivo — conceptivo — receptivo
- (d) perceptor — conceptor — receptor
- (e) perceptível — * conceptível — receptível
- (f) * percepcionar — recepcionar — * concepcionar
- (g) * percepcional — * recepcional — concepcional
- (h) perceptual — * receptual — conceptual

Na linha (b) e (f) há as formas atuais *decepção* e *decepção*, donde podemos inferir teoricamente *deceber* em (a) e proceder a formações análogas em cada linha. O inglês e o francês atualizam os verbos, respectivamente *deceives* e *decevoir*. As correspondências com as formas portuguesas seriam

mais uma vez notáveis. Só que decepção significa frustração e naquelas línguas, os correspondentes *décéption* e *deception* (francês e inglês respectivamente) significam engano.

Na linha (e), há *susceptível* apenas como forma atualizada de onde se infere o teórico * *susceber*. É notável que tanto * *deceber* como * *susceber* remontam ao latim *decipere* e *susclpere*, naturalmente numa visão diacrônica, apenas dentro de uma polaridade inversa: das formas teóricas, volvemos aos étimos, sabendo como se processou a evolução histórica das formas atuais *perceber*, *conceber* e *receber*.

Poderíamos multiplicar os exemplos. Em alguns deles, seria inútil negar uma motivação ao menos parcial. É o caso dos constantes abaixo:

- (a) evadir — invadir
evasão — invasão
- (b) emergir — imergir — submergir
emersão — imersão — submersão
emersível — imersível — submersível

Entretanto, pelo que pudemos depreender nos "Princípios de Morfologia, no Capítulo III, intitulado "O Sintagma", o Professor Horácio de Freitas ofereceria relutância em admitir tais formas como compostas. No caso dos verbos, ele diria que considerar *-vad-* e *-merg-* como bases, mesmo sendo bases virtuais, teria procedimento que iria de encontro à consciência lingüística dos sujeitos falantes. À semelhança do que ocorre com as bases em *-ceb(er)-*, as séries concernentes aos verbos em *-vad(ir)* e *merg(ir)*, apresentam notáveis regularidades. Por outro lado, os prefixos *-e-*, *-in-* e *-sub-* são semanticamente motivados: dizem parcialmente do total significativo das palavras nas quais tomam parte. Associamo-las com outras palavras, que são formadas pelos mesmos prefixos: efluir, inseminar. Eles mantêm os mesmos significados. A própria situação prática encarrega-se de fortalecer-lhes o sentido. Claro que, auxiliado pela analogia, pois as unidades lingüísticas são solidárias e a relação mental que as formas estabelecem é um dos modos de estabelecer coesão no sistema.

E por falar em motivação parcial, julgamos imprescindível exemplificar com as séries abaixo:

- (a) traduzir — conduzir — reduzir — produzir — induzir
- (b) tradução — condução — redução — produção — indução
- (c) tradutor — condutor — redutor — produtor — indutor

Em (a) comparece a série verbal e, em (b) e (c) as séries nominais. Mesmo sem necessidade da diacronia, não podemos deixar de registrar a simetria, de modo que a tese do Professor Horácio de Freitas, que se envereda por interpretar *-duz(ir)* como segmento sincronicamente irrelevante, não é tão simples de ser acolhida. Nós particularmente cremos que *tra* (= além de) e *re* (= movimento para trás) diz algo do que o todo em que se inserem quer comunicar. *Traduzir* é transpor de certo modo e *reduzir* se contrapõe a fazer crescer, ampliar, como sugere o prefixo. No caso de *deduzir*, que não consta no exemplário, o prefixo *de* (= movimento de cima para baixo) oferece uma aproximação significativa: partir do geral para o específico. Com algum esforço, perceber-se-á que o elemento prefixal *-pro-* de *produzir*, que comunicar movimento para frente, transmite o conteúdo parcial da palavra a nível metafórico. O sufixo *ção* constitui sufixos acional como em *retrair/retração*, *contrair / contração*, *protrair / protração*, *distrair / distração*, que configuram exemplos análogos. O sufixo agentivo *-tor*, presente em *ator*, *bissetor* não é tão problemático. O problema está em responder: que contorno semântico assumiria *-duz-* e sem alomorfe *-du-*? que sentido teria o elemento prefixal *con-* em *conduzir*?

O problema do valor semântico nos constituintes mórficos, conforme já dissemos, configura-se inelutável em diversas ocasiões, mesmo quando julgamos plenamente satisfatória nossa descrição sincrônica. Eis alguns exemplos que nos ocorrem:

- (a) fluir, efluir, influir
- (b) firmar, afirmar, confirmar
- (c) formar, conformar
- (d) destruir, construir, obstruir, instruir
- (e) distar, constar

No cômputo geral, o "parentesco" entre eles é o eminentemente alicerçado por relações que podemos estabelecer, formando derivados. As regras ou arcabouços de suas for-

mações nos fornecem subsídios ou pistas para descobrirmos que, não obstante, um vago fundo semântico comum, eles são morficamente motivados. À guisa de exemplos, tomemos a série (a), (d) e (e) com alguns derivados

- (a) fluir, — efluir, — influir, — confluir
fluente, — efluente, influente, — confluyente
fluência — efluência — influência — confluência
fluxo — efluxo — influxo — confluxo
- (d) destruir — construir — obstruir — instruir
destrutor — construtor — obstrutor — instrutor
destrutivo — construtivo — obstrutivo — instrutivo
- (e) distar — constar
distante — constante

A uma detida análise, concluímos que não podemos, uma vez mais, fugir não apenas à suspeita, mas também à evidência da associação formal entre estas palavras. Entretanto, haveríamos de esclarecer alguns pontos.

Não saberíamos dizer logo o que significa *in-* na coluna de *influir*, *instruir*, embora no primeiro caso, haja a base livre *-flu(ir)*. Pensamos que houve uma interferência metafórica, o que R. Jakobson chama relação de similaridade: se *influímos* alguém, “fluímos para dentro” de sua consciência, e se *instruímos* alguém, “pomos algo em montes” em sua inteligência. No segundo caso, a plenitude interpretativa só é assegurada diacronicamente, quando nos damos conta de que a forma *-stru(ir)* — se prende historicamente a *struere*: *empilhar*, *amontoar*. Mais concreta é *construir* originalmente *empilhar conjuntamente e obstruir (pôr o monte em frente como obstáculo)*. Em tais casos, a diacronia parece mais viabilizável no apanhado destas configurações. Poderíamos, talvez, mostrar, deste modo, como *insignare* resultou *ensinar*: é que a primeira, basicamente, significa *pôr um sinal dentro*.

Sincronicamente, temos de nos contentar em dizer que *influir* é diferente de *fluir*, que *in*, *con* ou *de* se reúnem à base virtual * *stru*ir e resultando significados distintos. É nisto que se resumiria a morfema daqueles elementos prefixais, para que não se incorra na psicologia ou na filosofia. De qualquer modo, só nos parece certo que na maioria dos casos em que comparecem bases inoterolizáveis, *-stru(ir)-*, *ceb(er)*, *-duz(ir)-*, etc., deparamo-nos com formas sujeitas a um fundo histórico comum. Não funcionam livremente, é óbvio, mas refletem,

projetam no instantâneo sincrônico o que se passou na história. E a língua é passado que deixa nela marcas indeléveis. E dentro dela há, devido à sua natureza dinâmica, o esboço do futuro. Daí seu caráter dialético, pois ela é objeto histórico.

Os indivíduos que coexistem com as mudanças pressentem, intuem o fluxo na sua língua, quando a ela se referem metalingüísticamente. Inclusive chegam a tomar consciência disto, ainda que, no manuseio da mesma, possam agregar o mais recente ao antigo indiscriminadamente.

A diacronia sobrevive residualmente e mesmo formalmente em dada sincronia. As leis fonéticas não mexem substancialmente, em alguns casos, no que poderíamos chamar de correspondência biunívoca entre elementos ao longo do eixo das sucessões. Afora isto, elementos mais ou menos intactos podem sobreviver, graças à ação de forças conservadoras que os mantêm relativamente incólumes ante o desgaste a que se acham sujeitos outros elementos "naturalmente" postos ao sabor da correnteza, das mudanças. A ação das elites, por exemplo, é responsável pela existência dos termos eruditos (ao menos em parte). Há que mencionar os semi-eruditos, submetidos parcialmente à inexorabilidade das leis vigentes nas mudanças. Porém, o falante comum não se dá conta disto.

Realmente: o máximo de percuciência no âmbito de um "estado" lingüístico captaria as relações entre sujeito / subjectivo / subjectual, preceito / preceptor / preceptual, de onde decorreriam as alomorfias a nível de radical e até a nível de elemento prefixal. No primeiro caso, teríamos (Je-Je-Jei) e (cep-cei), sem que nos preocupemos com as vocalizações do (K) e do (p). No segundo caso, daríamos como exemplo (sub-su), sem nos referirmos a detalhes referentes à queda do b. Quanto ao timbre fechado da vogal /e/ em -Jei- e -cei-, poderíamos falar na hamonização por contigüidade: a influência da semivogal sobre a vogal precedente.

Problemas concernentes à erudição deste ou daquele elemento remeter-nos-iam ao enfoque diacrônico. Ver-nos-íamos obrigados a falar em vínculos mais estreitos com os étimos. Dizer que *subjectual* e *preceptual* são termos eruditos nos forçaria a justificar por meio do étimo *subjectus* e *preceptus*, respectivamente.

