

## TRAJETÓRIA FICCIONAL DE MARIO VARGAS LLOSA (\*)

Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez

Atualmente, no Brasil, percebe-se um crescente interesse de nossa intelectualidade pelas questões latino-americanas, seja no âmbito cultural, no econômico, no sociológico, no educacional, etc.

Parece que, finalmente, nos conscientizamos de nossa vocação latino-americana e descobrimos a importância da busca de nossas identidades, nos vários campos da experiência humana, para a solução de problemas comuns.

Naturalmente não pretendemos dizer que a latino-americanidade implica em uma concepção do ser latino-americano homogêneo. Ao contrário, se entre os países da América Latina há pontos de identidade indiscutíveis, como o processo de colonização, a presença étnica e cultural do índio, a inculcação da cultura ibérica do colonizador, a construção de uma cultura heterogênea nascida da confluência de várias etnias (com a importantíssima contribuição do negro), a adoção das línguas ibéricas não só como veículo de comunicação mais importante mas também como língua literária, o estatuto de país dependente (com tudo que isso pode gerar no desenvolvimento histórico, sociológico, científico, intelectual, etc.) e a própria área geográfica; há, também, pontos de divergência iniludíveis que conformam as singularidades nacionais.

Considerando que a fisionomia específica do ser latino-americano revela-se justamente na "constelación de contradicciones" que o compõem, o prof. Agustín Cueva, da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), cunhou

---

(\*) Palestra pronunciada em 19 de junho de 1985, nos Encontros Literários da UFC.

uma expressão que desenha fielmente o perfil de nossa realidade, ao situar a América Latina "en la encrucijada de su contradictoria unidad". (1)

No âmbito literário, as preocupações com a latino-americanidade refletem-se em diferentes posturas. Se continuam vigentes as discussões sobre a função social do escritor, sobre a responsabilidade do artista com a realidade do continente, sobre a legitimidade da experiência formal em nossa literatura, parecem, no entanto, superadas as atitudes maniqueisticamente polarizadas de opção exclusiva: ou arte pela arte ou arte-compromisso (arte-denúncia).

Entretanto, nos posicionamentos de conhecidos ficcionistas e críticos (e ficcionistas-críticos) sobre a questão, transparecem divergências de importância considerável.

Assim, há os que acreditam que a realização do ser latino-americano exige um alto grau de compromisso do autor com a denúncia de sua realidade. Mário Benedetti, por exemplo, em "enquête" promovida pela revista *Casa de las Américas*, afirma que não é possível dissociar a responsabilidade do escritor enquanto artista e enquanto homem, negando "esa improbable línea divisoria que muchos intelectuales (...) prefieren trazar entre la obra literaria y la responsabilidad humana del escritor". (2)

Há outros que, apesar de retratarem a realidade do continente em suas obras, repudiam o que chamamos de patrulhamento ideológico e se interrogam, como Mario Vargas Llosa: "? es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideologia y moral personales?" (3); e há, ainda os que, como Cortázar, acreditam que "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene um 'contenido' revolucionário sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela". (4)

---

1) CUEVA, Agustín. América Latina en la encrucijada de su contradictoria unidad. In: **LATINO AMÉRICA** 13, México, UNAM 1980, p. 269.

2) Apud OVIEDO José Miguel, Una discusión permanente. In: MORENO, Cesar Fernandez (coord). **América Latina en su literatura**, México, UNESCO/Siglo XXI, 1978, p. 435.

3) VARGAS LLOSA, Mário. Luzbel. Europa y otras conspiraciones. In: COLLAZOS, Óscar, et alii. **Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura**. México, Siglo XXI, 1977, p. 81.

4) CORTÁZAR, Júlio. **Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura**: Algunos Malentendidos a liquidar. In: COLLAZOS, Óscar. Op. cit. p. 73.

A partir, sobretudo, da década de 60, ante o fenômeno do "boom" da literatura latino-americana, os problemas da nossa crítica literária se centram na busca de critérios adequados para analisar uma literatura renovada (diríamos, revolucionada?).

Assim, a uma "busca de nuestra expresión", (5), representada no campo literário pela "nueva novela latino-americana", vem correspondendo uma "busca de nuestra tabla de valores", no campo da crítica e da ensaística literárias.

Obras e fenômenos de nossa literatura, passados e contemporâneos, aparecem sob nova ótica e o próprio "boom" tem sido reexaminado. É possível, hoje, afirmar-se que, além do valor incontestável das obras do "boom" latino-americano, outros motivos extraliterários — jornalísticos e editoriais, por exemplo — assim como motivos literários exteriores às obras em questão — entre estes a crise do romance na Europa — congeminaram-se na explosão que durou toda a década de 60 e ainda repercute nos dias de hoje. (6) a merecer a atenção da crítica e o interesse do público leitor estão Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Jorge Luís Borges, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Mario Benedetti e "last but not least", o peruano Mario Vargas Llosa.

Apesar de já contar com muitos leitores no Brasil, desde o aparecimento da tradução de *La Casa Verde* (em 1972), Vargas Llosa alcançou o auge da notoriedade em nosso país a partir do lançamento da tradução de *La Guerra del fin del mundo*, em fins de 1981. Este romance, como veremos adiante, se debruça sobre uma das mais dolorosas páginas da história brasileira: a Campanha de Canudos.

Tracemos, porém, a trajetória literária do romancista peruano desde seu ponto de partida.

Em 1958, o jovem escritor de 22 anos publicava um livro de contos — *Los Jefes* — que teria reconhecimento crítico quase imediato, merecendo o prêmio Leopoldo Alas.

Entre os autores daquele momento e que hoje continuam

5) Expressão cunhada por Pedro Henríquez Ureña em *Seis Ensayos en busca de nuestra expresión*.

6) Para mais amplo conhecimento do assunto, leia-se: DONOSO, José. *História Personal del boom*. Barcelona, Anagrama, 1972; RODRIGUEZ MONEGAL, E. *El boom de la novela latino-americana*. Caracas, Tiempo nuevo, 1972; RAMA, Ángel. *La novela Latino-americana 1920-1980*. Bogotá, Procultura/Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Os seis contos que integram a coletânea já fazem pre-nunciar o exímio contador de histórias em que se transformar-se-á seu autor.

O primeiro conto — *Los Jefes* —, que dá título ao livro, trata de um episódio de insubordinação de jovens estudantes de um colégio limenho contra a autoridade do diretor. Com uma linguagem ágil, colorida pela vivacidade dos diálogos, o autor retrata os líderes, os grupos rivais, a luta pelo poder entre os estudantes e destes contra o poder representado pelo diretor.

Também em *El Desafío*, a ação envolve lutas entre grupos rivais, desta vez, no cenário de Piura, ao norte do Peru, e com final trágico, determinado pela obediência a rígidos códigos de honra. A cena da briga de canivete entre Justo y El Cojo destaca-se por sua beleza plástica, quase pictural ou cinematográfica.

Estes dois contos, narrados em 1ª pessoa, já revelam, no que se refere à ação e embora em caráter embrionário, a tensão dramática de luta, posteriormente melhor desenvolvida em *La Ciudad y los Perros*.

A trama de *El Hermano Menor* se resume na consumação de um erro. Juan e David literalmente caçam e matam um índio que julgam ter-lhes desrespeitado a irmã. Ao voltarem para casa, a própria irmã confessa-lhes que o índio era inocente.

A tensão dramática reside na consciência da irreversibilidade da ação. Nada fará reviver o índio inocente. O irmão mais velho, acostumado às leis da violência e da prepotência no meio rural, lamenta simplesmente o ocorrido. O irmão caçula, criado na cidade, rebela-se contra a injustiça estabelecida. Nesse momento, a cena épica em que Juan domina um cavalo representa a materialização de sua revolta contra um mundo que não aceita.

Enquanto este conto se passa em ambiente rural, o conto seguinte — *Día Domingo* — tem um cenário que se repetirá em vários romances de Mario Vargas Llosa: o bairro de Miraflores, onde residiam as famílias ricas de Lima, com seus clubes, suas mansões, seus carros esportivos, com o ar "snob" e alienado de sua juventude dos anos 50. (7)

7) Vale a pena lembrar que na imprensa espanhola e limenha manteve-se acirrada polêmica a respeito de um pretensão sentimento de ódio do autor pela cidade de Lima. Se o jornal *La Prensa* estampava, no seu

Em *Día Domingo*, dois jovens de uma mesma turma — “los Pajarracos” — se desafiam para uma aposta pelo direito de namorar uma miraflores. “Los Pajarracos no pelean nunca” era o lema do grupo. A aposta quase termina em tragédia mas, ainda esta vez, os códigos de honra são respeitados.

Em *Un Visitante*, o cenário é o mesmo que aparecerá em *La Casa Verde*: os arenais piuranos.

Graças à ação de um informante, a polícia captura um famoso bandoleiro em casa da própria mãe mas deixa sem proteção o “traidor” que deverá ser inevitavelmente trucidado pelo resto do bando que se esconde nas vizinhanças da casa. Desrespeitados os códigos de honra, a punição é previsível. Assim termina o relato: “En el bosquecillo brota un rumor de ramas y hojas secas que se quiebran”.

Um personagem desse conto — Sargento Lituma — será retomado como um dos personagens centrais no magistral romance *La Casa Verde* e reaparecerá no mais recente romance do autor peruano — *Historia de Mayta*.

O último conto do livro — *El abuelo* — retrata a estranha psicologia de um velho e sua maldade quase inocente na rebeldia contra um mundo do qual se sente excluído.

Com relação às obras que se lhe seguem, *Los Jefes* é um livro ainda artesanalmente imaturo, embora já revele a força ficcional do autor e algumas de suas preferências temáticas.

Cinco anos mais tarde, em 1963, Vargas Llosa publica seu primeiro romance *La Ciudad y Los Perros* — que terá vasta divulgação e será logo traduzido para muitos idiomas, em plena vigência do “boom”.

A maturidade do romance, no tratamento do tema, na técnica narrativa, na ousadia da linguagem, é imediatamente notada. Mas, se lhe vale o reconhecimento da crítica, o ro-

---

editorial do dia 2 de maio de 1984, a pergunta: ? De Veras odia a Lima Mario Vargas Llosa? e o reprochava, lembrando-lhe que “en realidad, Vargas Llosa no tiene motivos para el resentimiento contra Lima (...). Aqui se le lee, se le celebra “e advertindo-o que “Los peruanos (...) legenda cuya gloria han descrito Ricardo Palma, José Santos Chocano, José de la Riva Agüero Raúl Porras, en cuya ilustre compañía quisiéramos contar a Mario Vargas Llosa”, por outro lado, a revista **Carretas** o defende (5 de maio de 1985 “Los Perros y la Ciudad)” afirmando que “El afán de ‘La Prensa’ de torcer las palabras de Vargas Llosa resulta incomprensible. Lo que expresa el escritor arequipeño sobre Lima es cariñoso y sentimental: “Dicen que el odio se confundo con el amor y debe ser cierto porque a mí, que me paso la vida hablando pestes de Lima, hay muchas cosas de la ciudad que me emocionan”.

mance também inscreve seu autor entre os malditos pela comunidade militar peruana que, ressuscitando fórmulas de exorcismo medieval, queima pilhas de exemplares da obra no pátio do Colégio Militar Leoncio Prado, palco do romance.

Os personagens são adolescentes, alunos do Colégio Militar em Lima, com idade variando entre 13 e 18 anos. O Colégio, tal como no romance brasileiro *O Ateneu*, é um microcosmo. As relações de poder que se travam no mundo de fora — ou seja, em Lima, no Peru, na América Latina — apresentam-se, talvez mais contundentes, no mundo de dentro — ou seja, no colégio. Assim, sexo, injustiça, luta pelo poder, exploração, lei do mais forte são motivos que impulsionam a ação em *La Ciudad y los Perros*.

Os grandes achados técnicos desse romance são, sem dúvida, o ponto de vista móvel, os diálogos entrecruzados e a descontinuidade temporal e espacial provocada pelos sucessivos *flashes-back*. Na captação de um mundo dinâmico, — nas relações indivíduo vs indivíduo, indivíduo vs grupo, indivíduo vs instituição, típicas de uma sociedade em processo de mudança —, o autor busca a verossimilhança através de recursos também dinâmicos. (8)

Eis o assunto: os alunos veteranos decidem, em jogo de dados, quem será o autor do roubo de temas do exame final. A partir daí, uma sucessão de acontecimentos — roubo, delação, luta interna nos grupos — vai in crescendo até o final trágico em que o serrano Cava é assassinado em um exercício militar por um colega, como punição por ter transgredido os códigos de honra do grupo. Através de hábeis retornos no tempo, o leitor vai conhecendo a vida de cada um dos personagens e ao juntar os elementos poderá compor uma imagem mais coerente desses personagens e de suas atitudes.

Partindo da idéia de que “nadie nace escritor” e que “la inspiración no existía”, Mario Vargas Llosa, segundo seu depoimento no opúsculo “Historia secreta de una novela”, escreveu este romance “sin inspiración, a base de puro empuño y sudor”. (9)

8) Veja-se esta questão em BOLORI DE BALDUSSI, Rosa. **Vargas Llosa: un narrador y sus demonios**. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974, p. 166.

9) VARGAS LLOSA, Mário. **Historia Secreta de una novela**. Barcelona, Tusquets, 1971, p. 49.

Em 1966, sai publicado seu segundo romance, *La Casa Verde*, cuja construção narrativa é ainda mais complexa. A ação romanesca se desenvolve em dois grandes universos: os arenais piuranos e a floresta amazônica. O tempo é, também, descontínuo. Alguns personagens transitam de um universo a outro, em épocas diferentes, e somente no desenrolar do romance o leitor irá identificando os personagens em suas distintas etapas de vida.

A técnica de diálogos entrecruzados amadurece, o número de personagens cresce, tornando mais complexo o sistema de relações entre eles.

A complexidade desse dinamismo é, outra vez, expressa através da mudança intempestiva de cenário, de tempo e de personagens, muitas vezes concretizada através dos diálogos entrecruzados.

Em Piura, quatro cenários se apresentam: A Casa Verde, prostíbulo que aparece em épocas diferentes; a Mangachería, bairro picaresco onde vivem "los inconquistables"; a Gallinacera, bairro rival e o centro Piurano, representante do pensamento burguês-classe média.

Na Amazônia, a ação desenvolve-se, também, em vários cenários: a Missão de Santa Maria de Nieva, a Guarnição das forças armadas, a aldeia dos índios aguarunas, o reino do contrabandista Fushía, entre os mais importantes.

Os personagens que transitam de um mundo ao outro são Anselmo (o fundador da Casa Verde, à qual dá esse nome possivelmente como reminiscência do mundo verde amazônico); o Sargento Lituma, da guarnição amazônica e que foi, em outra época, um dos inconquistáveis da Mangachería; a Selvática do prostíbulo de Piura que é a mesma Bonifacia, uma das índias da Missão de Santa Maria.

No opúsculo já citado, *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa conta como escreveu esse romance. A princípio, as reminiscências de sua infância em Piura e a experiência de sua visita à Amazônia (com a idade de 22 anos) levaram-no a tentar escrever dois romances diferentes ao mesmo tempo. Depois do esforço que lhe custara escrever *La Ciudad y los Perros*, julgava que trabalhando simultaneamente em dois romances, descansaria a cabeça de um enquanto estivesse escrevendo o outro. O esquema funcionou algum tempo, até que os personagens começaram a transitar de um romance a outro

e o autor decidiu "fundir esos dos mundos, escribir una sola novela, que aprovechara toda esa masa de recuerdos". (10 e 11)

Em 1967, ainda com base em reminiscências pessoais, o autor publica um romance curto — *Los Cachorros* — no qual, em que pese a ação mais concentrada e densa, os recursos técnicos são os mais ambiciosos.

A trama, embora acompanhe as peripécias de um grupo de cinco limenhos, da infância à maturidade, centraliza-se no mirafiorino Cuéllar. Desde o primeiro capítulo, o leitor sabe que Cuéllar, ainda menino de calça curta, sofre um acidente: durante um banho no colégio é emasculado por um cão dinamarquês, Judas.

A partir daí, pouco a pouco, a sua vida diferencia-se da de seus amigos. Mimado pelos pais e professores mas agredido pela maldade dos colegas que o apelidam de Pichula, Cuéllar desenvolve um comportamento diferente do padrão de seu grupo. Enquanto os amigos se interessam por meninas, começam namoros, têm as primeiras experiências sexuais, Cuéllar "comienza a hacer locuras para llamar la atención", "iba solo a la matiné (...) — lo veíamos en la oscuridad de la platea, sentadito en las filas de atrás encendiendo pucho, trás pucho, espiando a la disimulada a las parejas que tiraban plan" (...) "se lucía corriendo olas" (...) "se volvía hurraño con las muchachas" (...) "en el baile del Lawn Tennis" (...) sin disfraz, un chisquete de éter en cada mano, píquiti píquiter juas, le dí, le dí en los ojos."