Cumprе reforçar que a comutação é um método de relativa validade. Comutamos doente / doença, porque temos

crente / crença, de onde inferimos o verbo *doer* do mesmo modo que temos segurança de que o segundo par se prende ao verbo *crer*. Segurança relativa, pois *doente* não é o que dói e nem *doença* é o estado do que dói. Houve alteração semântica do verbo para com seus derivados nominais.

A motivação é muito importante em análise mórfica. Apesar de não sabermos o que os núcleos significariam com exatidão, não poderíamos negar sugestividade em pares do tipo docente / docência, carente / carência, discente / discência em virtude de presidente / presidência, a que se liga o verbo presidir. Não sabemos, contudo, o que é *doe- car- disc-* com toda a certeza. Em Latim *ens, entis* marca particípio presente. Temos, *temens, tementis*; *coaerens, cohaerens*, relacionados com os verbos *temere* e *cohaerere*, respectivamente. Somos induzidos a imaginar um teórico * *frequere*, pois temos *frequens, frequentis*.

A analogia pode às vezes não se confirmar no plano diacrônico e este, a nosso ver, constitui um fato constrangedor: estaríamos nos guiando por miragens e tal não seria científico, dada ruptura tão radical com a história. Assim, *falaz* não se prende historicamente a *falar*, mas ao latim *fallere* e ao adjetivo *falso*. *Trair* nada tem a ver com *retrair*, *contrair* e *distrair*. O primeiro é ligado a *tradire* e os elementos da série prenderuse a *trahere*. Os componentes da série retromencionada se ligam ao teórico * *trair*, que, atualizado, seria forma homonímica de *trair*. Historicamente, seria forma convergente assim expressa:

tradire — trair

trahere —

Deparar-mos-famos com os pares:

trair — retrair — contrair — distrair

iração — retração — contração — distração

Equivaleria à série de *ter* e derivados, em que há notável correspondência entre a forma simples e as compostas quanto ao paradigma flexional. Ressalte-se, contudo, que só compreenderemos as formações *ter* mais prexios *re* ou *de*, se tivermos em mente a filiação ao *tenere* latino, que significava basicamente *segurar*. De seu supino *tentum* provém *tentáculo*. A evolução assim se processou: *tenere teer teer ter*.

III) Outros elementos residuais

Lançando mão da técnica comutativa, damo-nos com elementos pouco produtivos que não apenas morfemas nucleares. Isto se dá com prefixos e com sufixos.

No primeiro elenco, figuraria *se-* que comparece em *segregar*, que se opõe a *agregar*, *congregar* e surge em *seduzir* como também no verbo *separar*, comutável com *preparar* e *comparar*. Que dizer a respeito de *am* da palavra *amplexo* que se opõe a *complexo* e a *perplexo*. Perguntar-nos-íamos: é o *am* de *amputar*, opositível a *computar* e a *disputar*? Este *am* é, historicamente, uma forma abreviada de *ambi*, prefixo que significa *em volta de*. Como ilustração, vejamos as séries de base virtual — *preend(e)* — *repreender* / *compreender* / *depreender* / *surpreender*.

Há um estranho componente prefixal *sur-* uma vez que a palavra *surpreender* veio do francês *surprendre*.

Comparando-se *ato* / *ação*, *suspeito* / *suspeição* pode-se depreender o elemento *-to*, que em última análise se prende ao supino latino. Igualmente, *conceito* / *conceição*, *contrato* (adj.) / *contração*. Opondo-se *permanecer* / *permanente*, depreende-se *-ec(er)*, que esvaziou sua incoratividade, como em *obedecer*, oponível a *obediente*.

No caso de *permanecer* / *permanente*, detectando-se *-ec(er)* e *-ente*, do mesmo modo que operando com *carecer* / *carente*, continuaríamos a análise comutativa e poderíamos ter *permanente* / *imanente*. Resultaria a forma — radical irreduzível *-man-*.

E o problema da consciência do sujeito — falante? Porém, indagamos: de que sujeito falante estamos a falar? Os repositórios lingüísticos nos cérebros dos sujeitos falantes, em virtude da heterogeneidade de uma série de fatores, memória, experiências, leituras são diversos. E deste modo a lingüística estaria fadada a perder-se em subjetividades. Toda ciência requer conhecimento, ainda que relativo de seus domínios e, respeitando os usuários da língua, certo tipo de análise, mesmo sincrônica, deve exigir sua especialidade e seus especializados.

B I B L I O G R A F I A

1. CAMARA JR., Joaquim Mattoso — *Estrutura da Língua Portuguesa*, 12.^a ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1982.

2. COSERIU, Eugênio — **Sincronia, Diacronia e História**, São Paulo, Presença, 1979.
3. FREITAS Horácio Rolim de — **Princípios de Morfologia**, 2.^a ed., São Paulo, Presença, 1981.
4. SAUSSURE, Ferdinand — **Cours de Linguistique Générale**, 5.^a ed., Paris, Payot, 1955.
5. WIESEMANN, Ursula e MATTOS, Rinaldo de — **Metodologia de Análise Gramatical**, Petrópolis, Editora Vozes, 1980.

A DE-CISÃO DE PEDRO LYRA E/OU A POÉTICA DA ARMA. (1)

José Maria de Souza Dantas

1. Considerações preliminares:

São muito diversas e diferentes as posições do poeta ao longo do tempo. Uns privilegiam o conteudismo, como Cruz e Souza; outros, como Cecília Meireles, situam-se na poesia pela poesia. Mais alguns, tomam a saudade como ponto de referência, como Casimiro de Abreu.

Político é o caminho de Camões, em *Os Lusíadas*, o de Fernando Pessoa, em *Mensagem*. Ferreira Gullar, Thiago de Melo e Moacyr Félix investigam o comportamento da sociedade, postando-se contra a anulação incessante da individualidade humana.

Da mesma forma, para muitos poetas, uma árvore não é uma árvore, a flor não é a flor. Buscam metáforas, às vezes muito distantes de sua referência, de certa forma prejudicando a comunicação de sua poesia. O leitor nem sempre consegue atingir, decodificar a mensagem emitida pelo poeta. O poeta se afasta, conscientemente ou não, do seu leito, o que provoca o afastamento da poesia do homem, do próprio mundo.

Em consequência, temos uma poesia para "iluminados", para alguns que, por circunstâncias culturais e sócio-econômicas, têm acesso a esse tipo de poesia. E nós sabemos do poder transformador da arte, pelo menos sua eficácia em poder fazer pensar, em ter a capacidade de brotar alguma semente, que traduza um pouco de crítica e/ou autocrítica.

1) LYRA, Pedro. **Decisão — poemas dialéticos**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983. Segunda edição no prelo.

Basta lembrar a importância da poesia de Neruda, no Chile; a de Garcia Lorca, na Espanha; a de Castro Alves, quando do momento histórico em que se clamava contra a escravidão, no Brasil.

2) *A poesia, hoje*

Por tudo isso, entendemos que a poesia, hoje, tem uma função eminentemente social, fundamentalmente reveladora, uma espécie de fonte inesgotável de despertar de consciências.

Mais do que nunca, é preciso deixar cantar o canto do poeta, fazer com que ele dê um violento grito a todos os homens, a fim de que, pelo menos a maioria, entenda o seu mundo, a realidade em que vive.

Acima de tudo, é urgente o salutar desempenho da vida em prol da liberdade, do esclarecimento, sempre em busca da verdade. Com essa postura, com essa vontade, com essa lucidez, o homem tem condições de se deixar aprisionar muito menos pela prepotência, pela insensatez, pelas ditaduras, pelas imposições. A poesia, hoje, é uma arma contra a mentira, a falsidade, tudo que forma na lei dos poderosos. A poesia, hoje, é o antídoto contra a ideologia dominante, pelo menos um remédio sempre poderoso, eficaz, pronto a ser usado em função do homem, de sua liberdade, em detrimento de sua opressão, fato cruel e lamentável, mas ainda vigente em muitas sociedades.

3. *Atualidade: poesia e leitor, poeta e sociedade*

Ainda existem os poetas enfeixados em sua "torre de marfim". Ainda há os que se enclausuram, no "aconchego do claustro", colocando-se contra o "estéril turbilhão da rua", por isso mesmo, identificados, plenamente, com o "benedictino", apenas.

Esses são os poetas que pregam a alienação, a impostura, a mentira. São responsáveis pela desagregação dos leitores, tal o afastamento que causam entre eles e a poesia. Esta passa a ser objeto privado de alguns, conseqüentemente provocando o constante apregoar da não-poesia, da não-verdade.

E, assim, produzem-se textos que falam para si mesmos, surgem poetas que escrevem para eles mesmos. E a poesia, das "meninhas virgens", paira lá no alto, longe, muito longe, incapaz de ser compreendida.

Por isso mesmo, para alguns, a poesia é entretenimento para festas de aniversário, encomendas para ocasiões solenes, assunto próprio para certas festividades.

A poesia, portanto, se distancia do homem, do social, do fraterno, do econômico, do dia-a-dia.

Contudo, há os que entenderam que teria de haver uma inversão entre poeta e leitor, entre poesia e realidade, o que implica numa mudança de posição no que se refere à poesia.

Estes compreenderam que a poesia não pode ser, apenas, rigorosamente conotativa, fundamentalmente metafórica. Perceberam que, para um melhor entendimento, sem perder a qualidade poética, o texto literário pode organizar-se sob o signo da denotação, sob a ótica da metonímia.

Estes vêem o poeta como um trabalhador, como alguém que labuta com as palavras, que tenta romper a tradicional e secular barreira do silêncio entre o poeta e o homem. O poeta de carne e osso, que vive e morre. Que erra e acerta. Que desceu de sua "torre de marfim" e anda pelas ruas, que passeia pelas calçadas, que vai às favelas, que fala com as prostitutas, que frequenta o bordel.

São oportunas as palavras de Ferreira Gullar, retiradas da segunda capa do long-playing, MILTON NASCIMENTO AO VIVO, stéreo 817 307-1:

E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalhas e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogos, nos prostíbulos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquinas. Disso eu que quis fazer a minha poesia. Dessa matéria humilde e humilhada, desta vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.

4. *A De-cisão de Pedro Lyra*

Pedro Lyra, crítico/ensaísta dos mais consagrados, com um trabalho sério e profundo, traz, em seu terceiro livro de

poemas, *DECISÃO — poemas dialéticos* (Rio, Tempo Brasileiro, 1983) exatamente a decisão de um projeto de transformação do conceito tradicional de poesia, de poeta, em consequência tentando uma reformulação na visão crítica que se tem sobre poesia.

Ao contrário, reorganiza uma postura crítica e poética, na medida em que modifica a articulação de sua própria poesia. Deixa de valer-se de motivos essencialmente externos, para trabalhar com referências internas, cujo centro é, visceralmente o homem e seus problemas, o social, o político, o ideológico.

Essa "decisão" se verifica logo no primeiro poema do livro, "Decisão — I":

Matei a inspiração:

— comecei a ser poeta.

Esses dois versos são, sem sombra de dúvida, "a chave" da poesia de Pedro Lyra, elaborada sem qualquer mistério. Trata-se da síntese de sua poética, a essência mesma dos poemas de *DECISÃO*.

O poeta rompe com o tradicional conceito de inspiração e, na medida em que consegue ultrapassá-lo, dá início à sua poesia. Naturalmente, é um trabalho que exige "transpiração", como diria Ferreira Gullar. O poeta respira e transpira a poesia voltada para o homem, para a caminhada em busca de sua plenitude, do próprio tempo perdido.

Vencida a "inspiração", o sujeito(poeta) assume sua postura diante do mundo. Então, ele é que "diz", sobrepondo-se ao objeto. O poeta se interioriza nas coisas, apodera-se delas, portanto não fica à sua mercê (da inspiração):

Passam coisas

num jardim à minha frente, passam

pela graça e beleza do lirismo de sombras desta
tarde

passam

e nenhuma me diz nada:

— Eu

é que devo dizer

algo.

Comprovando o seu domínio sobre as coisas, os objetos, logo senhor da "fala", consciente de sua poesia, elaborada lucidamente, vemos essas coisas e esses objetos cercados pelo poeta, o que se reafirma pelos dois últimos versos estarem entre parênteses:

(Sobre coisas, sobre a vida
— sobre a passagem.)

Eis a de-cisão do autor de LITERATURA E IDEOLOGIA (Petrópolis, Vozes, 1979). Romper com o estabelecido, contra o estatuído. Provocar uma cisão radical (no sentido marxista, tomando as coisas pela raiz, trazendo do fundo, investigando a essência), o que se ratifica, na medida em que o prefixo *de* significa movimento de cima para baixo. Assim, um corte profundo, vertical, radical, na horizontalidade dos sistemas que representam a repetição, o óbvio, o esperado.

Essa poesia transformadora, nova, diferente, original afirma-se a cada poema. Contra a tradição da poesia imposta, contra a ditadura oficial dos poetas oficiais, tentando a prevalência da realidade do poeta em sua relação com a maior consciência do leitor. É o que postula o poema "Poética", no primeiro dos "17 ditos":

DO CRIADOR E DO PÚBLICO

Antes do texto — nenhuma voz.
Depois do texto — eco nenhum.
É preciso evitar
o impressionismo do sujeito
para a positividade do objeto.

É esta
a poesia que eles querem:
— vaga vagando no vago, para deleite
dos teóricos oficiais.

Nós, porém, queremos
ANTES DO TEXTO — o poeta e sua crença;
DEPOIS DO TEXTO — o leitor e sua resposta.

Observamos a voz de Pedro Lyra opondo-se à poesia que nada diz, que apenas "vaga vagando no vago", propondo, então, uma nova realidade poética, ou seja, uma poesia que seja porque diz, o que resultará na consciência do poeta e do leitor, ambos tocados pela poesia objetiva, imediata, real, oportuna. Não se trata, por conseguinte, da poesia "que eles querem", mas que "nós queremos", ou seja, a poesia que o nosso momento histórico exige, que a nossa realidade sócio-cultural pede.

Lemos uma longa preparação poética, comprovando a decisão de elaborar um projeto consciente, cujos olhos olham o homem e o social. Projeto e decisão que acreditam no poder do poema, na presença do poeta, na eficácia da poesia:

Para nós, porém, a poesia
É A FORÇA QUE ANIMA O POEMA
DETERMINADA PELA FORÇA DO POETA.
("Poética", dito II)

Compreendendo que o discurso poético é um processo dialético entre a linguagem e a realidade (o poeta subtitulou o livro de "poemas dialéticos"), Pedro Lyra afirma a necessidade de a poesia "dizer", atestando a sua importância diante do mundo contemporâneo:

escrever um poema é uma atividade dialética,
em que o poeta não tem a procurar
nem mesmo a encontrar:

— TEM A DIZER. ("Poética", dito V)

O poeta sabe da nova utilidade da poesia. Tem consciência de que sua "inutilidade" é exatamente a sua forma de ser útil. Nesse sentido, inverte, aqui também, o conceito secular da chamada "inutilidade da arte". Esta é útil desde que a sua escritura tenha eficácia, produza um "efeito" verdadeiro, mais uma vez enfatizando a relação texto-leitura, poeta-leitor, escritura-mundo, linguagem-realidade:

Para nós (que
distinguimos o útil
do aspecto pragmático do útil)
a poesia

que tem — como eles sabem — existência
tem — como eles temem — utilidade,
destinação de toda existência:

- O CERTO EFEITO DE SUA ESCRITA,
 - O CERTO EFEITO DE SUA LEITURA.
- (“Poética”, dito XVII)

5. *A poética da arma*

Para forçar uma de-cisão mais profunda, mais vertical, duradoura, sem dúvida é necessário uma arma, uma terrível arma que possa ferir, subverter, cortar, adentrando-se por todos os sistemas alienados e responsáveis pela impassividade do homem, de sua ausência nas grandes realizações sociais, nas mudanças políticas e econômicas. A arma de Pedro Lyra é exatamente a sua poesia, causada por sua consciente decisão. Decisão armada da coragem, de saber dizer e de conduzir consigo, com sua poesia, uma poesia crítica, revestida, acima de tudo, da verdade, entregando-se, em todos os sentidos, a serviço do homem.

Opondo-se à opressão de “eles”, já que se apresenta em companhia da poesia, da liberdade, o poeta acredita no homem, pois é o “único homem que preservou a essência da linguagem”.

“Eles”, sinônimo da arrogância, do autoritarismo, fazem questão de estimular a crença de que a poesia é inocência, ingenuidade, o que também estimula a inocência, a ingenuidade no homem, conduzindo-o cada vez mais para longe da verdade, da poesia. Assim, o homem se coisifica, como naquele “Arquivo”, de Victor Giudice, ou é esquecido, como o pobre anônimo de “Uma Vela para Dario”, de Dalton Trevisan. Para os donos do poder, para o sistema dominante, a poesia é um “brinquedo”, que naturalmente deve servir para que os homens “brinquem”, esquecendo-se de si mesmos, da própria sociedade.

Eis que a “arma” de Pedro Lyra é a arma da verdade, da poesia instauradora de novas realidades, poesia que representa um alerta, uma evidente tentativa de fazer despertar. O poeta pensa na função da poesia hoje, do poeta, agora. Por tudo isso, é importante a leitura de todo o “DO POETA”:

O poeta
é aquele único homem
que preservou a essência da linguagem:
— crescendo embora, continuou
jogando com palavras.

Para eles, o poeta
é ainda aquela criança
que mastiga as idéias que não diz.

Para nós, a POESIA
NÃO UM BRINQUEDO: É UMA ARMA.
(Hora
de se reconhecer
maioridade do poeta.)

("Poética", dito III)

6. Conclusão

Acreditamos que, no transcorrer destas linhas, no desenvolvimento desta pequena reflexão, reconhecemos a "arma" da "de-cisão" do poeta Pedro Lyra. Projeto organizado, pensado, entendendo, oportunamente, a função da poesia nos dias de hoje e o papel que o poeta representa atualmente. Aliás, como sempre procurou representar, mesmo sufocado pela antipoesia dos Francos, dos Salazares, dos Pinochets que infestam o mundo, infelizmente.

Assim, o poeta encerra seu livro (tememos, apenas, que a síntese destas linhas prejudiquem a qualidade da obra) com o poema "Sem Dilema", ratificando, de todas as maneiras, o que vimos alimentando, enfatizando: sua serena e tranqüila, porque consciente decisão de fazer uma poesia atual, realista, voltada para os nossos dias, sem qualquer tipo de sofisticação, na maioria das vezes fazendo da denotação a sua própria "arma".