O ponto em que seu comportamento passa a afastá-lo definitivamente do grupo é o momento da desilusão amorosa. "Se lo veía en las esquinas, vestido como James Dean (...) su carro andaba siempre repleto de rocanroleros de doce,

10) Id. lb. p. 52.

11) Em conferência pronunciada na Universidade de Montevideo, em 11 de agosto de 1966, e publicada juntamente com um artigo de José María Arguedas sob o título de *La Novela*, pela Editora América Nueva, em 1974, Vargas Llosa relata caso semelhante ocorrido com Victor Hugo.

Em épocas diferentes da vida, o escritor francês intentara escrever dois romances sobre temas diferentes: um sobre a vida nas prisões parisienses e outro sobre um bispo muito caridoso que morava no interior da França. "Un buen día ocurrió que estos dos personajes (...) se asociaron en sueños, o durante uno de esos paseos que él daba por París antes de escribir y entonces bruscamente surgió un nuevo proyecto: el de asociar estos dos temas, el de fundir estas dos experiencias en una y emprender una nueva novela...", p. 17.

catorze, quince años (...) Les enseñaba e manejar el Volvo (...) Ya está, decíamos, era fatal: maricón (...) resulta cada día más difícil juntarse con él, en la calle lo miraban, lo silbaban y lo señalaban (...) apenas lo saludábamos (...) más loco que nunca, y ya se había matado (...) en las traicioneras curvas de Pasamayo"...

Os recursos técnicos mais ousados desse livro são a junção da fala dos personagens à fala do narrador e a mistura da 1ª e da 3ª pessoas do plural na fala do narrador.

No primeiro caso, do qual transcrevemos um exemplo a seguir, a técnica permite um maior dinamismo narrativo: "Abrió la puerta y ya se lo llevaban cargado, lo vió apenas entre las sotanas negras ? desmayado? si, calato, Lalo ? si, y sangrando, hermano, palabra, qué horrible, el baño entero era pura sangre." Com o uso da linguagem coloquial e do depoimento direto do observador o autor empresta mais realismo e veracidade à cena.

O segundo recurso, do qual também se segue exemplo, permite a inclusão e a exclusão do narrador: "Eran hombres hechos y derechos y ya teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada ó el Santa Maria y se estaban construyendo una casita para verano en Ancón, Santa Rosa ó las playas del sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares despues de comer y de beber y aparecian ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas."

Se alguns críticos vêem na castração de Cuéllar simbolicamente a castração de uma geração, (12) as palavras finais do romance, acima transcritas, podem simbolizar, a vitória das instituições sobre o indivíduo, a vitória do ideal burguês de vida.

---

12) TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura Peruana*. Lima. José Godard, Tomo II, p. 1128: "Su cuento 'Los cachorros' es la presentación de la castración física por um perro de 'Pichula Cuéllar' y la castración moral de una generación; MARCO, Joaquin. Prólogo. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Los Cachorros*. Navarra, Salvat, 1970, p. 19: "Es de suponer, pués, que la obra sea deliberadamente un símbolo, como lo ha afirmado algún crítico? Será la castración de Cuéllar el símbolo de la impotencia de aquella generación de escritores peruanos que Vargas Llosa representa? (...) La coincidencia entre el tiempo del grupo y el tiempo del novelista no es otra cosa que el útil recurso con el cual Vargas Llosa recobra la adolescencia, su propia adolescencia, refugiado y silencioso entre el grupo de Cuéllar'".

Em 1969, Vargas Llosa publica *Conversación en La Catedral*, cujo enredo, reduzido à sua maior simplicidade, narra uma conversa entre Santiago Zavala, jornalista e filho da alta burguesia limenha e Ambrosio, ex-chofer de seu pai. O pano de fundo, porém, é a vida política do país durante o Governo Odría.

Neste cenário, os dramas individuais se entrecruzam. O personagem central, Zavalita, filho rebelde de um influente político, D. Fermín, vai estudar na Universidad de San Marcos, onde entra em contacto com jovens vindos de outras classes sociais e acaba por aderir a um grupo marxista, abandonando a casa dos pais.

Outro personagem desencadeador de ações é Cayo Bermúdez, chefe de polícia que ascende a Ministro de Odría. Em torno dele, movem-se Hortensia (sua amante) e Queta (com quem Hortensia mantém relacionamento homossexual).

Ambrosio, que trabalhou com D. Cayo e passa a ser chofer de D. Fermín, assim como sua mulher Amalia, ex-empregada dos Zavala e que vai trabalhar em casa de Hortensia, estabelecem a conexão entre os dois mundos: o da alta burguesia e o da politicagem corrupta ligada ao submundo noturno.

Neste longo romance, o autor, sem recorrer a esquemas maniqueístas, construiu uma verdadeira obra-prima, não só quanto à recriação do clima de uma época como com referência à linguagem e à técnica narrativa que exigem atenta participação do leitor.

Quatro anos mais tarde, em 1973, Vargas Llosa surpreenderia seu público com o lançamento de um livro espantosamente diferente dos anteriores — o romance *Pantaleón y las Visitadoras*. A tônica mais forte do romance é o humor, e sua construção narrativa, do tipo arte kitsch, aproxima-se da farsa ou da burleta.

A trama é, no mínimo, insólita. Pantaleón Pantoja, disciplinado oficial do exército peruano, é chamado por seus superiores para cumprir uma missão inédita: deve organizar um serviço de visitadoras — “Vaya eufemismo que se han buscado los genios” — para atender aos soldados que vivem nas fronteiras do Peru, na região amazônica. O exército tomara tal decisão, que deveria ficar em absoluto sigilo, diante das reclamações de abusos dos soldados para com as moças e senhoras da região.

Pantoja comporta-se nessa missão como em qualquer outra missão que lhe fora confiada: com dedicação, rigor e espírito de disciplina. Assim, o assunto é tratado como uma operação burocrático-militar e tudo é comunicado através de minuciosos relatórios. Um dos mecanismos de humor do livro é, justamente, o descompasso entre a seriedade e a formalidade dos veículos — relatórios, mapas, ofícios, dados estatísticos — usados no tratamento do assunto e o descomedido grotesco da situação.

Dentre os dez capítulos que compõem o livro, o 1º, o 5º, o 8º e o 10º são compostos por material narrativo diferenciado: são diálogos entre os personagens com um mínimo de participação do narrador (ou seja, apenas as acotações dos diálogos) e nos capítulos 2, 3 e 7, há a narração dos pesadelos de Pantaleón. Os outros capítulos constam de relatórios, cartas, ofícios, transmissões radiofônicas, publicações de jornal (que incluem um elogio fúnebre e a Epístola do Hermano Francisco) e, até mesmo, o Hino das Visitadoras, cujo estribilho é o seguinte:

Servir, servir, servir,  
Al Ejército de la Nación  
Servir, servir, servir,  
Con mucha dedicación.

Não é difícil deduzir-se que o livro desagradou grandemente a comunidade militar peruana ao se ver refletida ridiculamente através de hábeis caricaturas da realidade. (13)

Ainda no diapasão humorístico embora através de outros mecanismos, o autor escreve *La tía Julia y el escribidor*, que é publicado em 1977.

A trama do livro se desenvolve em dois níveis: no primeiro, próximo ao real concreto, o personagem Varguitas conta, em 1ª pessoa, a história de seus amores com tia Julia (irmã de sua tia afim) com quem, contra a vontade de toda a família, vem a casar-se.

A história é pautada na vida real do autor, podendo-se dizer que é quase rigorosamente autobiográfica. Até mesmo os nomes reais são mantidos.

13) O tema do militarismo na obra de Vargas Llosa foi tratado por SOMMERS, Joseph. El militarismo en las novelas de Vargas Llosa. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Latinoamericana, N.º 2, 1975, p. 87-112.

No segundo nível, apresentam-se as novelas radiofônicas de Pedro Camacho.

As novelas (capítulos pares) de Pedro Camacho, "el escritor", servem de contraponto à história de Varguitas, "el escritor" (capítulos ímpares).

Nos primeiros capítulos, a disparidade de ações e de linguagem é absolutamente polarizada nas duas formas narrativas. Nos últimos, a vida (ficção) e a novela (ficção da ficção) contaminam-se, alimentam-se mutuamente.

Há episódios na vida de Varguitas — as peripécias do amor proibido, a fuga, os lances do pai com o revólver na mão, os bilhetes ameaçadores, a separação imposta — dignos de um melodrama radiofônico. A própria tia Julia comenta que: "Los amores de un bebe y una anceana que además es algo asi como su tía son cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho." Nas novelas aparecem dramas semelhantes aos vividos por Varguitas, (embora em tom cada vez mais sentimental e grotesco, chegando quase ao delírio), como o amor entre casais de idades diferentes e o tema do incesto.

Evidencia-se, no desenrolar do romance, que Pedro Camacho é a caricatura do próprio Vargas, chegando mesmo o autor a emprestar um de seus prenomes — Jorge Mario Pedro Vargas Llosa — ao "escritor" (escrevinhador). O crítico Antonio Cornejo Polar afirma que "con muy conciente ironia Vargas Llosa utiliza a Pedro Camacho como espejo deformante, pero espejo al fin, de sus obsesiones literarias." (14)

Estes dois últimos livros, que alcançaram larga aceitação pelo público leitor, foram alvo de restrições por parte de alguns críticos que, embora os classificassem como excelente entretenimento, consideraram-nos como uma curva descendente na trajetória do autor, sobretudo por virem após uma obra-prima como *Conversación en La Catedral*.

Em 1981, Vargas Llosa publica uma peça teatral, *La Señorita de Tacna* (15), que só não é sua primeira experiência em literatura dramática porque em 1952, quando o autor contava 16 anos de idade, escrevera uma peça — *La Huída del Inca* — que hoje considera medíocre.

14) CORNEJO POLAR, Antonio. Reseña de *La tía Julia y el escritor*. Id. ib., n.º 6, p. 160.

15) No Brasil, a peça foi encenada pela 1.ª vez em novembro de 1981, sob a direção de Sérgio Brito, com Walmor Chagas no papel de Belisário e Teresa Rachel no de Mamaé.

No prólogo à peça *La Señorita de Tacna*, intitulado "Las Mentiras Verdaderas", o escritor peruano define a coluna vertebral desta obra: "como y por que nacen las histórias."

O entrecho central da obra é, assim, o nascimento de uma ficção: Belisario quer escrever uma história de amor. Pensa em Mamaé, Elvira (irmã adotiva de sua avó e com quem conviveu quando criança) para ser a heroína e tenta reconstruir sua história. Aparecem em cena: Mamaé, já velha como Belisario a conheceu, a avó Carmen e o avô Pedro, além dos tios e da mãe de Belisario. Este tenta resgatar os acontecimentos do passado, instigando os personagens a falarem.

Quando Belisario era criança, Mamaé lhe contou uma história — a da *Señorita de Tacna* — que pode ter sido a própria história de Mamaé: a de uma desilusão amorosa, a de outro amor recalcado e nunca realizado.

Ao tentar recompor o passado, Belisario encontraria a história que aconteceu ou a que poderia ter acontecido?

Na fala final que Belisario dirige a Mamaé o autor reforça a dúvida: "? Por que me dió por contar tu historia? Pues has de saber que en vez de abogado, diplomático o poeta, resulté dedicándome a este oficio que a lo mejor aprendi de ti: contar cuentos."

Além do tema da própria criação literária, perpassam em *La Señorita* os temas da velhice, da decadência de uma família, do orgulho e do preconceito.

O romance *La Guerra del Fin del Mundo*, publicado também em 1981, é, confessadamente, o livro que Vargas Llosa "mais se alegra de ter escrito e pelo qual gostaria de ser lembrado se não mais escrevesse." Em entrevista à revista *Veja* (11-11-81), declarou textualmente: "Este foi o mais difícil dos meus livros (...) tive a sensação de que tudo aquilo que escrevera antes era a preparação para este livro. Eu não queria morrer sem tê-lo escrito."

A idéia do romance surgiu quando Rui Guerra encomendou-lhe um roteiro cinematográfico sobre Canudos. O filme nunca se realizou, mas o assunto, a obra (*Os Sertões*) e a própria figura de Euclýdes da Cunha fascinaram o escritor peruano.

Além do mais, outros interesses literários que há muito o preocupavam pareceram-lhe convir à reelaboração romanesca do assunto: a criação de um personagem que fosse anarquista e frenólogo (para quem nunca encontrou espaço coerente em suas obras anteriores) a figura do fanático reli-

gioso (que já esboçara em *Pantaleón*, com o Hermano Francisco); o tema "da ideologia como elemento deformante da realidade e como manifestação do fanatismo em nossa época" (Isto É, 11-11-83).

Durante dois anos, leu tudo que pôde encontrar sobre o assunto e, nessa época, chegou a escrever um esboço do romance. Em 1979, resolveu vir conhecer *in loco* o cenário porque, pela primeira vez, trabalhava sobre uma realidade que não era a sua e que nem sequer conhecia.

O contacto com o sertão baiano, onde esteve por três meses, percorrendo os mesmos caminhos que, um dia, Antonio Conselheiro trilhou, foi decisivo. A partir daí, pôde constatar a importância da natureza na compreensão do fenómeno e dar-lhe o devido realce no romance. Pôde, também, verificar que o episódio de Canudos e a figura de Antonio Conselheiro ainda estão vivos na memória dos poucos sobreviventes da Campanha e dos sertanejos da região.

De volta do sertão, o autor reuniu seu material e aceitou uma bolsa em Washington, onde pôde continuar sua pesquisa bibliográfica na famosa Biblioteca do Congresso.

Tratando embora do mesmo material histórico — a Guerra de Canudos — *La Guerra del Fin del Mundo* e *Os Sertões* em muito se diferenciam.

Enquanto *Os Sertões* é uma obra que se quer, intencionalmente, um ensaio sociológico e um documento histórico (ao qual, não se nega, evidentemente, o carácter épico e a monumental construção de linguagem), *La Guerra del Fin del Mundo* é uma obra ficcional ainda que respaldada em episódios históricos.

Assim, embora tenha pesquisado e trabalhado na elaboração do livro durante quatro anos, o autor se apressa em declarar: "Cuidei dessa documentação toda para poder mentir melhor." (*Jornal do Brasil*, 4-11-81).

Os três personagens que se destacam com maior vida dentro dessa narrativa são personagens fictícios: Galilelo Gall — um anarquista frenólogo que vê os acontecimentos "de fora", como estrangeiro que é, e sob o enfoque determinista da intelectualidade da época; o Jornalista Míope — que, aos poucos, se dá conta da verdadeira dimensão dos acontecimentos e participa tanto da vida do Exército, como correspondente de seu jornal, como acidentalmente, dos últimos momentos do arraial de Canudos; e o Barão de Canabrava, representante da aristocracia rural em extinção.

A figura de Antonio Conselheiro, em torno da qual giram os acontecimentos, é assim descrita, no início do romance: "El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardian con fuego perpetuo (...) Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo habia in su facha tranquila, en sus costumbres frugales, em su impertubable seriedad que, antes de que diera consejos, atraía a las gentes."

Em entrevista à revista *Isto É* (11-11-81), M. V. Llosa dá uma explicação para a atração que Antonio Conselheiro exercia sobre a gente do sertão: "Para mim, o importante de Antonio Conselheiro é que ele tem uma doutrina, uma ortodoxia religiosa que se adapta às condições locais e que dá àquela gente uma força moral extraordinária. Ele convence seus seguidores de que a miséria é uma eleição que faz deles predestinados à salvação eterna. Essa gente era pobre e ele converteu a pobreza num valor supremo".

Assim, ficam explicados não só a atração que exerceu como o sacrifício da própria vida que os habitantes de Canudos ofereceram na defesa de sua comunidade. Como diz o autor: "Em Antonio Conselheiro, a morte é mais importante do que a vida."

No romance, o Conselheiro pouco fala mas tudo gira em torno dele: seus apóstolos, seus jagunços, seus beatos, sua gente e a preocupação da jovem República que se sentia ameaçada.

No romance, diferentemente de *Os Sertões* — onde só temos a visão de fora: do autor e dos invasores (incluindo aqui Exército, políticos, proprietários de terra, inteligentsia) sobre a Campanha — conhecemos, por dentro, os motivos da gente do Arraial, suas crenças, sua visão místico-religiosa dos acontecimentos.

Como classificar *La Guerra del Fin del Mundo*? O próprio autor diz que é um romance de aventuras, embora ressalve que não o é "no sentido de entretenimento, de fantasia desenraizada da realidade histórico-social". E conclui: "Eu vejo a minha novela como um grande afresco épico." (*Isto É*, 11-11-81)

Neste aspecto, não nos podemos furtar a uma comparação com outro romance épico-histórico, *Guerra e Paz* de Tolstói, ambos magistrais na movimentação bélica de massas humanas.