É sintomático o teor de alguns versos deste último poema:

— Poesia para hoje.

.....

Até lá

(felizmente/infelizmente)

enquanto girarmos sob este sol gelado e negro

será presente a minha poesia:

de hoje

para hoje.
É o que eu quero.
A poesia de amanhã
será feita pelos poetas de amanhã.
Então, se precisarem de uma imagem destes tempos,
os restos do que fui responderão do infinito onde
estiverem.

.....

E, confirmando a logicidade de DECISÃO, o poeta lança dois últimos versos, da mesma forma com que fez no primeiro poema do livro. Entendo que é e que deve dizer, que a poesia é sempre um eterno dizer, fecha as coisas e os objetos, privilegiando, como sempre, o sujeito (poeta), pioneiro, porta-voz, irmão, mensageiro. Ele "fala", enuncia a notícia da liberdade da maioridade do poeta

(Sobre coisas, sobre a vida
— sobre a passagem.)

LUNFARDO, VESRE E OUTRAS MODALIDADES DO LINGUAJAR ARGENTINO

Maria Consuelo de Azevedo

Já se tem falado várias vezes no Lunfardo. O que vem a ser realmente o Lunfardo? No *Dicionário Caldas Aulete* há o registro: "diz respeito à gatunice ou à gíria dos gatunos; calão dos gatunos, gíria argentina."

Zélio dos Santos Jota, no *Dicionário de Lingüística*, diz o seguinte: "lunfardo — gíria argentina, misto de caló com vários dialetos italianos. Características do lunfardo: emprego da palavra com inversão de sílabas (*daví* por *vida*) e a repetição, no fim de uma frase, da palavra ou palavras que a iniciam: Não quero mesmo isto, não quero". O termo *caló* a que se refere Jota é um dialeto dos ciganos da Espanha.

Ángel Mazzei escreve, no trabalho *El español de la República Argentina*, incluído no livro de Guillermo Díaz-Plaja, publicado em 1968: "es urgente la necesidad de preparar un *Diccionario de Argentinismos*", isso pela maneira de usarem o vos com o verbo na 2ª pessoa do singular, e acentuado (vós sabés); pelo lunfardo, pelo vocabulário, pelas pronúncias e pelas gírias.

A gíria, como todos sabem, é um conjunto de expressões populares, não registradas nos dicionários, por tratar-se de uma maneira de falar de gente comum, e também porque tende a sofrer modificações com o passar dos tempos. Mas, como diz M. Rodrigues Lapa, há a gíria chamada de *calão*, usada entre os viciados, os presos, o pessoal das casernas, etc., e há a "gíria propriamente dita, que não passa de uma forma exagerada da linguagem familiar". Essa é usada pelos escritores modernos, ouve-se muito entre os personagens de novelas, como: "tô nessa", "saquei, bicho", "ele pintou por aqui", e muitas outras.

Antigamente os escritores menosprezavam a gíria. Hoje, porém, tudo mudou, principalmente quando se trata de uma gíria como a da Argentina, que merece um estudo cuidadoso, pois é muito difícil compreender uma língua toda deturpada, que mais parece o nosso gaderipoluty...

José Gobello publicou um *Dicionario Lunfardo* (completado com a linguagem popular, o vesre, a linguagem generalizada, a linguagem elevada, a grosseira e os termos antigos e modernos). Essa obra teve 4 edições: 1975, 1977, 1978 e 1982, satisfazendo assim a proposição de Ángel Mazzei, de 1968.

O lunfardo é um linguajar místico, trazido para Buenos Aires pelos trabalhadores de navios europeus, no fim do século XIX. De lunfardo vêm várias formas: lunfa (também usado em português com o significado de *ladrão*), lunfaria e lunfardesco. Diz Gobello a respeito: "... el lunfardo no fue, en su origen, un lenguaje secreto, sino una forma lúdica o festiva del habla popular de Buenos Aires."

Lunfardo vem do italiano Lombardo, natural da Lombardia. Popularmente, independente do lunfardo, criaram um certo modo de falar ao que chamam "hablar al vesre", isto é, "hablar al revés", falar ao contrário. Conforme José Gobello, essa troca não pertence ao lunfardo.

No livro *Viaje a la Argentina*, Eduardo Aunos se refere a esse modo de falar: "En oposición a tal asalto de la chabacanería, que llegó incluso en alas de una impertinencia ridícula a la tendencia de decir las palabras al revés, o sea, invirtiendo las letras, cuando no adoptando giros rebuscados, el sedimento del señorío bonaerense hubo de defenderse creando un concepto estrecho y erguido de la elegancia, de la conducta y los modales, e imponiendo determinadas restricciones al uso de vocablos adoptados preferentemente por la turba de forasteros."

O livro *Artigas*, de M. Blanca Paris e Querandy Cabrera Piñón, traz um capítulo que trata de "La Redota" (El Exodo), emigração conhecida pelo Êxodo do Povo Oriental, e sobre isso escreve Carlos Anaya: "Fué una operación muy amarga — dejando casi desierta aquella campaña alguns pueblos pudieron tocarse — que por un equívoco muy particular clasificaron los paisanos como la 'redota', por decir otra cosa". Mais adiante, em nota sobre a mesma palavra: "Redota (derrota) es a la vez, el camino, la huída y el estar vencidos, comprende en su significación la amargura, la contrariedad, la

impotencia, el sacrificio; menta, pues, el exacto estado en que se hallaban los orientales. Es por otra parte una palabra rústica y expresivamente criolla, analfabeta y gaucha; es una expresión única, propia, para designar un hecho que no tiene iguales." pág. 61, capítulo VI. Chega-se à conclusão de que a troca de sílabas se estende por toda a parte gaúcha.

Para entender-se a letra de um tango típico argentino, há necessidade de recorrer-se ao dicionário lunfardo. Nunca se encontra a palavra *cumparsa*, de onde veio o conhecidíssimo tango *la cumparsita*. É que a palavra é lunfarda, e significa comparsa. Do italiano meridional *cumpàrza*."

Pavura — esta palavra significa medo, como na Espanha, mas segundo Gobello, veio do italiano *paúra*. "... cuando uno aprecia una cosa, siempre tiene pavura que se la pierda..." Dallegri, Santiago, *El alma del suburbio*, Montevideo, 1912. A palavra *pavura* é lunfarda, e no sul do Brasil usa-se *paúra* com o mesmo significado.

O popular *pebeta*, que também não consta nos dicionários, quer dizer *pequena*, é uma variação de *pibe*, *pequeno*. Do tango *Melodía de Arrabal*, de Le Pera:

"... en la cortada mistonga
mientras que una *pebeta*
linda como una flor..."

As palavras *cortada* (leng.gen.) e *mistonga* (lunfarda), significam, respectivamente, pequena rua, e humilde. *Mistonga* é formada de *mishio* com o sufixo *ongo*, tendo um *t* no meio, devido à influência de *misto*.

Outro exemplo de *pebeta*, no tango "Arrabalero", de Eduardo Calvo, com música de Osvaldo Fresedo, 1927:

"Soy la *pebeta* más rechiflada
que en el suburbio
pasó la vida"

Chinchibirra (esp.pop.) — eis uma palavra cujo significado é bebida gasosa. Aqui no Ceará usou-se antigamente uma bebida chamada gengibirra ou jengibirra. Tanto a argentina como a nossa veio do inglês gingerbeer, que é bebida feita do gengibre (em inglês o nome está dizendo: cerveja do gengibre).

O nome do instrumento *bandoneón* não provém do lunfardo, é linguagem generalizada. Seu criador foi Heinrich

Band, no ano de 1835, daí a sua denominação. Band era fabricante de acordeão na cidade de Krefeld (Alemanha).

Parola vem do lunfardo e significa palavra: "... y ese no las va con palabras de disionário, ché. "Palermo, Juan Francisco — "El Amuro" (1911) — *En Nuestro Teatro*, livro publicado em 1913.

Há muitas palavras do lunfardo usadas somente na Argentina: *bacán* — concubinário: "Es la *mina* (mujer) de un lunfardo, que en combinación con su *bacán* (hombre) se finge enferma para atraer otarios." Lugones, Benigno B. — "Los beduinos urbanos" — *La Nación*, Buenos Aires, 18-3-1879.

"Ayer te ví pasar
con aires de *bacán*
en una voituret copera"

Esta é a letra de um tango cujo título é *Pato*, da linguagem popular argentina, pobretão, que não possui nada; *voituret* — tipo de carruagem, linguagem generalizada, vem do francês *voiturette*, e *copera*, popularmente quer dizer luxuosa. Foi esse tango gravado em 1928 por Pilar Arcos, com música e letra de Ramón Collazo. Outro exemplo onde se vê a mesma palavra *bacán*: "Preparate a *filar* aquel otario / que parece *bacán* de mucho *vento*" ... *El Legado del tío* (anônimo). O verbo *filar*, e a palavra *vento*, vêm do lunfardo, e significam, respectivamente, sair e dinheiro.

Foi graças ao tango que o lunfardo teve entrada na sociedade portenha. Antes, o tango era proibido, como o lunfardo, por ser indecente entre famílias. Mas depois que o tango mereceu destaque, o lunfardo começou a aparecer nas letras e na linguagem do povo.

O Tango — na linguagem generalizada é uma dança popular do Rio da Prata. Apareceu na sexta década do século XIX, definida, a princípio, em compasso de 2 por 4, até à segunda década do século XX, e de 4 por 8, depois. A canção popular surgiu no fim do século XIX, quando se escreveram letras para serem cantadas. Na segunda década do século XX Pascual Contursi começou a escrever as suas letras. Não se deve esquecer que o maior representante do tango argentino foi o inesquecível Gardel, cujo cinquentenário de morte ocorreu este ano. Carlos Gardel deixou o tango quando morreu, em 1935, morrendo também com ele o melhor desse gênero musical.

No próprio tango há a forma do chamado *vesre*. É um modo de falar peculiar do portenho. Consiste em inverter a ordem das sílabas, e é chamada "hablar al revés", que se transforma em *vesre*. Há diversas formas para formar-se o *vesre*. A forma vésrica consiste em:

1) transposição sucessiva das sílabas: *colo* (loco); *choma* (macho); *dorima* (marido);

2) transposição das sílabas, convertendo as palavras graves em agudas ou vice-versa: *camba* (bacán); *chacán* (cancha); *tapún* (punta); *tombo* (botón); *chogán* (gancho);

3) transposição das sílabas finais em uma palavra, transformando-a completamente: *ajoba* (abajo); *congomi* (conmigo);

4) transposição da última sílaba, que fica no começo, deixando as outras estáveis: *jotraba* (trabajo); *tacuaren* (cuarenta); *naesqui* (esquina);

5) Troca das letras de uma maneira que modifica o modo de escrever: *telangive* (vigilante) que, na forma vésrica, deveria ser *telangivi*;

6) transposição direta e sucessiva das sílabas de trás para diante, com a perda de uma consoante: *ortiba* (batidor), que, no caso, deveria ser *dortiba*, para não perder o *d*;

7) transposição com acréscimo: *colimba* (milico), que deveria ser *colimi*, dando-se a mudança da sílaba final, com o acréscimo do *ba*;

8) transposição com ruptura de ditongo e aumento de sílabas: *jaevi* (vieja), que deveria ser, no *vesre*, *javie*; *taerpu* (puerta), no caso, *tapuer*; *teermu* (muerte), que deveria ser *temuer*, no *vesre*;

9) transposição com perda de letra ou sílaba: *yolipar* (apoyar) e *yompa* (pabeyón), em ambos alternam com *ayolipar* e *beyompa*, respectivamente;

10) transposição com mais letras: *tegenaite* (gente) que deveria ser somente *tegén*;

11) anagrama: dá-se o anagrama modificando completamente a palavra: *celma* (almacén); *codemi* (médico); *sempio* (pensión); *viorsi* (servicio); *yoruga* (uruguayo), *yoyega* (gallego). Observe-se que em alguns exemplos faltam letras, e, no último, há a predominância da pronúncia;

12) no caso de verbos, a transposição acontece com a adição de letras e perda de consoantes: *garpar* (pagar), que de-

veria ser, de acordo com a forma vésrica, *garpa*; *jerquear* (co-ger) e não, *jerco*, como deveria ser no vesre; *namicar* (caminar), alternando com *narmica*;

13) derivação — *bramaje* (hembraje) de *brame*, forma vésrica de hembra; *chagarear* (*garchar*; forma vésrica de *garcha*, que é *chagar*; *ortibar* (batir), de *ortiba*, forma vésrica de batidor;

14) pluralização da forma vésrica singular: *viongas* (*gaviones*), que deveria ser *nesviongas*, faltando também a letra e;

15) aumentativo ou diminutivo da forma vésrica do positivo: *choma* (forma vésrica de macho): *chomazo* ou *machazo* e *chomita*; *legobito* (bigote), formado sobre *tegobi*.

Em uma antiga gravação de “Media Luz”, cantada por Pilar Arcos, há a seguinte passagem: “... viejos tangos de mi flor / un *tangó* de porcelana...”

Depois de muito rebuscar, chegamos à conclusão de que a palavra *tangó* é a forma vésrica de *gatón*...

Alguns exemplos de palavras de forma vésrica na música:

“Y aunque soy arrabalero/más que el farol de Pompeya/ ni soy guapo ni lancero / ni me tuerzo pa un *gotán*”. Linyera, Dante A. (Francisco Bautista Rimoli) — *Semos hermanos! Poesías arrabaleras*, 1928.

“Celedonio chupándose el toco del último jotraba”, González Tuñón, *Tangos*. Há, neste exemplo, o verbo *chupar*, popularmente significa *beber*; *toco*, no lunfardo é o produto de um roubo, e finalmente, a forma vésrica de *trabajo*, que é *jotraba*.

“La *naesqui* en un desvelo polenta / empavona el chumbo del recuerdo”. Centeya, Julián — “La *musa mistonga* — *Tangos*.”

São inúmeras as transformações na língua espanhola argentina. Como diz José Gobello, fez-se preciso um dicionário com palavras usadas somente em Buenos Aires, e não registradas nos dicionários comuns. Se não nos chegasse uma explicação como fez José Gobello, como iríamos saber o significado de *tegobi*, *gotán*, *jotraba* ou *zabeca*? (bigote, tango, trabajo e cabeça). Convém lembrar o grande José Hernández, que em sua obra-prima *Martín Fierro* nos mostra muito do linguajar vésrico, como *redotao* (derrotado) *redamar* (deramar) e outros citados pelo próprio Gobello: *abaraje* — *ataje*; *abombarse* — *aturdirse*; *cuja* — *cama*; *guasca* — *tira* de

cuero; pilcha — prenda. Todos esses exemplos são retirados da linguagem gauchesca e do espanhol popular argentino.

Na apresentação do dicionário de lunfardo, José Gobello faz uma referência aos seguintes termos:

"Julguei útil estabelecer os níveis lingüísticos em que se empregam principalmente os termos aqui apresentados, então destaquei:

"lenguaje elevado" (exclusivo da aristocracia) —

"lenguaje general" (a linguagem corrente) —

"popularmente" (tanto usada na linguagem popular, como na boa sociedade)

"lunfardo" (linguagem trazida pela imigração e introduzida na linguagem de Buenos Aires)

"delictivo" (pode ser lunfardo ou não, como ocorre com a "de la vida airada").

Para facilitar o estudo dos interessados, oferecemos um pequeno glossário onde constam somente as palavras lunfardas, e outro, com os demais termos, estes, seguidos de exemplos.

PEQUENO GLOSSÁRIO DE PALAVRAS LUNFARDAS CONTIDAS NO DICIONÁRIO DE JOSÉ GOBELLO

Afnaf — por partes iguais; bissexual, que se comporta como heterossexual e como homossexual. Da gíria *afnaf*, que vem do inglês *half and half*

Agrampar — reter, tomar. Do italiano *aggrappare*

Amurar — empenhar

Apoliyar — dormir

Atenti — Cuidado! Do italiano *attento (-i)*

Atro que — mais que

Babi — bigode. Do italiano *baffi*

Batifondo — alvoroço, vozerio

Biaba — salteamento perpetrado com violência (de *beava*, de vários dialetos italianos)

Biyuya — dinheiro. Do piemontês *begieuià*, gravado

Bobo — relógio. Do italiano *bobo, bogo, bovo*

Bochín — boliche. Do italiano *boccino*

Briyo — diamante. Da gíria italiana *brillo*

Brodo — do italiano *brodo* (*ir al brodo* — arruinar-se; *mandar al brodo* — defraudar)

Bruyir — queimar. Do genovês *bruxâ*

Busarda — Boca. Do italiano *bugiarda* — mentirosa e *luzarda* — estômago, e do genovês *buzzo*
 Bute — excelente, ótimo. Do caló *de buten*
 Buyón — comida. Do genovês *buggio*
 Cachar — tomar. Do italiano *cazar*
 Cafña — homem rústico. Do italiano meridional *cafône*
 Capelo — chapéu. Do italiano *capello*
 Capo — chefe, o cabeça. Do italiano *capo*
 Contamusa — mentiroso. Do genovês *contamosse*
 Cualunque — qualquer. Do italiano *cualunque*
 Cucuza — cabeça. Do italiano meridional *cucuzza*
 Cucha — covil de cães. Do italiano *cuccia*
 Cufa — cárcere. Do genovês *côffa*
 Chafo — agente de polícia. Do italiano *ciaffo*
 Chamuyar — conversar. Do caló *chamullar*
 Chica — rapé. Do italiano *cicca*
 Chicato — míope. Do italiano *accecato*
 Chivato — delator. Do caló *chivato*
 Deschavar — abrir uma fechadura. Do genovês *descchiavâ*
 Esparar — colaborar com o punquista distraindo a vítima. Da gíria italiana *sparâ el tir*: avisar
 espiantar — escapar, fugir
 esquena — espádua. Do genovês *schenn-a*.
 Esquiafo — bofetão. Do italiano *schiaffo*
 Funyi — chapéu. Da gíria italiana *fungo*
 Furbo — astuto. Da gíria italiana *furbo*
 Gamba — perna. No português popular deu *gâmbia*
 Garrotear — romper o anel do relógio mediante os dedos polegar e indicador para levá-lo
 Gil — tonto, tolo. Do espanhol *gilí* e do caló *jil*
 Grilo — bolso lateral da calça. Da gíria italiana *grillet*
 Guadañar — ganhar. Do italiano *guadagnare*
 Gũifaro — italiano. De origem incerta. Há também a forma *gũifano*
 Linyera — jornaleiro que, no fim do século passado e começo do presente, chegava da Itália ou da Espanha para trabalhar nas colheitas e voltava à sua terra. Do piemontês usado na gíria: *lingèra*
 Mancar — fracassar um roubo ao ser descoberto o ladrão. Em português temos a gíria "dar mancada"
 Manco — nada, de nenhuma maneira. Do italiano *manco*. Aparece com freqüência *manco dilo*, pelo emprego da forma italiana *manco dirlo*

Mango — peso, unidade monetária. Do provincianismo português *mango*, que era o antigo *mil réis*. Usado entre nós como dinheiro

Marosca — na interjeição *La Marosca!* — expressa assombro. Eufemismo de *La Madonna*, confrontando com o vêneto *Madosca*

Minga — não, nada. Do quêchua *mink'a*: ação de alugar. No espanhol da língua generalizada, comércio entre colonos.