Não é, assim, *La Guerra*, apenas, um romance de aventuras, uma vez que ultrapassa o meramente heróico e episódico,

para se realizar em outras dimensões, como na pintura de personagens trágicos. Não é também estritamente histórico pois não se prende apenas aos acontecimentos que foram mas trabalha com os que poderiam ter sido. Assim, embora reconstrua um episódio histórico, com personagens também históricos, cria personagens e acontecimentos fictícios, tão ou mais importantes no desenvolvimento da trama do que os extraídos do real concreto.

Talvez este romance seja, dentro da novelística varguiana, o de maior elaboração na construção narrativa, mas é interessante notar que sua armação técnica é a menos visível. O autor conseguiu dar-lhe uma tal fluência narrativa que esta qualidade veio a constituir-se em um dos aspectos mais cativantes da obra.

Aqui no Brasil este romance tem desencadeado muitos debates e discussões, não só por suas qualidades como texto e do que propõe e sugere por si mesmo mas também por ter recolocado em questão o próprio episódio de Canudos e a obra-mestra de Euclides da Cunha.

Depois do imenso sucesso de *La Guerra del Fin del Mundo*, Mario Vargas Llosa retomou vários projetos a que aludira em entrevistas concedidas à imprensa brasileira, em fins de 1981: uma peça teatral, quase uma farsa, sobre as relações entre a mentira (a ficção) e o mundo real, e um romance sobre guerrilheiros no cenário dos Andes peruanos.

A concretização do primeiro projeto resultou na publicação da comédia *Kathie y el hipopótamo*, em 1983 (encenada nesse mesmo ano, na Venezuela).

*Kathie y el hipopótamo* conta a história de uma mulher de meia-idade — Kathie — que contrata os serviços de um jornalista, professor e escritor fracassado — Santiago Zavala (personagem que o autor toma emprestado ao romance *Conversación en la Catedral*), para seu "ghost-writer", enfim, seu escrevinhador.

Durante duas horas por dia, em uma mansarda parisiense de faz-de-conta, Kathie narra suas viagens à Amarela Ásia e à Negra África enquanto Santiago realiza uma alquimia narrativa transformando esse material em "literatura".

E o hipopótamo do título? Em uma cena narrada por Kathie, dois hipopótamos lutam por uma hipopótoma (conforme diz Santiago: "Hipopótoma es más sonoro, fuerte, original"). Posteriormente, Ana, mulher de Santiago, compara-o a um hipopótamo. "En apariencia tan seguro, tan fuerte que

cualquiera te creería capaz de comerte un tigre con garras y colmillos! Pura pinta! En realidad solo mosquitas, escarabajos, mariposas, pajaritos."

O símile aplicado ao personagem-escritor ou escrevinhador — pode estender-se à própria ficção, reino das aparências.

Enquanto Kathie e Santiago compõem a história das viagens, outros personagens e acontecimentos, concretizações das memórias, dos desejos ou dos sonhos dos dois personagens centrais aparecem em cena, tecendo novas tramas, instaurando outras ficções, a que poderíamos aplicar as palavras que o autor Mario Vargas Llosa usa no prólogo desta comédia: "Gracias a la ficción, descubrimos lo que somos, lo que no somos y lo que nos gustaria ser".

Em fins do ano passado, 1984, o escritor peruano publica o já anunciado romance sobre guerrilheiros: *História de Mayta*.

Do 1º ao 9º capítulo do livro, um escritor, que o leitor facilmente confunde com o autor Mario Vargas Llosa, narra as entrevistas que mantém com pessoas ligadas a Alejandro Mayta, antigo colega no Colégio Salesiano, sobre quem deseja escrever um romance.

O andamento do livro é cinematográfico, lembrando a construção narrativa do clássico do cinema americano, "Cidadão Kane", de Orson Welles.

Ao lado dos depoimentos que pintam de forma às vezes contraditória a figura e a ação revolucionária de Mayta, a história vai-se desenhando, às vezes negando, outras completando, outras pondo em dúvida o que as testemunhas dizem.

Pressupõe-se que o tempo do narrador tenha a duração do ano de 1983, enquanto o tempo da história de Mayta abrangeria desde sua infância até aproximadamente o ano de 1958, época do acontecimento guerrilheiro.

O leitor, ao longo desses nove capítulos, acompanha o narrador, conhecendo suas dúvidas, na tentativa de delinear a figura de Mayta e de desentranhar sua participação numa das primeiras ações guerrilheiras do continente.

No décimo e último capítulo, o narrador desmonta os andaimes de sua construção romanesca, desvendando surpresas que lançarão novas luzes sobre a história e abalarão certezas construídas nos outros capítulos.

As últimas palavras do nono capítulo, porém, já advertem o leitor atento para as surpresas que o décimo e último

capítulo revelará. Falando de Jauja, cenário da ação guerrilheira, o narrador assim se expressa:

"Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. Mienten, igual que una ficción."

No encontro de Mayta, personagem que o narrador cria dentro da ficção, com Mayta, personagem também fictício, em quem o narrador se baseara para criar seu personagem, surge uma nova dimensão deste romance. Ou seja, a história de como o narrador ia criar uma ficção que já sabemos ser em si uma ficção, torna-se uma ficção da ficção.

Enfim, por cima do tema do terrorismo, da ação guerrilheira, das divisões e subdivisões da esquerda peruana (moscovitas, maofistas, trotskistas, etc.), o autor retorna ao tema da criação literária, que já abordara em *La tía Julia y el escribidor*, em *La Señorita de Tacna*, em *Kathie y el hipopótamo*.

Revendo sua trajetória, reconhecemos que, desde seu primeiro romance, transparece essa preocupação, através do personagem Alberto, chamado "o poeta", em *La Ciudad y los Perros* e em outros romances, através de tantos personagens, escritores e escrevinhadores.

No teatro, essa preocupação, pela própria especificidade do gênero, alcança maior desenvolvimento, como vimos em *La Señorita de Tacna* e em *Kathie y el hipopótamo*.

Melhor compreensão da questão se nos oferece o autor em seus livros de ensaio — *García Márquez: História de un Deicidio*, *La Orgía Perpetua: Flaubert y Mme. Bovary* e *Contra Viento y Marea* — particularmente, nos prólogos de suas peças: "Las Mentiras Verdaderas" e "El teatro como ficción".

Não nos alongaremos, porém, nos aspectos de sua teoria literária e nem nos deteremos em uma análise final dos procedimentos técnicos, temáticos e de linguagem da novelística varguiana como um todo, pois, nas limitações de tempo que dispomos, preferimos desenrolar esse amplo painel da narrativa de Mario Vargas Llosa.

O nosso intuito é o de abrir portas — ou janelas — para que novos leitores entrem e vivam suas próprias experiências nesse universo tão fascinante.

Como terão percebido, o universo varguiano reveste-se de muitas facetas — a trágica, a irônica, a grotesca, a aventureira, a dramática — porque tenta aprender um mundo dinâmico, onde as relações humanas dominantes são as de luta, as de paixão, como no mundo real.

O autor, insatisfeito com a realidade do mundo em que vive e acossado por seus "demônios", cria seu próprio mundo mas sempre apegado às leis e às imagens do mundo de fora.

É ele quem diz: "faço romances realistas, no sentido de que os personagens, experiências e problemas que são meu material de trabalho, têm a ver com as experiências que os leitores podem reconhecer em suas próprias vidas". (*Jornal do Brasil*, 04.11.81).

A afirmativa tem validade maior para nós, leitores latino-americanos, que identificamos através de "su pintura sin incienso" nossas próprias perplexidades diante do espetáculo belo e cruel da realidade do continente.

Seu universo nos atrai porque exhibe nosso ser, porque nos convida a participar de suas descobertas através da arte milenária de saber contar.

## LEITURA: PROBLEMAS DE PROCESSAMENTO

Nadja da Costa Ribeiro Moreira

Objetivamos comentar os resultados de um teste de compreensão de leitura, aplicado a alunos do 1º grau maior, a fim de, à luz das dificuldades evidenciadas pelos leitores, porpor a consideração de alguns aspectos fundamentais para o desenvolvimento da capacidade de leitura.

O nosso propósito será examinar as dificuldades com que se deparam os alunos ao ler um texto de modo compreensivo. Para isto, faremos uma análise dos erros de preenchimento de um *cloze*, elaborado sobre um texto de livro didático de 4ª série e aplicado a alunos do 1º grau maior.

O *cloze* é um instrumento de medida de compreensão, proposto por Taylor, em 1956. Pode ser usado para determinar o nível de legibilidade de um texto, indicando se este pode ser considerado muito difícil, mediano ou muito fácil para o leitor, ou para fornecer *insights*, ao professor, sobre como o aluno interpreta o material enquanto o lê.

Para elaborar um *cloze*, utilizamos uma amostra de texto, com um mínimo de 250 palavras, e eliminamos cada quinta palavra do texto. A palavra omitida é substituída por um traço sempre do mesmo tamanho, não importa qual seja o tamanho da palavra omitida.

Antes de iniciarmos a análise das respostas, faremos uma breve apresentação dos resultados gerais do *cloze* aplicado, valendo-nos da escala proposta por Polini, Pérez e Méndes (1972) para avaliar a inteligibilidade de material didático na Venezuela. Essa escala tem 4 níveis em que se pode situar o leitor:

- 0% — 20% — Nível muito baixo: a dificuldade da leitura é tão grande que a sua utilidade é quase nula.
- 20% — 35% — Nível baixo: o leitor necessitaria de um grande esforço para obter um proveito muito reduzido do texto.
- 35% — 50% — Nível mediano: o leitor obterá compreensão quase total, porém, com certa dificuldade. Realizando algum esforço, poderá conseguir o aproveitamento máximo do texto.
- 50% ou mais alta - Nível alto: o material pode ser compreendido completamente pelo leitor, sem fazer esforço para isto (APUD Molina, 1979, p. 52).

Aplicando esta escala aos resultados do *cloze*, tivemos, para os alunos da 6ª série, a seguinte distribuição: 31% em nível baixo; 66% em nível mediano; 1% em nível alto. Considerando os alunos como um todo, sua média de acerto foi de 37%, o que lhes coloca em nível mediano em relação à inteligibilidade do texto.

Para os alunos da 8ª série, a distribuição manteve-se quase inalterável: 16% em nível baixo; 78% em nível mediano; 6% em nível alto. Considerando-se como um todo, sua média de acerto foi de 40%, o que também lhes coloca em nível mediano de compreensão do texto.

Passemos a nossa análise. Para isto utilizaremos duas categorias, propostas por Kleiman (Diagnóstico de dificuldades na leitura: uma proposta de instrumento, 1983), que correspondem a dois aspectos constitutivos da atividade de leitura, aspectos estes que, embora interligados no processo, aqui examinaremos separadamente para fins de análise: capacidade de processamento e capacidade textual.

Conquanto essas duas categorias correspondam a capacidade exigidas a um leitor hábil, supomos que a primeira — a capacidade de processamento, por corresponder a habilidades que alcançariam desenvolvimento pleno após 4 anos de alfabetização (Gibson e Levin, 1975) e por ser condição ne-

cessária para a segunda, deva-nos oferecer mais pistas para a compreensão das dificuldades com que se deparam os leitores do 1º grau menor.

A capacidade de processamento, portanto, será o aspecto prioritariamente enfocado em nossas considerações. Essa capacidade exige a utilização de regras e imposições grafo-fônicas e sintáticas para operar analítica e sinteticamente as unidades frasais, de modo a apreender o significado. Essa capacidade se faz presente:

1. no reconhecimento e na extração da informação gráfica e ortográfica, que engloba:
  - . o reconhecimento dos sinais de pontuação;
  - . o reconhecimento das marcas de gênero e número;
  - . o reconhecimento das marcas verbais.
2. na utilização do conhecimento sintático para a predição.

Para melhor conceituar o que entendemos por predição, estabeleceremos um paralelo entre o falante e o leitor. Ambos, embora possam utilizar estratégias diferentes para lidar com as diferentes características dos dois códigos — escrito e falado, operam de maneira similar no processo de recepção da linguagem. Ao ouvir um enunciado, o receptor seleciona a informação, apoiando-se na redundância da linguagem e em seu conhecimento das imposições lingüísticas. Em outras palavras, o receptor ignora aquilo que para ele não é relevante na mensagem. Em seguida, o receptor prediz (o "em seguida" não significa ordem temporal, pois as duas etapas do ciclo de recepção — seleção da informação e predição — ocorrem quase simultaneamente, prediz o final de palavras, de frases e até frases inteiras, dependendo da vivência que tenha do assunto, do conhecimento do interlocutor e da familiaridade com a linguagem utilizada). Sua predição é, então, testada em relação do contexto semântico construído da situação e do discurso que está sendo produzido, vindo a ser confirmada ou rejeitada enquanto o receptor processa a linguagem posterior.

Este ciclo de *seleção, predição, testagem, confirmação* ou *rejeição*, defendido por Goodman (1973, p. 23), ocorre no

processo de recepção porque o ouvinte ou o leitor possuem "um conjunto de princípios operantes que utilizam para formular a melhor hipótese sobre o que significa um enunciado" (Slobin, 1980, p. 62), enquanto o estão ouvindo ou lendo. As habilidades de selecionar, predizer, testar, confirmar ou rejeitar, de fundamental importância no processo de leitura, se fazem presentes na capacidade de processamento que, em síntese, se constitui na utilização do conhecimento lingüístico para extrair significado do texto. A falta de reconhecimento e de utilização das informações e imposições gráficas, ortográficas e sintáticas implica a produção de sentenças ou constituintes gramaticais.

Por capacidade textual, referimo-nos ao restabelecimento de relações coesivas e coerentes que constituem a unidade de um texto e lhe possibilitam realizar lingüisticamente uma atuação sócio-comunicativa.

São diversas as habilidades exigidas de um leitor para o restabelecimento da unidade textual. Nelas não nos deteremos, a não ser quando interferirem na capacidade de processamento.

Estabelecidas essas duas categorias de capacidade exigidas de um leitor, passaremos a examinar como se comportam os nossos alunos do 1º grau maior em relação a elas. Para isto podemos propor algumas indagações:

— Seriam os alunos da 8ª série melhores leitores que os da 6ª?

— Embora ambos se situem em um mesmo nível de inteligibilidade — nível mediano —, haveria alguma diferença concernente a habilidades específicas?

— Como verificar empiricamente essas hipóteses?

Julgamos que uma maneira seria uma análise comparativa entre os erros de alunos da 6ª e da 8ª nas categorias de:

1. Reconhecimento dos sinais de pontuação.
2. Reconhecimento das marcas de gênero.
3. Observância das imposições sintáticas que marcam os limites do constituinte na sentença.

O reconhecimento dos sinais de pontuação favorece, sobretudo, a distinção dos constituintes da frase, na medida em

que se usam as vírgulas para “separar elementos de uma oração” (Cunha, p. 331). Assim, no interior da oração, a vírgula pode ser usada para separar elementos com uma mesma função sintática ou com funções sintáticas diversas.

Na frase “... fabricavam suas armas (arco, flecha, . . . . ., zarabatana) . . .” (linha 10), o reconhecimento do uso da vírgula com a finalidade de separar elementos com uma mesma função sintática favoreceria ao leitor o preenchimento da lacuna com um *nome*. Dessa forma, o leitor que preenchesse a lacuna com “tacape” teria completado corretamente o trecho. Aquele que preenchesse com “faca” ou “lança” não teria atingido a identidade com o autor, mas também o teria feito com propriedade sintática e semântica. Aquele, entretanto, que preenchesse a lacuna com “ou” ou “e” não teria reconhecido os sinais de pontuação como pistas para a decodificação do significado da frase.

O caso em que a vírgula é usada para separar elementos com funções sintáticas diversas pode ser exemplificado com a frase: “Havia uma praça central, . . . . . o cara, onde se . . .” (linha 7). Aí a vírgula é usada com a finalidade de separar um elemento de valor explicativo. A percepção dessa finalidade leva o leitor a procurar um elemento que, combinado com “o cara”, possa fornecer alguma explicação sobre a praça referida. Esse elemento seria o artigo “a” ou o particípio “chamada”. A não percepção o leva a preencher com “era”.

A vírgula também é usada para separar orações de um mesmo período. Assim na frase: “... os homens caçavam, pescavam, . . . . . suas armas...” (linha 10), o leitor que faz uso dos sinais de pontuação como pistas para a percepção dos constituintes, preencheria a lacuna com “fabricavam”, “usavam”, “construíam” etc. O que não reconhece o sinal como limite dos constituintes seria levado a completar a lacuna com “peixes” ou com “as”. Se completasse com “peixes”, estaria a relacionar, numa articulação V O, “peixês” com “pescavam”. Se completasse com “as”, estaria iniciando um novo período em que o “as” seria D do SN. Nos dois casos teria ignorado o sinal de pontuação e, conseqüentemente, os limites do constituinte oracional.