Mishio — pobre. Em português temos, popularmente, e no Sul do Brasil, *mixe*, de pouco valor, insignificante.

Mufa — mal humor, má disposição. Do vêneto *star muffo* (melancólico) e este, do italiano *muffa*, mofo.

Pibe — menino. Do genovês *pivetto*, e da gíria italiana *pivello*.

Pichibirlo — pequeno, de pouca idade. Talvez do diamontês *picirlo*

Ragutín — comida. Do genovês *ragò*, carne assada aromatizada.

Sotala — bolso interior do casaco. Da gíria italiana, na expressão *sotto ala*, debaixo do braço.

Sotamanga — parte inferior da manga. Do italiano *sottomanica*.

Tasca — bolsinho, saquinho costurado nos vestidos para guardar coisas de uso. Do italiano *tasca*.

Urmo — na expressão “mandar al urmo”, do jogo de *padrone y soto* (*patrón y soto*), deixar sem beber o vinho posto em jogo. Do siciliano *urmu*, sem sentido reto.

Yacumina — casaco, vestimenta de homem, com mangas e saias. Do italiano *giacchetta*, com interferência do genovês *giacõmin*.

Yeta — influência maléfica. Do italiano meridional *jettatura*.

Yetatore — pessoa a que se atribui o poder de influir maleficamente sobre os outros. Do italiano *jettatóre*.

PEQUENO GLOSSÁRIO DE TERMOS USADOS NA ARGENTINA COM ALGUNS PEQUENOS EXEMPLOS

Biscuit — (leng.elev.) — mulher formosa, leve, sensual: “... una señora muy decente y muy aseadita, y tan delicada, pobre, un biscuit...” Denevi, Marco — *Hierba del cielo*, 1973.

Cancha — (leng.gen.) — espaço onde jogam; pátio, hipódromo ou arena. “No sentirá el potrillo mucho frío en can-

- cha?" — Preguntó Medina." Fabricio, León — *El hipódromo*.
- Golibriyo — (pop.) — meio louco: "... vós sabés que piensa / en el hijo malo, medio colibriyo, a quien siempre espera." Linyera, Dante A. (Francisco Bautista Rimoli) — *Somos hermanos! (Poesías arrabaleras, 1928)*.
- Cortada — (leng.gen.) — rua muito estreita e sem saída. Do espanhol *cortar*, interromper: "en la cortada mistonga..." Le Pera, Alfredo, do tango *Melodía de Arrabal*, 1933.
- Milonga — (leng.gen.) — mulher da rua, bailarina: "Por eso la milonga es la payada pueblera. Son versos octosílabos, que se recitan con cierta tonada no desagradable matizada con intervenciones adecuadas de guitarra..." "Rossi, Vicente — *Cosas de Negros*, 1926.
- Mula (pop) — engano: "... o el catálogo de los derviches es una mula o ellos no se conocen todavía..." Marechal, Leopoldo — *Megafón o la Guerra*, 1970.
- Mus — (pop) — não, nada — "Mus de hábito, sus leones mintongueros / un funghi marca embudo..." Fernández, Felipe H. — (Yacare) — *Versos rantifusos*, 1916.
- Paica — Percanta, Catriela, Feba — (pop.) — todas significam mulher, moça: "Yo a la mina le bato paica, feba, catriela, / percanta, cosa, piba." Fernández, Felipe H (Yacare) *Versos rantifusos*, 1916.
- Rechiflar (se) — (pop) — Perder o juízo por uma pessoa ou por uma coisa: "Rechiflado en mi tristeza, te evoco y veo que has sido / en mi pobre vida paria sólo una buena mujer...", Flores, Celedonio Esteban — *Tango Mano a Mano, Chapaleando barro*, 1929.
- Sabiola — (pop) — cabeça — "De la sabiola todo se me pianta", Centeya, Julián (Amleto Vergiati) — *La musa mistonga*, 1964.
- Taita (pop) — homem valente: "soy el taita más ladino fechinero y compadrito..." Manco, Silverio — *Echále Bufach al Catre!* 1907.
- Va cha cher — (ou va cha che) — certa deformação que imita a linguagem infantil: "qué vas a hacer" (Que vais fazer).
- Voltear (leng.delict.) — roubar numa casa, com ou sem violência: "Había sido un jotraba de escruche, voltear la casa del doctor Achával Reta" — Centeya, Julián (Amleto Vergiati) — *El Vaciadero*, 1971.

RECENSÕES

BÓIA, Wilson, Antônio Sales e sua época. Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 1984.

José Alcides Pinto

Numa iniciativa das mais louváveis do Banco do Nordeste do Brasil, foi publicado na Coleção Antônio Sales, da Academia Cearense de Letras, um livro de indiscutível importância, da autoria de Wilson Bóia: *Antônio Sales e sua época*. Trata-se de obra de alta categoria, um volume de 683 páginas, enriquecido por valiosa iconografia, além de uma lista dos pseudônimos usados pelo escritor focalizado, e cronologia, assim como bibliografia sobre Antônio Sales, poeta e prosador cearense que já havia sido objeto apenas de artigos ou capítulos de livros, da autoria de destacados autores, como Dolor Barreira, Abelardo Montenegro, Otacílio de Azevedo, Cruz Filho, Edigar de Alencar, Sânzio de Azevedo, Otacílio Colares e outros, sem esquecer Pedro Nava, em seus livros de memória.

Wilson Bóia, que sabíamos ser carioca, é, como informa o escritor Cláudio Martins na "Nótula" que abre o livro, "médico, militar, professor de Química Orgânica e de Higiene Industrial", e já publicou, como ainda ressalta o presidente da Academia Cearense de Letras, um livro de poemas, *Lira selvagem*, em 1945, o ensaio *Ciência e arte na Medicina*, publicado em 1950. Este terceiro livro de Wilson Bóia, *Antônio Sales e sua época*, é fruto de demoradas pesquisas, indo o seu autor às fontes, aos velhos arquivos, às coleções de jornais e revistas, num trabalho enorme e extremamente cansativo, para dar ao leitor uma idéia completa ou quase com-

pleta de quem foi o escritor nascido no Parazinho, em 1868, e falecido em Fortaleza em 1940, alvo da admiração de toda a intelectualidade de sua terra.

Valoriza o trabalho, já de si valioso, o prefácio do escritor e professor Sânzio de Azevedo, nome amplamente conhecido não só no Ceará, mas também no Sul do País, como estudioso das letras do Ceará, e um dos raros pesquisadores que mergulham fundo na poeira das velhas bibliotecas, tendo ele próprio um precioso arquivo com livros antigos, fotografias e manuscritos, vários deles, aliás, utilizados na iconografia de *Antônio Sales e sua época*, como indica o autor.

E é justamente Sânzio de Azevedo, que conhece como poucos os problemas da pesquisa literária em nossa terra, quem, no já aludido prefácio, aponta o "caráter documental, fruto de pesquisa cuidadosa, cujo valor mais se acentua quando se sabe (e sabem-no quanta, como o autor desta introdução, vivem à cata de velhos periódicos) do estado lamentável em que, infelizmente, se acham não poucas coleções de jornais em nossas bibliotecas". E ainda destaca, no livro de Wilson Bóia, algumas revelações que vêm dissipar dúvidas, entre as quais a de que "No Jardim" foi o primeiro soneto de Antônio Sales publicado, e não em *A Quinzena*, como alguns autores informam, mas no jornal *Libertador*. Ou a informação de que, na tradução que o escritor cearense fez do romance *Os Noivos*, de Alessandro Manzoni, não figura o nome de Antônio Sales, mas também não aparece o de José Veríssimo. Ou ainda o fato de o livro de estréia de Antônio Sales, *Versos Diversos*, publicado em 1890, ter recebido acolhida elogiosa de escritores de renome nacional, na época, como Artur Azevedo, Valentim Magalhães e João Ribeiro, e até Cruz e Sousa, "então quase obscuro", no dizer do prefaciador.

Livro de leitura agradável, sem nenhuma pretensão e análise crítica, *Antônio Sales e sua época* mostra ao leitor a trajetória do grande escritor, falando de seus familiares, de sua esposa, Alice Nava Sales, irmã de José Nava (pai de Pedro Nava), do Clube Literário, do Centro Republicano Cearense, da famosa Padaria Espiritual, da vida do poeta no Ceará, como também de sua atividade literária e jornalística no Rio de Janeiro, onde conviveu com os mais importantes nomes do tempo nas letras: Machado de Assis, João Ribeiro, Raimundo Correia, Coelho Neto, José Veríssimo, Afonso Celso e muitos outros.