Levantados esses casos, apresentaremos o quadro geral dos segmentos analisados no teste *cloze*, com as respectivas porcentagens de erros, omissões e acertos dos alunos da 6ª e da 8ª séries.

QUADRO 1

Porcentagem de erros, omissões e acertos no re-conhecimento dos sinais de pontuação, de alunos da 6ª e da 8ª séries.

SEGMENTOS	6ª série		8ª série			
	E(%)	O(%)	O(%)	A(%)	A(%)	E(%)
"Guaraci, ..... Sol; Jaci, a Lua."	37.5	—	62.5	28.1	18.7	53.1
"Jaci, a Lua; ....., o rai e ..."	25.	25.	50.	43.7	43.7	12.5
"Havia uma praça central, ..... o cara, onde se..."	15.6	21.8	62.5	18.7	12.5	68.7
"... onde se realizam ....., danças e festas..."	50.	3.1	46.9	37.5	9.4	53.1
"... os homens caçavam, pescavam, ..... suas armas..."	18.7	3.1	78.2	18.7	—	81.3
"... arco, flecha, ....., zarabatana ..."	6.2	21.8	72.	25.	18.7	56,3
"Eram nômade, isto ....., mudavam sempre."	9.4	9.4	81.2	9.4	3.1	87.5

## QUADRO 2

Número total de erros e omissões no reconhecimento dos sinais de pontuação, em alunos da 6ª e 8ª séries.

	6ª série	8ª série
Nº de alunos	32	32
Erros	56	55
Omissões	26	35

Consideramos erro de reconhecimento dos sinais de pontuação apenas aqueles preenchimentos que geraram frases ou segmentos agramaticais e que assim ocorreram por não terem sido observados os sinais, especialmente a vírgula, que delimitavam os constituintes frasais ou oracionais. Consideramos omissões as lacunas deixadas em branco. Consideramos acerto o preenchimento gerador de estruturas gramaticais, mesmo que não alcançassem adequação semântica.

Numa análise comparativa dos erros nessa categoria, não houve progresso na capacidade de processamento da 6ª para a 8ª série. Em outras palavras, dois anos de escolaridade pouco parecem significar a nível de desenvolvimento da habilidade de reconhecimento dos sinais de pontuação como pistas para a compreensão de um texto.

As estruturas com maior incidência de erros foram as mesmas para a 6ª e 8ª séries. São elas, em ordem decrescente, as dos segmentos (4), (2) e (1). A inobservância da vírgula, no segmento, (4), levou 50% dos alunos da 6ª e 37% da 8ª a desprezar os limites do constituinte na sentença, fato evidenciado pelo preenchimento por "as", "várias", "muitas", "algumas", "suas". É como se uma das estratégias da leitura linear fosse a simplificação em busca da canonicidade, como bem observou Kleiman (1983): "as crianças procuram dar canonicidade a seqüências não canônicas; do ponto de vista do processamento, após uma segmentação inadequada, elas ignoram dados subseqüentes para corrigi-la, revertendo a estratégias quase que mecânicas que impedem a autoavaliação" (p. 43).

Essa busca da canonicidade levou o aluno a preenchimentos, no segmento (2), como os que seguem:

“Jaci, a Lua; . . . . ., o raio e...”

olhava

viam

adorava

era

Nesses preenchimentos, os verbos usados tanto podem-se reportar ao sujeito, anteriormente expresso, como ao aposto que precede a lacuna. O mesmo acontece com o segmento (1), em que a tentativa de estabelecer a canonicidade levou 37% dos alunos da 6ª e 28% dos da 8ª a produzir enunciados como:

“Guaraci, . . . . . Sol; Jaci, a lua;”

é o

era o

era

via

adorava

e o

Com relação à segunda operação, concernente à capacidade de processamento — reconhecimento das marcas de gênero e número, consideramos apenas aqueles SN constituídos por D+N ou (D)+N+Mod em que fossem explicitadas as marcas de gênero. Não foi considerada a inobservância da marca de número por ser esta sujeita a uma grande variedade de regras no falar não-padrão. Assim, foram examinados tão-somente aqueles segmentos que apresentavam desvio no emprego da regra de gênero (fato este de difícil ocorrência mesmo na variedade não-padrão) que indicariam, com alguma segurança, os problemas de processamento.

Apresentaremos o quadro geral dos segmentos analisados e as respectivas porcentagens de erros de reconhecimento das marcas de gênero.

### QUADRO 3

Porcentagens de alunos com erros de reconhecimento de marcas de gênero, nas 6ª e 8ª séries

Segmentos	Porcentagens de Erros	
	6ª série	8ª série
(1) "A ..... de ocas formava a..."	9.4	3.1
(2) "...formava a ....."	6.3	3.1
(3) "... uma praça central, ..... o cara, onde se ..."	3.1	6.3
(4) "..... índios gostavam ..."	—	—
(5) "... fabricavam seus ....."	18.7	6.3
(6) "... bebida feita de ..... mastigado..."	25.	46.9
(7) "...pintavam ..... corpo..."	—	—
(8) "... com uma tinta ..... de plantas ..."	6.3	6.3
(9) "Algumas ..... furavam as orelhas ..."	18.7	12.5
(10) "...e ..... lábios ..."	—	—
(11) "... e tatuavam o ....."	—	—
(12) "... usando o ..... da colvara..."	3.1	—
(13) "... quando ..... terra não produzia..."	—	—
(14) "...quando faltava a pesca e a ....."	3.1	—

### QUADRO 4

Número total de erros de reconhecimento das marcas de gênero, em alunos da 6ª e 8ª séries

	6ª série	8ª série
Número de alunos	32	32
Número de erros	30	28

Dos quatorze segmentos examinados, nove apresentaram marcas de gênero que não foram percebidas por um ou mais alunos. As percebidas por todos foram as dos segmentos (4), (7), (10), (11) e (13). Esses, com exceção do (11), exigiam apenas o determinante para o preenchimento.

O segmento a apresentar maior número de erros foi o mesmo nas duas turmas, o (6), que exigia a consideração de

um dado subsequente. Compare-se este segmento com o de número (8), que apenas exige a consideração dos dados anteriores apresentou uma porcentagem bem inferior de erros. Mais uma vez, os dados indicam claramente a adoção de uma estratégia quase mecânica de leitura, impeditiva da auto-avaliação. Os preenchimentos que seguem, realizados por 25% dos alunos da 6ª e por 47% dos da 8ª evidenciam que esses leitores, após um preenchimento inadequado, não se dão ao trabalho de confirmar sua hipótese, ignorando os dados subsequentes.

Exemplos de preenchimentos:

- (6) "... bebida feita de ..... mastigado."  
 raízes  
 frutas  
 semente  
 cana  
 folha

Examinaremos a seguir a observância das imposições sintáticas que marcam os limites dos constituintes da sentença. Para isto terão levados em conta tão-somente aqueles preenchimentos que tornaram a sentença gramatical. Considerando-se todas as frases do texto, tivemos os dados apresentados no quadro 5.

#### QUADRO 5

Número total de construções gramaticais em alunos da 6ª e da 8ª séries

	6ª série	8ª série
Número de alunos	32	32
Número de construções	89	71
Média por série	2.8	2.2

Os resultados acima evidenciam um maior número de construções agramaticais para a 6ª série. A tendência dos

dados parece mostrar que dois anos de escolaridade a mais ajudam a desenvolver a sensibilidade do leitor para a categoria gramatical das palavras e para as relações que elas estabelecem entre si, na frase. Em termos destas relações, as mais sensíveis para o leitor são aquelas estabelecidas entre a lacuna e as palavras anteriores a ela. Em outras palavras, o número de construções agramaticais até a lacuna foi bem menor do que aquele além da lacuna (\*).

Isto foi examinado em apenas 18 testes, que apresentaram 10 vezes mais construções agramaticais além da lacuna do que até a lacuna (50 para aquelas e 5 para estas). O que mais uma vez comprova a precariedade do uso da estratégia de regressão e a conseqüente incapacidade de auto-avaliação da compreensão.

Esse pequeno aumento de sensibilidade para com as categorias gramaticais das palavras e para com as relações por elas estabelecidas na frase representa, contudo, muito pouco se considerarmos não somente as violações sintáticas, referidas como construções gramaticais, mas também as violações semânticas. Aí encontramos dificuldades de outra ordem que, por limitações de tempo, não nos é possível examinar agora. Apenas para ilustrar como a incapacidade de estabelecer relações semânticas afeta a capacidade de processamento, tomemos este fragmento (linha 1 a 3): "Os índios viviam em tribos. O chefe da tribo era o cacique e o chefe religioso o pajé, que também tentava curar os doentes. Acreditavam em vários deuses...". Se o leitor não relaciona a última dessas frases à primeira, isto é, se não é capaz de entender aquilo que não foi dito na última frase, de pressupor a informação omitida, que no caso era "os índios", a frase não será devidamente compreendida, nem tampouco o texto terá unidade para o leitor.

A incapacidade de preencher a frase com informações pressupostas levou 59% dos alunos da 6ª e 22% dos da 8ª

---

(\*) Exemplo de construção agramatical até a lacuna: "Moravam em aldeias em ....

se

Exemplo de construção agramatical além da lacuna: "Moravam em aldeias em ..... de pau-a-pique...."

um

a produzir construções gramaticais como: ..... em vários deuses...”

todos  
existem  
eram  
estrela

Essa frase, que exigia, além do estabelecimento de relações sintáticas, a realização de relações semânticas, foi a que apresentou o maior número de preenchimentos gramaticais (21% e 10% de todos os erros de gramaticalidade para a 6ª e 8ª séries respectivamente).

Após essa breve análise do desempenho de nossos leitores de 6ª e 8ª séries, referente ao uso de algumas das categorias exigidas pela capacidade de processamento, podemos indagar: e o que fazer para favorecer o desenvolvimento das capacidades de processamento e de compreensão textual?

Achamos mais fácil, primeiramente, ponderar sobre o que não devemos fazer. Uma das práticas escolares mais frequentes nas séries iniciais é a da leitura individual em voz alta, interrompido por intervenções insistentes do professor para corrigir pronúncia de palavras. Em observações feitas por estagiários verificamos que este tipo de intervenção ocorre indistintamente da 2ª série do 1º grau à 2ª do 2º grau, sendo unânime a preocupação dos professores com a pronúncia e a entonação. É como se o professor considerasse que uma palavra pronunciada errada prejudicasse a compreensão, mesmo quando o “erro” é uma manifestação espontânea da variedade dialetal do aluno. Assim pensando, o professor corrige.

A intervenção do professor não só ocorre por ocasião de erros de pronúncia de palavras, mas também em face de erros de substituição ou omissão de palavras. Nos dois casos ela é prejudicial ao leitor inexperiente.

No primeiro caso, porque a correção da pronúncia não-padrão pela pronúncia padrão confunde duas tarefas distintas: a aprendizagem da leitura e a aprendizagem de um segundo dialeto. A criança que lê “impusivi”, “mehmu”, “alevantá” na verdade está lendo com maior compreensão do que aquela que pronuncia, enquanto lê, “impossível”, “mesmo”, “levantar”, e pronuncia, quando não está lendo, “impussivi”, “mehmu”, “alevantá”. Esse último leitor está mais atento ao processamento fonológico do que ao sentido, isto é, está mais

ligado à soletração do que ao reconhecimento da palavra. O primeiro leitor, no entanto, já internalizou correspondências entre o sistema gráfico da língua e o seu dialeto. Ele reconhece a natureza lexical da ortografia e parte da representação lexical da palavra para a sua representação fonética, aplicando automaticamente regras fonológicas da língua. Este leitor, portanto, possui uma habilidade bem superior a do outro em interpretar a ortografia diretamente no nível lexical (Chomsky, 1973; Dale, 1972).

O segundo caso, quando o professor corrige uma palavra que foi substituída ou repõe uma palavra omitida, também é prejudicial. Assim o fazendo, ele retira do aluno a possibilidade de auto-avaliar sua leitura, isto é, de corrigir-se ou não, de voltar para recolocar palavras omitidas e que foram sentidas como desfiguradoras do sentido. Se a palavra omitida não comprometer o sentido, não há necessidade de intervenção, pois é a busca da compreensão que leva o aluno a atentar pouco para as palavras individuais e portanto a omiti-las ou a substituí-las. Entretanto se a palavra omitida ou substituída desfigura o sentido, a intervenção docente adequada seria aquela que levasse o aluno a retroceder a fim de descobrir por que o segmento lido não está fazendo sentido. Isto se consegue simplesmente deixando o aluno concluir a frase e, em seguida, levando-o a auto-avaliar a sua leitura; por exemplo, perguntando-lhe: o que você leu fez sentido para você? Tente reler e descobrir o que é que está impedindo que você compreenda!

Assim como decodificar diretamente letras em som é não só desnecessário como ineficiente, contrariando a orientação expressa no Guia Curricular da Secretaria de Educação do Estado do Ceará, que dá como objetivos para a leitura da 3ª série do 1º grau — “ler, com desembaraço lendas, fábulas, poesias e trechos literários fáceis, observando a boa pronúncia, a pontuação correta, a entonação adequada...” (p. 30), atribuir-se ao ensino da leitura o objetivo de levar o aluno a pronunciar perfeitamente as palavras é reflexo de uma incompreensão de como funciona o processo da leitura.

A preocupação com a pronúncia de palavras individuais torna a leitura muito mais difícil, pois exige do leitor uma grande quantidade de informação visual. E uma das mais importantes habilidades na aprendizagem da leitura é aprender a tirar o máximo proveito de um mínimo de informação visual. Para isto é necessário que o professor, sobretudo nas séries

iniciais, ative o pensamento e a experiência prévia do aluno com relação ao assunto do texto. Ativar a experiência e o pensamento é inquirir o aluno sobre o conteúdo do que vai ser lido a fim de levá-lo a fazer predições e estabelecer propósitos para a leitura. Predições que, após o processamento da informação, são validadas ou invalidadas pelo próprio aluno. Esta estratégia do professor favorece no aluno a atitude de encarar a leitura como um empreendimento ativo, pleno de propósito, de finalidade (Moreira, 1984) e, ao mesmo tempo, ajuda-o a utilizar as suas informações não visuais — seu conhecimento do mundo.

A exigência da pronúncia perfeita nos leva a outro fator impeditivo do desenvolvimento da leitura compreensiva que é a velocidade da leitura. Experimentos comprovam que a leitura lenta impede a compreensão em virtude das limitações do processamento de informação de nosso sistema visual e de nossa memória. Por isso, ler depressa é mais fácil do que ler lentamente. A informação visual não fica disponível no cérebro por muito tempo. Segundo Smith (1978, p. 33), o limite de velocidade para uma leitura significativa em voz alta é de 250 palavras por minuto; em média, cerca de 4 palavras por segundo. Abaixo deste limite, a leitura deixa de ser compreensiva.

Dessas observações depreendemos que a leitura cuidadosa não é leitura eficiente. A leitura cuidadosa inibe a predição e ler sem predizer não é ler, pois como diz Goodman, a leitura é um jogo psicolingüístico de adivinhação ("a psycholinguistic guessing game"). Adivinhar significa usar da melhor forma aquilo que já se sabe, ou "formar expectativas que reduzam a incerteza do que se está lendo e, portanto, a quantidade de informação visual requerida para se extrair significação (cf. Smith, 1978, p. 188).

Todas essas habilidades, acima referidas, não podem ser desenvolvidas se o ensino da leitura desencoraja o enfrentamento de riscos de erros. A aprendizagem não pode ocorrer sem erros.

Vimos, no preenchimento dos testes *cloze*, as porcentagens de omissões dos alunos, que bem traduzem a atitude docente neles inculcada: se não sabe, é melhor deixar em branco! Como diz Smith (1978, p. 189), se uma criança já sabe que está certa antes de dar uma resposta, o *feedback* de que ele está realmente certo não lhe trará qualquer informação. Mas se ele não sabe e arrisca uma resposta, qualquer *feed-*

## TESTE CLOZE

INSTRUÇÕES: Preencha cada lacuna com a palavra que você julga ter sido omitida. Em cada lacuna você deverá escrever somente *uma* palavra.

### OS DONOS DA TERRA

O Brasil, na época do seu descobrimento, era habitado pelos indígenas ou índios, cujos costumes eram muito diferentes dos costumes europeus.

Os índios viviam em (1) tribos. O chefe da tribo (2) era o cacique e o (3) chefe religioso o pajé, que (4) também tentava curar os doentes.

(5) Acreditavam em vários deuses: Guaraci, (6) o Sol; Jaci, a Lua; (7) Tupã, o raio e o (8) trovão.

Moravam nas aldeias, em (9) casas de pau-a-pique cobertas de (10) sapé chamadas de oca. A (11) reunião de ocas formava a (12) taba. Havia uma praça central, (13) a ocara, onde se realizavam (14) reuniões, danças e festas importantes.

(15) Os índios gostavam de música (16) e dança. As danças guerreiras (17) chamavam-se poracés e eles viviam (18) em guerra com as tribos (19) vizinhas.

Os homens caçavam, pescavam, (20) fabricavam suas armas (arco, flecha, (21) tacape, zarabatana) suas canoas (ubás), (22) seus instrumentos musicais, etc. Como não (23) conheciam os metais, fabricavam seus (24) objetos com madeira, pedra, osso (25) e fibras vegetais.

As mulheres (26) fiam e teciam o algodão, (27) fazendo redes, esteiras, etc; fabricavam peças (28) de cerâmica (potes, bacias, panelas); (29) faziam uma bebida feita de (30) milho mastigado: o cauim.

Viviam (31) nus ou seminus. Quando moravam (32) em lugares frios, abrigavam-se com (33) peles de animais. Banhavam-se várias (34) vezes ao dia e pintavam (35) o corpo com uma tinta (36) extraída de plantas, como o (37) urucu e o jenipapo. Algumas (38) tribos furavam as orelhas e (39) os lábios e tatuavam o (40) corpo.

Viviam da caça e (41) da pesca. Os mais adiantados (42) cultivavam o milho, a mandioca (43) e o fumo, usando o (44) processo da coivara: derrubavam e (45) queimavam as árvores para fazer (46) novas plantações.

Eram nômades, isto (47) é, mudavam sempre, principalmente quando (48) acabava a pesca e a (49) caça na região ou quando (50) a terra não produzia muito.

*back* que venha a obter lhe ensinará alguma coisa. Este é o método natural de aprender — testando hipóteses.

Por isso, quando o professor intervém, mandando o aluno ler devagar, pronunciar bem todas as palavras, dar a entonação adequada, ele transfere para o aluno uma visão deturpada do que seja a leitura: em vez de uma atividade interessante, ativa, significativa, um treino monótono, repetitivo, destituído de significação. Daí o desinteresse, daí a falta de leitura, daí a incapacidade de ler. Pois, fazendo nossas as palavras de Smith (1978, p. 9), não há diferença essencial entre aprender a ler e ler; não há nenhum tipo especial de habilidade que a criança deva aprender a praticar que não esteja presente na leitura fluente, assim como não há nenhum aspecto da leitura fluente que não faça parte do aprender a ler. Sempre que lemos, aprendemos mais sobre o ler.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHOMSKY, Carol (1973). Reading, writing and phonology. In: Smith, Frank. **Psycholinguistics and Reading**. Holt, Rinehart and Winston. New York, Inc.
- CUNHA, Celso (1981). **Gramática de base**. Rio de Janeiro, FENAME.
- DALE, Philip S. (1972). **Language Development — Structure and Function**. The Dryden Press Inc., Hinsdale, Illinois.
- GIBSON, E. J. & LEVIN, H. (1975). **The Psychology of Reading**. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- HALLIDAY, M. A. K. and HASAN, Ruqaiya (1976). **Cohesion in English**. Longman Group Ltd., London.
- KLEIMAN, Ângela B. (1983) Diagnóstico de dificuldades na leitura: uma proposta de instrumento. **Cadernos PUC**, 16 (34-48).
- MOLINA, Olga (1979). **Avaliação de inteligibilidade de livros didáticos de 1.º e 2.º graus por meio da técnica cloze**. Tese de Doutorado. São Paulo, Instituto de Psicologia, USP (mimeografado).
- SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DO CEARÁ. **Currículo de 1.º Grau**. 1973, volume 1, Ceará.
- SLOBIN, Dan Isaac (1980). **Psicolinguística**. São Paulo, Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo.
- SMITH, Frank (1978). **Reading**. Cambridge University Press. Cambridge.
- (1978). **Understanding Reading**. Holt, Rinehart and Winston, New York.
- (1973). **Psycholinguistics and Reading**. Holt, Rinehart and Winston. New York.

## RELEMBRANÇAS, DE MILTON DIAS

Pedro Paulo Montenegro

"A obra escreve o seu autor?" indaga Autran Dourado em *O Meu Mestre Imaginário*. Pergunta importante e oportuníssima, em todas as considerações de teoria e crítica literárias. Aí estão as respostas de ordem estilísticas, psicológicas, sociológicas e filosóficas.

Foi precisamente essa indagação que me assomou à mente, com todo o seu vigor de questionamento, quando li *Relembanças*, obra póstuma de Milton Dias.

Modernamente Crônica refere-se a um gênero literário específico, estritamente ligado ao jornalismo e que teve suas primeiras manifestações nos chamados "folhetins". Destes realmente partiram, pelo menos na França, em Portugal e no Brasil no século XIX, duas grandes vertentes: a do Romance e a da Crônica.

No Brasil, os grandes exemplos consagrados, numa e noutra vertente, foram José de Alencar e Machado de Assis que, igualmente, produziram trabalhos memoráveis em ambas.

Afrânio Coutinho, em suas *Notas de Teoria Literária* pôde observar a Crônica como "um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades do estilo; menos o fato em si do que o pretexto ou a sugestão que pode oferecer ao escritor para divagações borboleteantes e intemporais; menos o material histórico do que a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica bulhosa de pessoas".

O cronista nesta moderna acepção é bem o mágico da intuição aguda, da sensibilidade desenvolvida, da palavra pe-

netrante, capaz da criação de uma supra-realidade, para produzir estesia lírica.

Milton Dias foi bem o cronista. Essencialmente suas crônicas são literárias, isto é, artísticas, porque cada uma possui sua própria verdade. Aqui pouco ou nada importam os temas. As palavras são espelhos de si mesmas. E, por isso mesmo, são capazes de produzir uma forte ressonância no espírito do leitor.

Durante vinte e nove anos, de 1954 a 1983, ano de sua morte, Milton Dias compareceu semanalmente às páginas do jornal *O Povo*, em Fortaleza, com uma crônica. Já muitas foram transformadas em livros publicados, amplamente difundidos e admiravelmente bem recebidos pela Crítica nacional.

Em qualquer Manual de Literatura Brasileira contemporânea figuraria, com plena justiça, ao lado de Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Porto, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, José Carlos de Oliveira e nas pegadas dos mestres maiores Alencar e M. de Assis.

Em vida, Milton Dias publicou *Sete-Estrela* (1960); *As Cunhãs*, (1966); *A Ilha do Homem Só* (1966); *Entre a Boca da Noite e a Madrugada* (1971); *Viagem no Arco-Íris* (em colaboração com Cláudio Martins) (1974); *Cartas Sem Resposta* (1974); *Discursos Acadêmicos* (1975); *Três Cidadãos de Maspê* (1975); *As Outras Cunhãs* (1976); *Péguy, Poeta da Esperança* (1976); *Fortaleza e Eu* (1976); *Dois Discursos Acadêmicos* (1975); *A Capitoa* (1982); *Passeio no Conto Francês* (1983).

É uma vasta e representativa produção literária, a maior parte dentro do gênero crônica.

A morte, que a ninguém poupa, arrebatou implacavelmente o nosso cronista. Nosso, sim, do Ceará, de Fortaleza, da Universidade Federal do Ceará, de seus amigos. Imortal, porém, é sua obra, que a FUNDAÇÃO MÍLTON DIAS, em convênio com as EDIÇÕES UFC, quer, agora, rememorar através da publicação de *Relembrações*, enfeixando crônicas publicadas e inéditas, dispostas num crescendo biográfico, capaz de oferecer uma espécie de autobiografia do cronista.

Em Milton Dias é a emoção e o sentimento que se convertem em linguagem e que comovem os leitores. Para ele, escrever era uma segunda natureza ou, talvez melhor, fosse sua própria personalidade.

Ao lermos suas crônicas, sobretudo estas de caráter mais autobiográfico, sentimos sua figura de corpo inteiro delinear-se entre nós. É tão atuante sua presença que até percebe-

mos, no giro de suas frases, o esboço de sua gesticulação. É a volta do grande *causeur*.

Aí está a marca do escritor verdadeiro: em linguagem converte todas as sensações, emoções e pensamentos.

Outra nota do estilo de Milton Dias é a alegria: escreve como quem se diverte, conversando. Isso absolutamente não quer dizer falta de elaboração de seus escritos. Muito ao contrário, ainda que seja fluente, percebe-se a prevalência do "texto" sobre a simples "catarse". Aquele pressupõe sempre elaboração; esta é apenas espontaneidade.

Milton Dias é bem aquele escritor-ator porque, em suas crônicas, ao comunicar-se, participa ativamente de espetáculo da vida.

Aquela sua Crônica em que narra sua estória como miniator seria uma antevisão de sua grande realização no "grande teatro do mundo".

Diz Nilo Scalzo que "no Cronista, sempre por trás da observação do cotidiano, há uma grande sensibilidade de artista que descobre o lado poético das coisas". Daí a identificação do autor com sua obra. Nas crônicas de Milton Dias lemos bem a biografia existencial do Autor.

Dissemos que Milton Dias é um *causeur*. E o é quando fala não só de sua terra natal, de seu Massapê querido e de sua não menos querida cidade de adoção — Fortaleza — mas também de suas viagens pelo Brasil e mundo afora. França, Alemanha, Grécia, Itália, Portugal e adjacências surgem de sua pena em descrições graciosas porque sempre se conserva apenas como o *causeur* e jamais com os ares vaidosos e antipáticos do *connaisseur*.

A última parte do livro — *Relembrações* — dedicada às suas viagens pode ser lida como um relato detalhado e minucioso de lembranças e impressões agradáveis e das quais o leitor é eficazmente convidado a participar. Trava aqui o cronista, respeitoso e sincero, um diálogo com seus leitores, sem levantar dúvidas existenciais ou filosóficas, sem deitar lições de sabedoria mas com muitas informações prazerosas e encantatórias.

Aliás, em todo o livro, e poder-se-ia dizer, em toda a vida de Milton Dias, viajar é uma aventura cheia de novos encontros, novas andanças numa paisagem sempre pressentida. Tudo constrói o narrador com o fortuito, o instável, o gratuito, por isso mesmo, com graça e solidez.

Profundamente ligadas à vida cotidiana, as crônicas de *Relembrações* apelam, com freqüência, para a língua falada, coloquial e, em contato com a realidade da vida, tendem sempre para a expressão dramática.

Como ensina Eduardo Portella, em capítulo inserido em *A Literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho, "a crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, com as três coisas simultaneamente". E conclui: "Os gêneros literários não se excluem; incluem-se".

Precisamente nisso está a riqueza e a beleza desta manifestação estético-literária que, em Machado de Assis, se tornou clássica, e em Milton Dias convincente, atuante e consagrada.

## AS VOGAIS E AS CORES

José Lemos Monteiro

### 1. *Introdução*

Foi Charles Baudelaire quem, num verso famoso, (1), resumiu a teoria das correspondências entre sons, cores e odores. A idéia essencial era a de que as sinestésias constituíam um processo cósmico em que tudo se amalgamava e refletia uma só realidade, sem que houvesse fronteiras nítidas entre sensações, pensamentos e emoções.

Essa teoria foi levada às últimas conseqüências pelos poetas simbolistas que estabeleceram esquemas associativos entre sons físicos e lingüísticos, aproximando a literatura da música e fazendo que o poema evocasse, pela sonoridade e ritmo, sugestões de todas as ordens.

De modo geral, aceitou-se que a percepção dos sons era capaz de conectar-se às outras espécies de sensação, como a visual e a olfativa, bem como aos sentimentos e valores espirituais. Por isso, não foram poucas as tentativas de sistematizar as propriedades evocatórias dos fonemas e, especialmente, das vogais que se associavam de forma subjetiva às cores, às emoções e até aos instrumentos musicais.

Arthur Rimbaud compôs um soneto em que atribuiu para cada vogal uma cor e logo foi parafraseado por inúmeros outros poetas, inclusive por brasileiros, como Alphonsus de Guimaraens e Pethion de Vilar. René Ghil esquematizou as relações entre as vogais e os sons produzidos por diversos instrumentos, admitindo que o timbre nada mais é que uma cor particular do som. Mas essas intuições não constituíram apenas características de uma época ou atmosfera cultural. Desde

---

1) "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."

as civilizações antigas, a atribuição de valores aos sons vocálicos sempre fascinou o espírito humano, adquirindo conotações de magia e misticismo.

Daf se vislumbra a riqueza e complexidade do tema que tencionamos explorar, sem pretensões de distinguir o verdadeiro do falso, principalmente porque o lado da fantasia e do subjetivismo funcionam como obstáculos a uma ordenação metodológica capaz de levar a deduções aceitáveis e passíveis de comprovação empírica.

O problema incide na velha discussão exposta já no *Crátilo*, de Platão, qual seja a de saber se os sons da linguagem (significantes) mantêm com a realidade que representam uma relação intrínseca e natural ou, ao contrário, são convencionais e arbitrários como, séculos depois, sustentaria Ferdinand de Saussure (1970: 81 s).

Se defendermos a tese da correspondência entre as vogais e as cores, validando algum modelo de associação sinestésica comprovado a partir da análise do léxico da língua, estaremos sem dúvida pressupondo uma certa motivação do signo, muitas vezes sentida ou intuída, conquanto difícil de ser explicitada.

É certo, porém, que a confirmação da existência de relações entre as vogais e as cores esbarra em uma série de dificuldades decorrentes da interferência de fatores culturais ou, sobretudo, da variabilidade de percepções individuais. Por isso, antes de propor qualquer interpretação, devemos examinar os aspectos que necessariamente restringem ou esclarecem o campo de associações, se este de fato puder ocorrer.

## 2. Convencionalidade na divisão do espectro

Um fator de possíveis variações diz respeito ao modo de dividir as cores no espectro solar. Os lingüistas já não se surpreendem com a falta de correspondência que existe na tradução dos nomes de cor de uma língua para outra.

Ilustremos o fato com alguns depoimentos:

André Martinet (1968:19 e 1974:14) assinala que certas línguas se conformam com duas cores básicas, cada qual representada por uma das metades do espectro. Dá como exemplos o bretão e o gaulês, em que a palavra *glas* pode ser traduzida para o francês pelos termos *bleu* (azul), *vert* (verde) ou *gris* (cinza).

John Lyons (1979): 59-9) lembra que o inglês *brown* não tem correspondência precisa em francês ou português. Em francês, pode ser substituído por *brun*, *marron* ou mesmo *jaune* e, em português, por *marrom*, *castanho*, *pardo* ou *moreno*, conforme a espécie de substantivo que determina. Cita ainda os casos da palavra hindi *pilâ* (equivalente ao inglês *yellow*, *orange* ou *brown*) e dos vocábulos russos *goluboj* e *sinij* que, apesar de traduzidos respectivamente por *azul-claro* e *azul-marinho*, se referem a cores distintas e não a diferentes tonalidades da mesma cor, como a tradução portuguesa pode sugerir.

Sydney Lamb (1972:49) diz que, na Rodésia, a divisão das cores é feita em três níveis. Um dos termos cobre aproximadamente a série do inglês *laranja*, *vermelho*, *violeta* e uma parte do *azul*; outro, abrange o *amarelo* e parcela do *verde*; o terceiro, o resto do *verde* e a maior parte do *azul*. Nenhum dos limites tem correspondência exata com a segmentação existente em inglês (ou português).

Dessas evidências surge a questão de saber se os seres humanos teriam formas de percepção diferentes consoante a diversificação dos nomes de cor. Ou seja: estaria a sensação das cores relacionada aos esquemas lingüísticos de tal sorte que uma determinada cor pudesse ser percebida por uma comunidade e não por outra?

A resposta a esse problema já mereceu vários estudos e experiências. Assim, por exemplo, Helmut Gipper (1979:52) relata que B. Berlin e P. Kay compararam os nomes das cores em 68 línguas e, após a comprovação da enorme divergência na ordenação das escalas, sugeriram que o número de palavras referentes às cores depende do grau de desenvolvimento cultural.

Entretanto, até que ponto a língua, como produto e expressão da cultura de um povo, pode indiciar alterações nos mecanismos de percepção? Merleau-Ponty (1971:310), apoiando-se em estudos realizados por Katz, afirma que os maoris têm cerca de 3.000 nomes designativos de cor, sem que isto signifique que percebam inúmeras cores. Ao contrário, são incapazes de identificá-las quando pertencem a objetos de estrutura diferente.

Charles Bally (1962:208), reportando-se ao fato de que algumas línguas deixam de apresentar um vocábulo específico para o *verde*, interpreta que seus falantes são psiquicamente cegos para esta cor. Mas esclarece: não é que este-

jam privados da percepção do verde, porém o verde *percebido* não é *concebido* como tal. Assim sendo, Bally (1962: 209) entende que cada língua deforma de maneira diferente a realidade e obriga seus usuários a perceber essa realidade através de seu prisma deformador.