No capítulo "Um visitante ilustre", fala o autor da vinda ao Ceará, em 1894, do poeta parnasiano Raimundo Correia, consagrado autor dos sonetos "As Pombas" e "Mal secreto". Em "Alfinetadas", estão transcritos, cada um com sua história, para que o leitor possa compreendê-lo, mais de 30 sonetos que Antônio Sales, sempre atento para a política nacional, escreveu em tom satírico ou elogioso, sobre homens como Floriano Peixoto, Marechal Deodoro, Campos Sales, Nilo Peçanha, Hermes da Fonseca, Pinheiro Machado e outros políticos de projeção no passado.

Livro de verdadeira importância, este de Wilson Bóia sobre a vida e a obra de Antônio Sales, grande escritor cearense.

SILVA, Nilze Costa e. **O Velho**. Ficção. Secretaria de Cultura e Desporto, Fortaleza, 84 páginas, 1984

Carlos d'Alge

Acabara de ler "Absalão, Absalão", de William Faulkner, e ainda sob o impacto da sua leitura, a tragédia que se abate sobre uma família de brancos, negros e mestiços do sul dos Estados Unidos, durante a guerra civil, quando Nilze Costa e Silva me pede para apresentar ao público leitor o seu último livro de ficção *O Velho*.

O que haveria de comum entre um romance escrito na década de 30 por um notável romancista e o texto da jovem escritora cearense? O signo da tragédia do envelhecer e o sexo na velhice, pois que muito poucos conseguem chegar à idade da sabedoria com a necessária tranqüilidade e motivação pelo fato de estarem vivos e viver em plenitude.

Li de um só fôlego as 84 páginas de *O Velho*. Trata-se de um romance e assim o classifico para evitar ambigüidades com a definição de romance e novela. Os ingleses têm o termo "romance", mas dele não há equivalente em português. Simplesmente, eles chamam ao que nós definimos como romance, *novel*, isto é, termo que, segundo o Dicionário de Inglês de Oxford, define uma prosa narrativa fictícia em que se retratam personagens e ações representativas da vida real de tempos presentes e passados, em um enredo de maior ou menor complexidade. *Novel* é ainda genericamente toda a ficção, estória ou invenção.

Nós, latinos, herdamos a tradição da palavra romance retirada dos contos em versos da Idade Média, gênero que alcançou grande popularidade nos séculos XVI e XVII. Assim, simplifiquemos, deixando para os povos de língua inglesa a palavra *nove!*, designativa de romance, e adotemos somente o termo latino *romance* para evitar complicações teóricas. Sugerimos, com esse propósito, que a Secretaria de Cultura reveja nos seus concursos anuais os itens romance, novela e conto, fixando-se em apenas dois: romance e conto.

Falar de novela, no Brasil, é cair em equívocos, até porque o termo se popularizou para identificar o antigo folhetim que hoje é a telenovela ou novela de TV.

Poderia alguém ainda questionar o tamanho da composição literária no que concerne ao livro de Nilze Costa e Silva. Ora, muito bem. *A Queda*, de Albert Camus, tem pouquíssimas páginas e *Guerra e Paz*, de Tolstói, tem, como se sabe, mais de mil e quinhentas páginas, e ambos são inquestionavelmente romances.

Desta maneira, aceitemos a estória ou invenção de Nilze Costa e Silva como um romance. Trata-se de uma estória calcada no problema da velhice, ambientada num meio provinciano e preconceituoso em que proíbe aos idosos de serem e se comportarem como homens comuns. Mas, os sentimentos, as paixões, os desejos, independem da idade. É um mero preconceito achar que o amor e o desejo sexual são privativos das pessoas mais jovens.

Nilze constrói uma narrativa inteligente utilizando os valores temporais da ficção, isto é, o seu romance se passa e é narrado em tempos diferentes: o tempo de Leonardo, o tempo de Lena, e o tempo da narradora. O tempo, de acordo com a teoria da relatividade, assume significados diferentes em sistemas diferentes e varia de um plano de referência para outro. Estritamente falando, nenhum tempo pode ser comum a duas pessoas.

É com este paradigma que Nilze consegue desenvolver o seu romance alternando acontecimentos respeitantes a um só indivíduo, no caso, o personagem central Leonardo. Essa técnica está em Aristóteles, na *Poética*, com quem aprendemos a construir um enredo dramático fechado. Em *O Velho*, a autora combina o tempo real e o tempo ficcional até à mais íntima relação. Para isso, contrasta o presente fictício com o presente real ou as circunstâncias que levam Leonardo a contrastar a realidade do seu dia-a-dia com a paixão por Lena, e

a pequenez e mesmo alguma sordidez do mundo em que sobrevivem humildes e desamparados.

A ambigüidade dos seres postos em situações de confronto é um dos pontos de vista da autora que convém mencionar pela sua modernidade. Neste exemplo, quando Leonardo recorda um episódio da juventude, da sua amizade por Rui:

"A mão acariciou a minha, os olhos pedintes. Quis ficar, mas não fiquei. Tive medo dos olhos, da carência, da ternura que senti por ele naquele momento. Deixei meu amigo só, abandonado aos olhos da noite, ao canto do vento que tanto o assustava." (pág. 32).

Nilze, como boa leitora de Virgínia Woolf, aprendeu com esta apreciada escritora a como tratar o momento vivo. Isto é o que está realmente acontecendo, apresentando os seus personagens a viver intensamente o seu momento e a sua verdade. Como em "Mrs. Dalloway, por exemplo:

"mergulhou bem no coração do momento... o momento. Deixei meu amigo só, abandonado aos olhos pressão de todas as outras manhãs." (pág. 41).

Expliquemos essa característica utilizando um dos conceitos de A. A. Mendilow, em *O Tempo e o Romance*. Tratando um romance apenas de eventos presentes tudo aquilo que for anterior ao ponto de partida do romance nos é dado na medida em que surja na mente da personagem, isto é, na medida em que se torne parte do seu presente.

No romance de Nilze, Leonardo evoca o seu passado para contrapô-lo ao seu presente. A própria autora também se encarrega de fazer essas aproximações interferindo na ação. Leonardo acabará por ficar só e vazio depois da morte de Lena, mas dirá que agiu certo:

"Já lavei a minha alma. Não se preocupe. Os olhos secaram há muito. Uma ou outra lágrima são reflexo da velhice. Não me venham com essa agora,

... não lamentem, não falem. Silenciem. Eu estou bem.”
(pág. 62).

Nilze alude, no seu romance, ao episódio da morte de Virgínia Woolf. Disse-me a escritora que outra colega, Lia Luft, também falara recentemente do suicídio da escritora inglesa. Trata-se de uma coincidência literária, acrescida agora de mais uma citação. Num ensaio publicado há três semanas, no jornal literário JL, editado em Lisboa, o escritor Alfredo Margarido analisa a morte de três personagens femininas portuguesas, D. Leonor de Almeida, em *Os Lusíadas*, Mariana, no *Amor de Perdição*, e Josefa, em *Maria-Moisés*, de Camilo, desaparecidas em naufrágios ou tragadas pelas águas do mar ou do rio. Nesse ensaio, Alfredo Margarido evoca o episódio de Ofélia, de Shakespeare, e o suicídio de Virgínia Woolf. Não há porque Nilze se preocupar com essa coincidência. A literatura está cheia delas até porque é difícilíssimo o dom da originalidade.

Mas aproveito esse episódio para voltar ainda ao romance de Nilze. A morte de Lena, vítima de atropelamento num dia de intensa chuarada. De certo modo, Nilze acaba por resgatar, consciente ou inconscientemente, a imagem de uma Virgínia Woolf tragada pelas águas, com a sua personagem de invenção, Lena, arrastada pelas águas ladeira abaixo “feito estátua caída”.

A autora de *O Velho* tem muito talento. É esperar que Nilze voltará a nos oferecer novas estórias e/ou invenções. Em *O Velho* deparamos com uma narrativa pungente e dramática, como é, aliás, a própria vida. O amor e a amizade vistos como verdades eternas. Na mesma medida em que os vê Orlando, de Virgínia Woolf, que cito em homenagem a Nilze:

“O que é o amor? O que é a amizade? O que é a verdade? Mas logo que pensou neles, todo o seu passado, que lhe parecia extremamente extenso e variado, penetrou no segundo que transcorria, fê-lo inchar até umas doze vezes o seu tamanho natural, cobriu-o com milhares de tintas e preencheu-o com todos os restos do universo.” (ORLANDO, pág. 58).

LITERATURA E VIDA

Jacinto do Prado Coelho (*)

Carlos d'Alge, o poeta da *Sintaxe do Compromisso* (1980), o investigador-ensaísta de *As Relações Brasileiras de Almeida Garrett*, tese de livre-docência (mesmo ano), acaba de acrescentar ao seu *curriculum bibliográfico* *O Exílio Imaginário* (Edições UFC/PROED, Fortaleza, 1983). Como professor universitário (atual chefe do departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará) está no pólo oposto do especialista fechado na sua redoma. Sente-se igualmente atraído pelos clássicos e pelos modernos, ora pela literatura portuguesa ora pela brasileira, em particular cearense, pelas literaturas africanas de língua portuguesa, pela literatura comparada. Além disso, mostra-se vocacionado para a extensão universitária, que lhe permite atingir um público muito mais vasto: vinca assiduamente a sua presença nos meios de comunicação social, atento às relações entre literatura e jornalismo, e, utilizando embora uma linguagem acessível, sem o tecnicismo e o *jargon* em voga, mantém-se universitário pelo *scholarship* que nunca dispensa uma informação adequada e um espírito de rigor.