Não nos deteremos no confronto das teorias que discutem as relações entre a língua e os esquemas mentais ou perceptivos. Rejeitando a hipótese do determinismo lingüístico proposta por Sapir e Wolf, admitimos com John Carroll (1972:214) que, se há diferenças no processo de pensar e perceber a realidade entre os falantes de línguas diversas, é provável que elas resultem de fatores culturais e não exclusivamente lingüísticos.

Raciocinando nesses termos, é lícito supor que a língua não influi diretamente no modo de perceber as cores. A divisão do espectro em duas ou três partes em vez de seis é pura convenção e, segundo adverte Gleason (1970:12), não indica nenhuma deficiência na habilidade visual de distinguir as cores.

Contudo, embora aceitemos isso como um truísmo, é preciso ter em mente que as associações entre vogais e cores se sujeitam a limitações de ordem lingüística. Formulamos adiante a hipótese de que tais correspondências são sugeridas pelos próprios nomes das cores e, nesse caso, a língua atuaria como fator determinante em dois sentidos: de um lado, pela forma de representar os segmentos do espectro, através de poucos ou muitos vocábulos; de outro, pela escala de vogais que também é bastante diversificada entre as línguas. Observe-se que, no soneto rimbaudiano, o verde é relacionado à vogal /ü/, inexistente em português, fato que por si só, independente dos elementos de ordem subjetiva, já impede que os nossos poetas estabeleçam a mesma correspondência.

Insista-se, porém, que a base das divergências é quase sempre subjetiva e daí a razão de ter sido tão discutido o soneto de Rimbaud. Dificilmente alguém sentirá como inequívocas todas as associações nele propostas, havendo mesmo quem não aceite nenhuma delas. Para Murillo Araujo (1973: 97), a única correspondência que parece exata (a do verde com o /ü/) foi anulada pelo pressuposto firmado por René Ghil, segundo o qual o /ü/ é amarelo.

Mas deixemos por ora esse problema das interferências subjetivas e tentemos verificar se, em termos físico-acústicos

e neurológicos, é viável encontrar fundamentos para as associações entre os sons e as cores e daí chegar às tabelas de correspondência destas com os sons vocálicos.

### 3. O fenômeno das sinestésias

Os sons resultam de vibrações e, tais como as cores, operam em certas frequências. Merleau-Ponty (1971:234), apoiando-se em Werner, ressalta que os sons podem interferir nas tonalidades das cores. Assim, um som intenso os torna mais vivas, a interrupção do som as faz vacilar, um som baixo torna o azul mais escuro ou mais profundo.

A captação das vibrações depende da capacidade do nosso aparelho sensitivo. O que nos circunda tem forma, cor, movimento etc., porque possuímos sentidos adequados para captar e estruturar mentalmente a realidade objetiva segundo essas características. Todavia, a imagem que construímos dessa realidade é condicionada pelas limitações de nossos sentidos que, além de fragmentá-la, só funcionam num certo nível ou faixa de vibrações. O som, por exemplo, torna-se ultra-som e infra-som, deixando de ser percebido pelo homem. Nesse nível, através de aparelhos apropriados, convertem-se ondas sonoras em imagens.

Algumas experiências têm sido realizadas no intuito de usar escalas cromáticas em vez de ondas sonoras. Um dos objetivos é o de obter, para a linguagem da música, uma nova forma de expressão, o som que se projeta num verdadeiro caleidoscópio.

Jorge Antunes que, desde 1966, utiliza a técnica cromofônica de composição, estabeleceu com base em cálculos matemáticos uma tabela de correlação entre as cores e as notas musicais. Destacamos dessa tabela as seguintes associações:

<i>Escala musical</i>		<i>Espectro</i>
Do	—	Verde
Ré	—	Azul
Mi	—	Violeta-azul
Fá	—	Violeta
Sol	—	Vermelho
Lá	—	Laranja-avermelhado
Si	—	Amarelo-esverdeado

Em síntese, essa correspondência não difere muito da tabela da AMORC (Antiga e Mística Ordem Rosa-Cruz) que apresenta também identificações entre substâncias químicas e sons vocálicos.

Observa-se então que a seqüência das notas musicais, tal como se convencionou no ocidente (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si) não obedece à disposição das cores no espectro (vermelho/laranja/amarelo/verde/azul/violeta).

Por outro lado, são excluídas das mencionadas tabelas o preto e branco. Jorge Antunes (1982:35) se baseia em que a sensação de *preto* existe quando a retina não é afetada por nenhum raio luminoso. O que corresponde é ausência de cor é, por conseguinte, o silêncio, um dos importantes elementos da música. De modo oposto, a sensação de *branco* se produz quando a retina é sensibilizada simultaneamente por luzes de todas as cores. O som branco será então um ruído, já que resultante da superposição de todas as freqüências.

Frisamos acima que a escala de notas musicais (desde o dó ao si) não obedece, ponto por ponto, à mesma distribuição das cores no espectro (do vermelho ao violeta). Entretanto, sem querer pôr em dúvida os cálculos matemáticos efetuados por Jorge Antunes nem a validade das intuições e experiências místicas da Ordem Rosa-Cruz, constatamos que os resultados obtidos diferem dos de outras tabelas.

A título de ilustração, aludimos aos estudos do físico Lívio Vinardi (*Planeta*, 105-A:40), estruturador da disciplina que denominou biopsicoenergética. Operando com longitudes de onda em vez de longitudes de corda musical, afirma ele obter uma exata coincidência som-cor, o que geraria as seguintes associações:

<i>Escala musical</i>		<i>Espectro</i>
Dó	—	Vermelho
Ré	—	Laranja
Mi	—	Amarelo
Fá	—	Verde
Sol	—	Azul
Lá	—	Azul escuro
Si	—	Violeta

Aliás, essa correlação linear é bem mais fácil de ser concebida, uma vez que se baseia numa simples superposição das

duas escalas. Por isso, até mesmo os poetas, para quem os fundamentos científicos valem menos que a sensibilidade ou intuição, propõem esquemas semelhantes. Assim, Horácio Dídimo (1981/82:145) entende que o poema é tecido com os sete fios melódicos e multicores da poesia: o fio vermelho do dó, o alaranjado do ré, o amarelo do mi, o verde do fá, o azul do sol, o anil do lá e o violeta do si. (2) Mas, para Murillo Araujo (1973:97 s), a correspondência é exatamente inversa, indo desde o dó violeta até o si vermelho. E argumenta: o dó, por ser a nota mais grave, será por analogia a cor mais séria — o violeta. As notas mais vivas — o sol e o si — serão correlatas dos tons ricos ou alegres, isto é, o amarelo e o vermelho.

Pelo visto, há notáveis discrepâncias entre as seqüências associativas. E, se buscarmos os testemunhos dos compositores, constataremos o mesmo fato. Assim ocorre, por exemplo, com os russos Rimsky-Korsakof e Scriabin. Enquanto para o primeiro o dó maior corresponde ao branco e o fá maior ao verde, para Scriabin ambas as notas se relacionam ao vermelho (Antunes, 1982:14). Outros compositores, como Chopin, Schumann e Brahms percebiam de modo bastante desigualmente a identificação dos sons musicais com as cores.

Isso não deve significar que tudo afinal não passa de mera fantasia. Desde os tempos remotos, nas mais variadas culturas, há registros da fusão de sons e cores. Na mitologia hindu, segundo informa Paramahansa Yogananda (1981:171), as sete notas fundamentais da oitava, além de lembrar as vozes de certos animais, (3), se relacionam às cores do seguinte modo: dó/verde; ré/vermelho; mi/cor de ouro; fá/branco-amarelado; sol/negro; lá/amarelo; si/combinção de todas as cores.

Não é por acaso que no vocabulário da música haja expressões como “colorido orquestral”, “coloratura” ou “cromatismo”, tanto quanto na linguagem da pintura se fala em “harmonia”, “tom” ou “timbre” (Antunes, 1982:9). E o mais importante é que, para inúmeras pessoas, a música traz realmente a sensação de cor. A *Aída* de Verdi, o *Tannhauser* de Wagner e as composições de Mozart podem evocar o azul,

2) Omitimos da citação as referências às funções da linguagem propostas por Roman Jakobson.

3) Esses seriam o pavão, a cotovia, a cabra, a garça, o rouxinol, o cavalo e o elefante.

enquanto o verde é sugerido pela audição de Chopin (Antunes, 1982:10).

Sem dúvida, por causa dessas impressões, Bosanquet propôs, em 1876, o uso de pautas coloridas nas partituras. Cada cor deveria referir-se a um instrumento musical, o vermelho para os metais e para os tímpanos, o azul para as madeiras etc. E Sir Dan Godfrey, com base nas características técnicas, relacionou todos os instrumentos musicais com as cores. A flauta, por exemplo, teria um timbre azul (Antunes, 1982:10 s).

Houve, pois, uma preocupação de elaborar os esquemas com algum apoio em especulações de cunho científico. René Ghil, influenciado pelas idéias de Wagner acerca da fusão das artes e pela *Teoria Fisiológica da Música* de Helmholtz, explorou ao máximo as possibilidades de associação entre os sons lingüísticos, os instrumentos, as cores e os estados de espírito. Extraímos de Massaud Moisés (1972:40) um quadro sistemático em que Georges Lote resume esse trabalho, partindo da escala das vogais: (4)

---

A = Órgão	= Negro	= Glória, Tumulto
E = Harpa	= Branco	= Serenidade
I = Violino	= Azul	= Paixão, Súplica aguda
O = Metais	= Vermelho	= Soberania, Glória, Triunfo
U = Flauta	= Amarelo	= Ingenuidade, Sorriso

---

Como facilmente se percebe, nenhum arcabouço científico é suficiente para eliminar a subjetividade. Deve-se, pois, formular o princípio de que as correspondências não estariam objetivamente nas propriedades das cores e dos sons, mas se formariam no cérebro, segundo os mecanismos de percepção. Desse modo, a interpretação para o fenômeno poderia ser dada pela análise de nossos sentidos.

Em geral, pensamos que cada sentido é responsável isoladamente por um aspecto da configuração da realidade. Ou seja: a visão capta as formas, a audição registra as variações sonoras, e assim por diante. Mas, numa perspectiva gestáltico-fenomenológica, todos os sentidos se comunicam e cada

---

4) Para René Ghil, os sons consonantais também se relacionariam com os instrumentos musicais. Assim, os fonemas /l/, /j/ e /f/ com as flautas; o /m/ e o /n/ com os órgãos; etc. etc. (Pádua, 1946: 10-11).

um interpreta as funções dos demais. Assim, quando vemos um floco de algodão ou uma nuvem distante, temos a sensação de leveza, sem usar o tato. É como se pegássemos com os olhos. De modo análogo, o gosto ou o odor são aguçados quando vemos ou tocamos algo que nos agrada ou nos causa repugnância.

Se há, pois, essa intercomunicação dos sentidos, é claro que, em certas circunstâncias, ocorrendo alterações ou disfunções nos mecanismos de processamento do cérebro, uma frequência cromática pode ser percebida como sonora ou vice-versa. De acordo com uma explicação bem simples, dada por Jorge Antunes (1982:33), as impressões captadas chegam ao cérebro através dos nervos sensitivos pelo chamado influxo nervoso, cujas características se comparam às da corrente elétrica. Assim sendo, a passagem de um influxo nervoso pelo nervo auditivo naturalmente produz uma espécie de campo magnético susceptível de induzir um influxo nervoso no nervo óptico.

As sinestésias, que consistem na fusão de sensações de ordens distintas, se fundamentam na contigüidade ou interpenetração dos nervos sensitivos e resultam de uma alteração nas faculdades de percepção. As experiências comprovam que certos indivíduos realmente ouvem os sons coloridos, o que não constitui um fenômeno excepcional (Merleau-Ponty, 1971: 235). Alguns, conforme já descrevia Flournoy (Lemos, 1924:19), são apenas capazes de estabelecer uma aproximação vaga entre sons altos e cores brilhantes, sensações tácteis e odores picantes ou entre sons surdos e cores fracas. Outros, porém, vêem o próprio som no ponto onde se formam as cores.

Segundo os estudos psicológicos, a forma mais comum de sinestesia é a sinopsia ou audição colorida. (5) Várias são as causas do fenômeno, que pode resultar até mesmo de condicionamentos ou do uso de drogas alucinatórias. Krech (1973:35) relata o experimento de Howells que condicionou oito sujeitos a ouvir as cores, repetindo 5.000 vezes (!) a apresentação de um tom baixo seguido de luz vermelha e de um tom agudo antes de uma luz verde. Por outro lado, os

---

5) Outra forma bastante conhecida é a fusão de cores e movimentos. Merleau-Ponty (1971:216) apoiando-se em Goldstein e Rosental, assinala que para cada cor se pode atribuir um valor motor definido. O vermelho e o amarelo produzem a sensação de impulso, de um movimento que se afasta do centro, enquanto o azul e o verde sugerem repouso e concentração.

estudos de Stein (Merleau-Ponty, 1971:234) evidenciam que a intoxicação pela mescalina favorece o aparecimento das sinestésias. Sob o efeito da droga, o sujeito vê uma cor azul-esverdeada em vez de ouvir o som de uma flauta, o barulho de um metrônomo se converte em manchas cinzentas e os intervalos espaciais da visão correspondem aos intervalos temporais dos sons.

De tudo isso, já podemos deduzir que as relações entre sons e cores não constituem apenas um jogo de imaginação. Elas são de fato percebidas por inúmeras pessoas, embora com muita dispersão nos resultados. Aliás, convém observar que para um mesmo indivíduo as associações se mantêm estáveis por longo tempo, conforme os dados coletados (6) por É hora, pois, de transferir essas deduções para a análise das correspondências entre as vogais e as cores, enfocando certos problemas que o assunto necessariamente envolve. Cremos que todo o esforço de interpretação deve levar em conta dois fatores: um ligado às diferenças individuais e outro, às prosperidades fonético-expressivas do sistema lingüístico. Assim, além da questão das possíveis relações entre as vogais e as cores como algo que certos indivíduos percebem, cumpre examinar se dentro do sistema lingüístico a idéia de cor pode ser induzida por determinados significantes.

#### 4. As cores das vogais

Começamos pelo caso do fonema /u/. Já em 1911, Medeiros e Albuquerque publicava um trabalho intitulado *A vogal preta*, que mereceu boas referências de Albert Dauzat. Segundo informa Virgílio de Lemos (1924:53), Medeiros e Albuquerque afirma que suas conclusões se fundamentaram em entrevistas com 61 informantes, dos quais apenas 2 deixaram de associar a vogal /u/ ao preto.

Colocamos seriamente em dúvida a veracidade desses dados. Mas, obviamente, a correspondência é intuída por Langfeld (Krech, 1963:35).

---

6) Após sete anos, o paciente repetiu praticamente as mesmas correspondências: dó — vermelho; ré — violeta; mi — amarelo; fá — rosa; sol — azul; lá — amarelo-claro; si — cor de cobre. Houve pequenas variações em fá suspenso/verde-azulado e, posteriormente, azul-esverdeado. Também em mi bemol/ azul-claro e, depois, azul-escuro. Mas ré bemol mudou de púrpura para azulado.

muitas pessoas e, conforme veremos, o léxico da língua portuguesa apresenta um sem-número de palavras que a sugerem.

É oportuno buscar uma explicação a partir das características acústicas, contrastando as vogais /u/ e /a/. Esta última possui o grau de maior abertura e aquela, o de maior fechamento. A nomenclatura impressionística qualifica o /a/ de vogal clara, enquanto o fonema /u/ é escuro. Daí surgem naturalmente as especulações a respeito de possíveis transferências articulatórias. Palavras como *claridade*, *paz*, *felicidade*, *liberdade* etc., trariam na tônica /a/, vogal aberta e clara, a própria sugestão semântica dessas conotações. De modo inverso, a vogal /u/, fechada e escura, transmitiria sensações correlatas à noção de negritude.

Pensamos, pois, que freqüentemente a associação com o preto se estabelece por via indireta através da evocação de sentimentos. Tal o caso dos vocábulos *sepultura*, *sepulcro*, *túmulo*, *tumba* ou *catacumba* em que o fonema /u/, por simbolismo sonoro, reforça os valores semânticos de tristeza e luto, sentimentos que se revestem das conotações dos tons escuros.

Aliás, Antônio Feliciano de Castilho (1908:104) já sentia que o fonema /u/, por ser um som abafado, emitido com a boca quase cerrada, convém à expressão do desânimo, da tristeza profunda, dos assuntos lutuosos. E qualificava-o de "carrancudo e turvo".