O seu itinerário pessoal de leitor, incansável viajante no "imaginário", oferece-nos encontros ou reencontros fora das sendas hoje mais batidas: reconduz-nos, por exemplo, ao prefácio do romance *Sonhos d'Ouro* (1872) de José de Alencar; faz-nos reler as *Rimas* de José Albano, de acordo com a tese original — tão original como pertinente — de que o maneirismo é "a marca definitiva do lírico cearense", e aproximando-o de Camões, Andrade Caminha, Diogo Bernardes; evoca o pensamento de Fidelino de Figueiredo, em Portugal injustamente esquecido, sobre o ensino da literatura. Tão depressa nos fala de Euclides da Cunha ou duma antologia checa da literatura brasileira como tece comentários em torno de Fernando Namora ou Augusto Abelaira. A sua capacidade de ler o passado à luz da História no seu caminhar para o presente afirma-se em sínteses como esta, a respeito do *Ultimatum* de Álvaro de Campos: "Profeta, utopista, sensacionis-

(*) Jacinto do Prado Coelho é Professor Catedrático da Universidade de Lisboa, Diretor da COLÓQUIO/LETRAS. A recensão acima é transcrita do n.º 77 daquela Revista, referente a janeiro de 1984.

ta/futurista, mistificador, o que se queira dizer, o certo é que Pessoa/Campos tocou em pontos certíssimos: previu o nascimento das sociedades fascistas e comunistas, previu a destruição da individualidade nos países hipermecanizados e capitalistas, como os Estados Unidos, previu a realidade do final do milênio: o homem que perde a sua personalidade e/ou individualidade na alienação crescente, manipulado pela indústria cultural e pela sociedade escravizada pela informática e pelo consumo. Conclui o manifesto pela impossibilidade atual de se adaptar a sensibilidade ao meio" (p. 133). E aqui vemos como, na ótica de Carlos d'Alge, literatura e vida se articulam.

NOVOS POEMAS DE BENEVIDES

Almeida Fischer

Ao comemorar, em 1983, seus quarenta anos de atividades literárias, como um dos mais destacados intelectuais do Ceará, Artur Eduardo Benevides publicou dois novos livros de poemas: *Sonetos de Beira-Mar e Elegias do Espaço Imaginário*, (1) com que obteve o "Prêmio Filgueiras Lima de Poesia", e *Inventário da Tarde*, (2) São dois volumes que reúnem a produção poética mais recente desse grande e fértil poeta cearense, sobre a qual, por sua alta qualidade, não posso e não devo deixar de me pronunciar, embora o faça com algum atraso, decorrente de problemas vários, inclusive de saúde.

Sonetos de Beira-Mar e Elegias do Espaço Imaginário se inicia com uma longa elegia, *Os Mortos*, em que o poeta se esmera numa linguagem metafórica das mais ricas e de muita eficácia, como se pode constatar por este trecho: "E eles ficam em etéreas dimensões / pousando em vilancetas e álgidas / moradas. / Às vezes, em altas madrugadas, / calçam botas de nuvens e orvalhos. / E levitam sobre lanternas que dormitam / diante dos portões. / Muitos os surpreendem

1) BENEVIDES, Artur Eduardo — *Sonetos de Beira-Mar e Elegias do Espaço Imaginário* — Fortaleza: Fundação Educacional Filgueiras Lima, 1983.

2. BENEVIDES, Artur Eduardo — *Inventário da Tarde* — Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983.

na orla das canções / que nos levam, de pronto, às plumas da memória. / E eles tecem e retecem as teias das histórias / e estendidos estão nos campos de batalhas. / Sabemos um dia: na morte não há falhas. / Alguns deixam armadilhas pelas trilhas / ou se transformam em aves e tranqüilos / vão ressoar em torres abstratas. / Outros, nas colunas dos templos vêem as datas / em que se foram os santos e os reis. / E ouvem, mais de uma vez, os sinos / a ressoar no topo das igrejas / pelos mortos mais jovens, surpreendidos / no sol de sua idade, entre incertezas."

As elegias, longas ou não, são em geral narrativas e, embora em versos livres, se apóiam por vezes em algumas rimas e, também, em decassílabos assistematicamente situados no poema. (Afim, até que ponto são livres esses versos, se buscam apoio fônico e rítmico em algumas rimas e, igualmente, em decassílabos?)

Mestre do moderno soneto, grande parte do volume está habitada por essa tão antiga modalidade de poema de forma fixa, que se renova constantemente ao longo dos anos, sem perder jamais sua importância na criação poética.

Além dos dez *Sonetos de Beira-Mar* e dos dez de *Novos Sonetos de Beira-Mar*, em que se incluem alguns poemas de circunstância, há ainda os oito sonetos reunidos sob o título de *A José Albano, no Centenário de seu Nascimento*, todos construídos em linguagem poética bastante expressiva, como nestes dois tercetos: "Sentado nos meus tédios me infinito. / E se me vens de luz então me habito / E presto me levanto. Que emoção! // Tocas de leve no meu frágil peito / E tudo de repente é tão perfeito / Que os desejos transformam-se em canção." O volume ainda apresenta alguns poemas em prosa, uma "Pavana para Jorge Amado em seu setuagésimo aniversário" e "Retrato Mural do Poeta José Alcides Pinto".

Nada obstante os *Vinte Sonetos de Amor* que aparecem logo nas primeiras páginas de *Inventário da Tarde* (bem feitos e expressivos sempre, iluminados pela ornamentalidade da linguagem poética que marca os versos de Artur Eduardo Benevides: "Longe, alimentas pombos na alvorada, / Mas prendo-te ao poema, estás em cada, / Palavra de esperança ou de saudade", o volume inclui diversificadas modalidades líricas, desde o *Canto Inaugural*, um misto de canção, sonetos, versos metrificados e rimados, e livres, a *Balada dos Mortos de Março*, que não é a de forma fixa, nem a popular estíqui-ca (mais elegia do que outra coisa), passando pelas redondi-

lhas de *Marginália* e de *Canção*, por madrigais e elegias, até atingir o *Cântico Final*, num verdadeiro "show de inteligência, sons e imagens: "Ó ariazinha para corda de sol! / Ó perdida mattinata, ó rouxinol, meine Liebe, mein Lied, my soul, / mi dulce cantar, mi ruiseñor! Ó minha branda loa aragonesa! Oh, teu corpo a palpitar / na *sleep lagoon*, em grã beleza! E me iluminas como os planctos à noite / iluminam a leve flor das águas. / És meu discurso e vibras na metáfora / com que te endormirei na paz do amor. / O amor: / intervalo de Deus, gesto primeiro, / travesseiro de plumas para a insônia, / verbo do lá-bas, em Babilônia. / E de amor e de mar faço o meu verso / que morde tua ausência e fica perto / das aldrabas que fecham tua porta, / Mas nem todos os eventos são lamentos."

O volume traz ainda poemas políticos, cristãos, de viagem, algumas tímidas figurações grafistas. O importante mesmo, a marca pessoal do poeta, está na linguagem ricamente ornamentada em que as palavras recebem, muitas vezes novas dimensões de utilização como este *infinitam-se os olhos*, do poema *Momento no Quartier Latin*: "Nos cafés, em sóbrios movimentos / de quem está só, silêncios resplandecem. / Infinitam-se os olhos, que se esquecem. / As lembranças tornam, circulares. / E nos bares / todos os pensamentos são bebíveis. / Mas nós, entre prováveis e possíveis / desencontros, guardamo-nos diáfanos."

Santa Rosa

REVISTA DE LETRAS

Volume 7

N.º 1/2

Jan./ dez. / 1984

SUMÁRIO

CÂNTICO DOS CÂNTICOS

Artur Eduardo Benevides 1 — 9

A GRANDE MOSCA NO COPO DE LEITE

Moreira Campos 11 — 14

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA — II

José Alves Fernandes 15 — 26

AS SETE DIMENSÕES DO EXERCÍCIO DE ESCREVER

Horácio Dídimo 27 — 29

LITERATURA EM TEMPOS DE CRISE OU A ESCALA DE RICHTER

Carlos d'Alge 31 — 37

LITERATURA E LIBERDADE

Linhares Filho 39 — 42

MOREIRA CAMPOS E A ARTE DO CONTO

Sânzio de Azevedo 43 — 52

ANALISI RIASSUNTIVA DEL LIBRO "I VENTITRE GIORNI DELLA CITTA DI ALBA" DI BEPPE FENOGLIO

Carlos Alberto de Souza 53 — 63

ORIENTAÇÕES PARA O ENSINO DA LEITURA

Nadja da Costa Ribeiro Moreira 65 — 92

A VIDA E A LÍRICA DE CAMÕES

Maria José Santa Rosa Borges de Castro 93 — 102

Rev. de Letras	Fortaleza	v. 7	n.º 1/2	p. 164	Jan./dez. 1984
----------------	-----------	------	---------	--------	----------------

27/89



Composto e Impresso
na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal, 2.600
Fortaleza-Ceará-Brasil