Trata-se, então, de um processo análogo ao da geração das metáforas. A vogal /u/, classificada como *grave*, *fechada*, *velar* e *posterior*, deve integrar signos que representem objetos fechados e escuros. Daí a associação com emoções ou valores negativos, com formas e impressões obscuras.

Nesse sentido, Alfredo Bosi (1977:35 s) procedeu a um inventário do léxico português em que a constância do fonema /u/ seria capaz de gerar essas conotações, distribuindo os vocábulos em cinco grupos, de acordo com a identidade das evocações.

Em resumo, as palavras foram classificadas em torno dos seguintes traços semânticos:

- 1) *Obscuridade* (material ou espiritual)  
escuro, fundo, turvo, gruta, negrume, cafuno, crepúsculo, furna, fusco, túnel, penumbra, noturno, bruma etc.

II) *Fechamento*

abertura, caramujo, casulo, combuca, conduto, cuca, ocluso, oculto, recluso, tubo, urna, útero, vulva etc.

III) *Tristeza e desgraça*

agrura, amargura, angústia, azedume, carrancudo, casmurro, infortúnio, lamúria, queixume, soturno, taciturno, urubu etc.

IV) *Sujeira, podridão, morbidez.*

chulo, corrupto, culpa, estupro, imundo, monturo, pus, pústula, pútrido, etc. O Diabo é Belzebu, Cafuçu, Cujo, Súcubo, Exu.

V) *Pesar total, morte*

ataúde, catacumba, defunto, fúnebre, luto, lúgubre, moribundo, múmia, sepulcro, túmulo, tumba, sepultura etc.

Não obstante, o próprio autor põe reservas quanto à validade do inventário. E questiona: Se a vogal escura guarda uma relação unívoca e natural com imagens e sensações igualmente escuras, como explicar que a palavra *luz* a tenha no seu centro? Se a vogal escura tem relação direta com impressões de sujeira física ou moral, como interpretar a tônica do adjetivo *puro*? Se a vogal /u/ conota tristeza, por que os vocábulos *júbilo*, *triunfo* e *aleluia*? Se sugere doença e morte, por que *saúde* e *robusto*?

Uma das prováveis respostas a essas indagações de verdadeiro advogado do diabo reside em que o corpo sonoro dos signos não se resume num único fonema. O processo de simbolização decorre da articulação de sons diferentes, com valores específicos, todos integrados para a produção de um efeito expressivo. Se, por exemplo, em *luz*, parece haver um contraste da vogal /u/ com a noção de luminosidade, é preciso ver que o fonema /l/ sugere fluidez e o /z/ prolonga as conotações de suavidade e outros traços semânticos que o vocábulo encerra. E assim, com esforço e sensibilidade, poderiam ser interpretados de modo análogo os demais exemplos.

Outra explicação reside no fato de que os signos se atualizam sempre mediante uma gama variável de recursos prosódicos ou situacionais. Conforme observa Alfredo Bosi (1977: 48), mesmo quando ocorre a homônimia, os significantes acarretam efeitos evocatórios diversos em virtude da ocorrência desses fatores. Assim, a forma *luto* (substantivo e verbo) pode

sugerir, através da vogal /u/, ora a tristeza murcha dos sons opacos (se o *luto* é morte), ora uma vibração intensa (se *luto* é ação verbal). Neste último caso, a vogal /u/ se alonga até ser interrompida bruscamente pela consoante explosiva /t/ que a segue. A substância do som a rigor não é mais a mesma, por ser trabalhada diversamente pelo intuito da expressividade.

Desse modo, quando um significante emite determinadas sensações ou remete a valores e sentimentos, há sempre o influxo de elementos ligados à percepção ou atitudes subjetivas da parte do usuário da língua. Mas isto indica também que o sistema lingüístico é construído na base de possibilidades de expressão, atualizáveis segundo preferências subjetivas que, entretanto, algumas vezes se generalizam.

O vocábulo *crepúsculo* é bastante ilustrativo. Pelo significado do dicionário, refere-se tanto ao momento do pôr-do-sol quanto ao surgimento da aurora no nascer do dia. Acontece, porém, que os dois momentos produzem sensações antagônicas. O pôr-do-sol é aureolado de melancolia, de tristeza ou depressão. A aurora, ao contrário, transmite alegria, descontração e sentimentos similares. Ora, a palavra *crepúsculo*, pela insistência da vogal /u/, se adequa excelentemente a evocar as conotações do pôr-do-sol. Não será por isso que o termo praticamente só é usado com esse significado?

Parece, portanto, que na língua certos vocábulos se carregam de expressividade pela própria constituição sonora que liga impressões acústico-articulatórias a sensações ou sentimentos. Para citar ainda Alfredo Bosi (1977:39), se a tônica da palavra *tumba* fosse outra, expressaria com a mesma intensidade a sensação de um recinto escuro, profundo e fúnebre? É inegável que, para quem a articula, dois movimentos se completam: o primeiro advindo da sensação que a referência ao objeto é capaz de provocar (no caso, a escuridão e a angústia que a imagem da tumba pode trazer); o segundo decorrente das reações internas experimentadas na prolação da vogal fechada, velar e escura. Haveria, pois, um acordo subjetivo entre o poder evocatório e o modo de articulação de um determinado som.

Não queremos chegar ao ponto de negar a teoria da arbitrariedade do signo, defendida que é pela maioria dos lingüistas. Mas julgamos que o problema da relação entre significante e significado em geral não é colocado em seus devidos termos. Se parece ingênuo supor que os nomes sejam ima-

gens dos objetos, não custa admitir, por experiências pessoais, que os sons dos signos geram certas impressões e que estas se refletem na percepção da realidade representada por eles. O que, porém, se ressalta é a subjetividade dessas associações, responsável pela variabilidade e inesgotável riqueza dessa fonte de sugestões.

Por isso, a maior ou menor intensidade das evocações depende da sensibilidade de cada falante, mais ou menos apto a estar em consonância com as potencialidades expressivas de sua língua. Descobrir esses segredos é a tarefa do escritor. Ele tem consciência do poder das palavras e, no seu esforço criativo, escolhe aquelas que mais força conseguem comunicar. E seu êxito será proporcional à capacidade de sentir a riqueza simbólica da linguagem.

Isto é mais complexo do que se imagina. Ao ler os exemplos oferecidos por Alfredo Bosi, nota-se uma impressionante coincidência entre a presença da vogal /u/ e as conotações induzidas pelo negro. Na língua tupi, embora com a ressalva de que as associações são determinadas também por fatores culturais, o preto é igualmente relacionado ao fonema /u/. Eis alguns exemplos bem conhecidos: *araúna* (papagaio preto), *abuna* (gente preta), *baraúna* (madeira preta), *graúna* (pássaro preto), *jaguaraúna* (tigre preto), *pavuna* (lagoa preta), *buturuna* (monte preto), *ananhaú* (diabo preto), *potiúna* (camarão escuro) etc. Não seria o caso de buscar alguma interpretação na própria essência da linguagem ou nos modelos do inconsciente coletivo ou nas leis de organização do sistema lingüístico que manteriam em grau de coerência interna, produzindo equivalências ou reflexos entre os aspectos sonoros e os traços imaginativo-sensoriais e afetivos do signo?

Estas são questões que, em última análise, interessam à psicologia e à filosofia da linguagem. Não ousamos discuti-las aqui, dado que nosso propósito é muito mais o de constatar o fenômeno que o de compreendê-lo em todas as suas dimensões e implicações.

Até agora, evidenciamos a possibilidade da associação subjetiva entre a vogal /u/ e o preto ou, com menor fundamento, entre o /a/ e o branco. Contudo, para muitas pessoas, a escala inteira das vogais, tal como se dá com as notas musicais, se relaciona às diversas cores do espectro.

Passemos então ao estudo dessas correspondências, observando primeiramente os dados de pacientes sinópticos e,

em seguida, de poetas que, pela sensibilidade aguçada, dizem captar a cor ou, quem sabe, até o peso das palavras.

As pesquisas sobre a audição colorida das vogais não são de hoje. Flournoy, citado por Virgílio de Lemos (1924:37), analisou o fenômeno em quatro irmãos e constatou poucos pontos de contacto, conforme se vê no quadro abaixo:

F. 15 anos	H. 14 anos	F. 12 anos	H. 10 anos
/a/ vermelho	cas'anha-escuro	azul.celeste	branco
/e/ cinzento escuro	branco	branco	amarelo
/i/ branco	verde-escuro	vermelho	encarnado
/o/ castanho-escuro	vermelho-escuro	castanho-escuro	verde-claro
/ü/ verde-claro	rosa	—	castanho
/ô/ verde-escuro	castanho	cas'anho-claro	azul

O mesmo pesquisador confrontou 250 pacientes, dos quais apenas dois estiveram de acordo em toda a escala de correspondência, do seguinte modo: /a/ = branco; /e/ = amarelo; /i/ = vermelho; /ô/ = preto; /ü/ = verde (Lemos, 1924: 12).

E, se há uma grande dispersão nos resultados de pacientes sinópticos, o que não se dirá dos testemunhos dos poetas? Todavia, não é o caso de aceitar a opinião de Gladstone Chaves de Melo (1976: 55), para quem é falsa a impressão dos escritores que percebem expressividade pura nas vogais, dizendo, por exemplo, que o /i/ é azul ou alegre, o /a/ branco ou tranqüilo e assim por diante.

Na realidade, as sensações existem para a maioria dos poetas. Um deles, segundo informa Silveira Bueno (1964: 76), deixava de usar o vocábulo *lua* por causa da vogal tônica e preferia escrever *luar*. Em vez de *olho*, dizia *olhar*, pois sentia que o /a/ era claro e brilhante. Até nos prosadores encontram-se exemplos de tais associações, como na seguinte passagem de José Américo de Almeida (1974:101):

Tinha medo da discrição do silêncio. E atendia às expressões contraditórias do vento serrano: caricioso, como uma surdina de mistérios; confuso, como um clamor de mudo; *fúnebre, como um grito em u.*

Os simbolistas, em sua unanimidade constataam a existência natural das correspondências. Já se descobriu em Cruz e Sousa uma espécie de obsessão pelo branco e isto se reflete na predominância incrível da vogal /a/ em muitos de seus versos. Mas o mais célebre e imitado de todos os poetas nesse sentido foi o francês Arthur Rimbaud, com o soneto "Les voyelles".

Retomemos o verso inicial:

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu..."

Alguns críticos não encontram fundamento nessas associações que, como já insistimos, têm caráter essencialmente subjetivo. Já se disse até que Rimbaud teria sido influenciado pelas cores das vogais de uma cartilha em que estudou quando criança (Lefebvre, 1975:83). O fato, porém, é que o soneto logo serviu para que outros poetas atestassem que também percebiam as cores das vogais, embora de modo contestativo, como em Pethion de Vilar:

"A branco, O preto, U roxo, I vermelho, E verde".

Vê-se que nos dois poetas só existe coincidência em relação ao /i/ vermelho. Mas essa dispersão constitui, a nosso ver, a prova maior da autenticidade de ambos os depoimentos. Com efeito, se Pethion de Vilar houvesse repetido a mesma correspondência rimbaudiana, a não ser no caso de simples tradução, teria negado as influências subjetivas e culturais que, em termos de probabilidade, impediriam um acordo total.

O negro é a cor do caos inicial associado às trevas, antes da criação do mundo. É uma cor fria, negativa, passiva. Mas, ao mesmo tempo que simboliza a morte e a decomposição, é o lugar da germinação, a cor das origens, dos princípios, das impregnações. O A negro, coincidindo com o Alfa grego, é pois o ponto onde tudo se inicia, na dimensão macrocós mica ou microcós mica. Por seu turno, o branco é a cor passiva da latência, da pureza, do sonho e da fantasia. Ele age em nossa alma como o silêncio absoluto. Quanto ao I, o vermelho traduz o movimento, o amor, a paixão, o fogo, o sangue, a embriaguez... E, assim, todas as cores das vogais têm uma vasta simbologia que leva em conta conceitos de magia e esoterismo, além de cálculos matemáticos.

É, pois, respeitando as diferenças individuais que se deve dar crédito ao soneto de Rimbaud. Segundo interpreta agudamente Maurice-Jean Lefebve (1975:85), cabe tomá-lo não como prova experimental da revelação de uma verdade científica, mas como uma experiência inteiramente diversa, qual seja, a da criação de um mundo da sensação mítica. Sendo este mundo instituído pela linguagem, pode tornar-se real, já que é a linguagem que faz o mundo tanto quanto ela é por ele feita. As palavras, numa dada situação cultural, adquirem um poder simbólico tão intenso que quase se confundem com a própria coisa que evocam.

É esse aspecto mítico que tem exercido tanto fascínio nos intérpretes de Rimbaud. Assim, o soneto já foi analisado até à luz dos princípios da alquimia, cada vogal sendo considerada um símbolo iniciático. Eis algumas especulações colhidas em David Guerdon (1980: 136 s):

David Guerdon (1980:133) observa também que a primeira chave de interpretação do soneto reside na deslocação intencional do *O*, que Rimbaud cita no fim do verso, depois do *U*, no intuito de relacionar simbolicamente as duas vogais ao Alfa e ao Ômega, que representam pólos metafísicos muito importantes.

Não se deve estranhar esse apelo ao místico e sobrenatural. Tudo o que diz respeito ao mundo mágico das emoções e dos símbolos transcende os limites da lógica e se reveste das características do mistério. Por isso, as associações entre sons vocálicos e cores fazem parte dos ritos de algumas seitas iniciáticas. Já fizemos alusão às experiências da Ordem Rosa-Cruz. E agora lembramos que as práticas da ioga no oriente usam o poder do som relacionado à cor. Conforme se lê na tradução de textos sânscritos feita por Alain Daniélou (1953), os fonemas que compõem o mantra sagrado *AUM* reproduzem as vibrações das seguintes cores: *A* = amarelo (movimento circular); *U* = branco (ascendência, iluminação); *M* = negro (movimento para baixo, dispersão).

Entretanto, se muitas análises valorizam e tentam decifrar a mensagem contida nas correspondências que o soneto de Rimbaud encerra, não deixa de haver quem entenda, como Murillo Araujo (1973: 97), que o "garoto de gênio quis simplesmente brincar..."

Sem dúvida, esta é uma afirmativa leviana. Por que um soneto tão rico de símbolos, hermético em certas passagens, que, por isso mesmo, tem desafiado a argúcia dos críticos e

hermeneutas da literatura, seria uma simples brincadeira? Na realidade, quem parece brincar (se não estiver apenas sendo ingênuo) é Murillo Araujo, com suas ridículas contestações.

Senão, vejamos:

Diz ele inicialmente que nem o *A* pode ser negro nem o *E* pode ser branco. E explica: O negro não é cor, é apenas a ausência da luz, a supressão de toda cor. Por outro lado, o branco também não é cor, mas a fusão de todos os tons, conforme prova o famoso disco de Newton (Araujo, 1973: 97).

Duas falácias de raciocínio ocorrem nesta passagem. A primeira é que cada vogal teria que necessariamente relacionar-se a uma determinada cor e nunca à ausência ou à fusão de cores. A segunda é que o fato físico nem sempre coincide com o fato cultural. Se o branco e o preto não são cores, culturalmente são assim considerados e isso é o que importa para efeito de percepção.

Murillo Araujo oferece outras explicações mais ridículas ainda, até finalmente apresentar as associações que, a seu ver, são as únicas possíveis. Para ele, o *U* é azul porque, sendo esta a cor mais doce, deve corresponder à vogal mais fechada e suave. O *I*, a mais viva e estridente das vogais, tem como correlata a mais forte das cores, o amarelo. E o *A* é vermelho. Estas são as três cores primárias e as vogais fundamentais. As demais são derivadas e, por esse raciocínio, o poeta assegura que o *E* é laranja e o *O* é violeta. Tudo não parece fruto da fantasia ou simples brincadeira?

As opiniões de Murillo Araujo apenas demonstram que as correspondências entre vogais e cores são extremamente pessoais. Mas, se a língua constitui um reflexo da cultura, talvez se possa identificar uma norma com base nas associações mais freqüentes. Foi essa hipótese que nos levou a entrevistar 150 sujeitos, todos eles poetas ou estudantes de Letras.

O teste foi realizado sem nenhuma explicação teórica prévia que pudesse influir nas respostas. Foram formuladas apenas duas questões:

- 1) Você percebe alguma associação entre vogais e cores?
- 2) Se sua resposta for afirmativa, que cor(es) você relaciona às vogais *A*, *E*, *I*, *O*, *U*?

É possível fazer de imediato uma restrição de ordem lingüística. Em português, não existem apenas cinco, porém

doze vogais, divididas em sete orais e cinco nasais. Em geral, porém, os falantes confundem o fonema com sua representação gráfica. E, como os primeiros depoimentos só mencionavam as cinco vogais, intuímos que haveria mais espontaneidade nas respostas, se mantivéssemos esse consenso. Quanto às cores, omitimos qualquer indicação, em virtude da possibilidade de referência tanto às cores primárias como às complementares ou mesmo a algumas tonalidades.

Somente 18% dos entrevistados responderam de forma negativa a primeira questão, o que sem dúvida é um dado bastante esclarecedor. Apesar disso, cumpre ressaltar que talvez não se obtenha um índice semelhante numa amostra de qualificação diferente, pois o simples fato de que os informantes sejam poetas ou versados em literatura já deve constituir uma variável a influir poderosamente nos resultados.

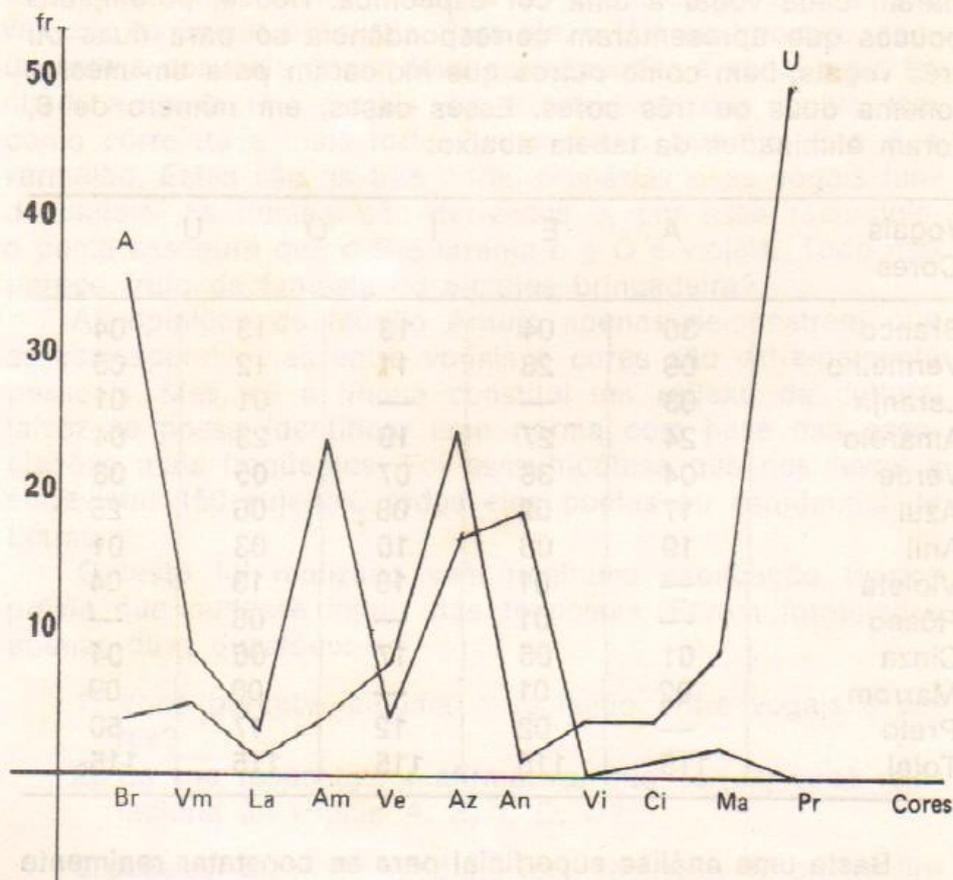
Os que responderam afirmativamente em geral relacionaram cada vogal a uma cor específica. Houve, porém, uns poucos que apresentaram correspondência só para duas ou três vogais, bem como outros que indicaram para um mesmo fonema duas ou três cores. Esses casos, em número de 8, foram eliminados da tabela abaixo:

Vogais Cores	A	E	I	O	U
Branco	36	04	13	13	04
Vermelho	09	28	11	12	05
Laranja	03	—	—	01	01
Amarelo	24	27	19	23	04
Verde	04	38	07	05	08
Azul	17	02	08	06	25
Anil	19	06	10	03	01
Violeta	—	01	18	13	04
Róseo	—	01	—	08	—
Cinza	01	05	17	06	04
Marrom	02	01	—	08	09
Preto	—	02	12	17	50
Total	115	115	115	115	115

Basta uma análise superficial para se constatar realmente uma grande dispersão, o que confirma as hipóteses já dis-

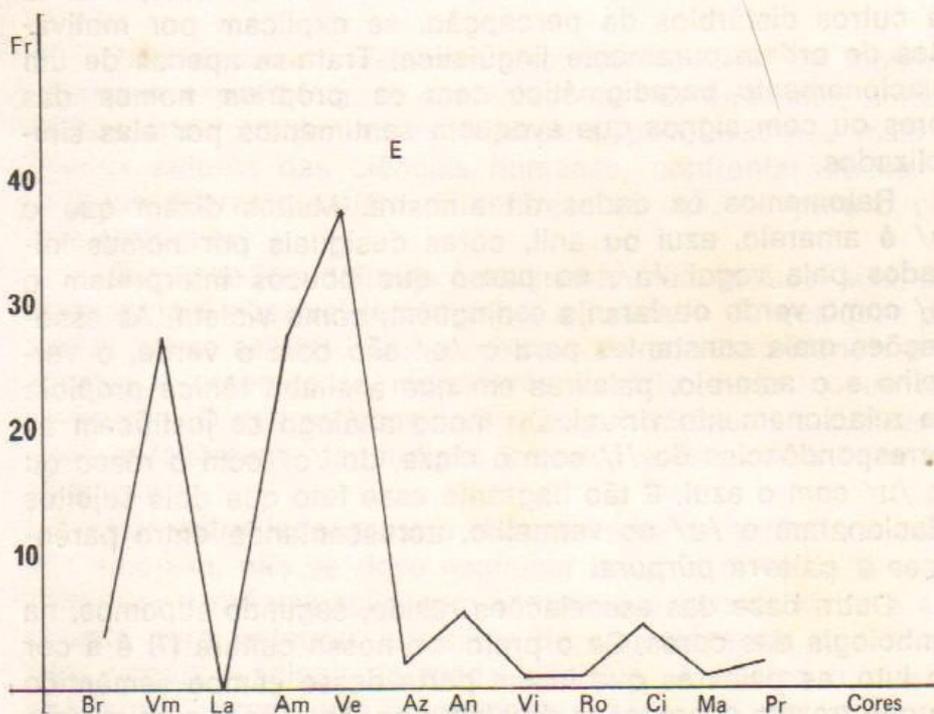
cutidas. Todavia, mesmo sem efetuar os testes de significância estatística, é possível divisar certas tendências comuns, pelo menos para o caso das vogais /u/ e /a/.

Com efeito, 50 dos entrevistados perceberam o /u/ como preto. Isto equivale a cerca de 41% dos que admitem alguma correspondência entre vogais e cores ou a 33% do total da amostra, índice muito aquém do percentual de 97% imaginado por Medeiros e Albuquerque. Para o /a/, a relação com o branco é ainda menos intensa: apenas 36 informantes (24% do total da amostra) a registraram. Um gráfico de dispersão dá bem uma idéia do contraste que as duas vogais apresentam.



Quanto às outras preferências, observa-se uma grande indecisão em torno das vogais /i/ e /o/. Por isso, talvez não se possa estabelecer a norma das escalas de correspondência. Tomando por base apenas os índices mais elevados, deduz-se que tanto o /i/ quanto o /o/ se relacionaram ao amarelo, enquanto outras cores (vermelho, azul) ficariam ausentes.

Para o /e/, as mais altas freqüências se concentram no verde, no vermelho e no amarelo, conforme se visualiza no gráfico abaixo:



Nota-se ainda pela tabela que o amarelo só não esteve bem relacionado com a vogal /u/. Com as demais, os percentuais de freqüência são relativamente próximos, variando de 13% a 18% do total da amostra. Aliás, como se explica que a mesma cor se ligue a vogais distintas ou que um único som produza as mais variadas sensações cromáticas? Roman Jakobson (1971:153) defende a tese de que o simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e a auditiva. E assegura que, ao se perguntar qual dos fonemas, /i/ ou /u/, é o mais sombrio, algumas pessoas podem não encontrar sentido na questão, mas dificilmente alguém afirmaria que o /i/ é o mais sombrio. Ora, em nossa pesquisa, 12 sujeitos vincularam o /i/ ao preto e 17 ao cinza. Mais estranho ainda: o /u/ é vermelho para 5 entrevistados.

Diante disso, levantamos a hipótese de que as correspondências, com exceção das que decorrem de sinopsias ou de outros distúrbios de percepção, se explicam por motivações de ordem puramente lingüística. Trata-se apenas de um relacionamento paradigmático com os próprios nomes das cores ou com signos que evoquem sentimentos por elas simbolizados.

Retomemos os dados da amostra. Muitos dizem que o /a/ é amarelo, azul ou anil, cores desiguais por nomes iniciados pela vogal /a/, ao passo que poucos interpretam o /a/ como verde ou laranja e ninguém, como violeta. As associações mais constantes para o /e/ são com o verde, o vermelho e o amarelo, palavras em que a sílaba tônica propicia um relacionamento virtual. De modo análogo se justificam as correspondências do /i/ com o cinza, do /o/ com o róseo ou do /u/ com o azul. É tão flagrante esse fato que dois sujeitos relacionaram o /u/ ao vermelho, acrescentando entre parênteses a palavra *púrpura*.

Outra base das associações reside, segundo supomos, na simbologia das cores. Se o preto em nossa cultura (7) é a cor do luto, as palavras que fazem parte desse campo semântico ou que trazem conotações de amargura, entrariam num mesmo

---

7) Os símbolos têm sempre um caráter convencional. Assim, no ocidente, o preto é a cor do luto, enquanto no oriente é o branco; se, na cultura européia, a púrpura é a cor simbólica do poder e da dignidade, na China é o amarelo que tem este significado (Schaff, 1968:188).

paradigma e poderiam motivar a correspondência da cor do luto com a vogal /u/.

Assim sendo, as associações se fariam não com os objetos representados pelos signos, mas com os aspectos afetivo-sensoriais que o significado engloba. O sepulcro é branco, mas as conotações que a palavra transmite são as simbolizadas pelo negro. Nesse nível é que se opera a fusão das sensações e, então, o próprio som do signo se carrega de motivações.

Essa hipótese também explica que uma mesma vogal possa, em determinados contextos, induzir a visualização de cores diferentes. Em suma, a relação das vogais com as cores parece-nos um campo vastíssimo para o estudo da linguagem conotativa e para uma compreensão mais profunda das propriedades expressivas da língua.

## 5. Conclusão

Para encerrar, resta-nos dizer que o assunto continua aberto a experiências e contestações. Por enquanto, ainda é necessário formular novas hipóteses, pesquisar nos mais diversos setores das ciências humanas, confrontar dados em línguas diferentes, além de reforçar os estudos para o caso do português.

O que se tem definido é realmente muito pouco. Mas, pelo menos, já é possível testemunhar a validade de qualquer pesquisa nesse sentido. Se o problema da correspondência entre vogais e cores fosse meramente ilusório, seria inócua toda discussão. O que se comprovou, ao contrário, foi a certeza de que o fenômeno da audição colorida existe para inúmeras pessoas.

Por outro lado, mesmo desprezando os autênticos casos de sinopsia, não se deve esquecer que, no nível do discurso literário, a preocupação com o ritmo e a musicalidade é suficiente para instaurar um clima de sugestões em que o som das vogais funciona de modo decisivo. A beleza e plasticidade dos versos está intimamente ligada à combinação adequada dos fonemas. Os críticos ou os leitores atentos percebem quando um enunciado fere o ouvido ou entra em choque com a intenção significativa.

A título de exemplificação, lembramos que no "Hino à Bandeira" há um verso tido como pouco expressivo, justa-

mente por ser todo construído na base de vogais fechadas, quando a mensagem pretendida é a de brilho e luminosidade. Trata-se do eneassílabo "E o esplendor do Cruzeiro do Sul". Mas agora, sabendo que os valores das associações não dependem apenas de fatores lingüísticos, devemos compreender que a leitura do texto literário possibilita uma rede complexa de conotações. E que, por isso mesmo, as vogais não possuem idênticas funções em todos os contextos. Se o /u/ evoca a sensação de negritude em muitos casos, pode perfeitamente representar em outros a pura brancura. Se o /a/ é claro e diáfano, pode também ser opaco. E aí está um dos segredos da língua, que colore as palavras com as tintas das vogais, para que os sentimentos e as emoções não sejam incolores como as frias idéias, mas vibrem numa orquestração que eleva a alma, em busca da essência da linguagem.

#### 6. *Referências bibliográficas*

- ALMEIDA, José Américo de (1974) *A bagaceira*. 13 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio.
- ANTUNES, Jorge (1982) *A correspondência entre os sons e as cores*. Brasília, Thesaurus.
- ARAUJO, Murillo (1973). *A arte do poeta*. 4 ed. Rio de Janeiro, Liv. São José.
- BALLY, Charles (1962). *El lenguaje y la vida*. 4 ed. Buenos Aires, Editorial Losada.
- BOSI, Alfredo (1977). "O som do signo" In: *Acta Semiotica et Lingüística*. São Paulo, 1 (1): 29-49.
- BUENO, Silveira (1964). *Estilística portuguesa*. São Paulo, Saraiva.
- CARROLL, John B. (1972), "Linguagem e psicologia". In: HILL, Archibald Anderson (org.) *Aspectos da lingüística moderna*. São Paulo, Cultrix.
- CASTILHO, A. F. de (1908). *Tratado de metrificação portuguesa*. 5 ed. Lisboa, Sociedade Editora.
- DANIELOU, Alain (1953). "Deux yoga oupanishads" In: MASUI, Jacques et al. *Yoga, science de l'homme intégral*. Paris, Les Cahiers du Sud.
- DÍDIMO, Horácio (1981-2). "Poesia e literatura infantil". In: *Revista de Letras*. Fortaleza, 4/5 (2/1): 143-51.
- GIPPER, Helmut (1979). "A articulação do léxico em campos lexicais e o problema da sua formalização". In: *Problemas da lexicologia e lexicografia*. Porto, Liv. Civilização.
- GLEASON Jr., H. A. (1970). *Introducción a la lingüística descriptiva*. Madrid, Gredos.

- GUERDON David (1980). **Rimbaud la cief alchimique**. Paris, Éditions Robert Laffont.
- JAKOBSON, Roman (1971). **Lingüística e comunicação**. São Paulo, Cultrix.
- KRECH, David & CRUTCHFIEL (1963). **Elementos de psicologia**. São Paulo, Pioneira.
- LAMB, Sydney M. (1972). "Lexicologia e semântica". In: HILL, Archibald Anderson (org.). **Aspectos da lingüística moderna**. São Paulo, Cultrix.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean (1975). **Estrutura do discurso, da poesia e da narrativa**. Coimbra, Liv. Almedina.
- LEMOES, Virgílio de (1924). **A fantasia da vogal preta; estudo de psicologia e filologia**. Rio de Janeiro, Tip. do Jornal do Commercio.
- LYONS, John (1979). **Introdução à lingüística teórica**. São Paulo, Nacional e Editora da Universidade de São Paulo.
- MARTINET, André (1968). **Elementos de lingüística general**. 2. ed. Madrid, Gredos.
- MARTINET, André (1974). **A lingüística sincrônica**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- MELO, Gladstone Chaves de (1976). **Ensaio de estilística da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Padrão.
- MERLEAU-PONTY, M. (1971). **Fenomenologia da percepção**. Rio de Janeiro, Freitas Bastos.
- MOISÉS, Massaud (1967). **O simbolismo**. 2. ed. São Paulo Cultrix.
- PÁDUA, Antônio de (1946). **À margem do estilo de Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura.
- PLANETA, São Paulo, Ed. Três, 105-A.
- PLATON (1969). **Oeuvres complètes; texte établi et traduit par Louis Méridier**. Paris, Les belles lettres, t. v.
- SAPIR, Ed. (1953). **Le langage; introduction à l'étude de la parole**. Paris, Payot.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1970). **Curso de lingüística geral**. São Paulo, Cultrix.
- SCHAFF, Adam (1968). **Introdução à semântica**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- SOUSA, Cruz e (1945). **Obras poéticas**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.
- YOGANANDA, Paramahansa (1981). **Autobiografia de um iogue**. São Paulo, Summus.

## DOIS POETAS CEARENSES

Artur Eduardo Benevides

A safra poética do Ceará, nos últimos meses, foi bastante numerosa, trazendo-nos apreciável quantidade de principiantes na arte poética, com as naturais omissões, limitações ou insuficiências técnicas, temáticas e imagísticas, sobretudo pela falta de contacto cultural de muitos autores com os grandes poetas do Brasil e do mundo. Houve, naturalmente, excelentes livros de poesia, mas a tônica, ou o aspecto preponderante, foi o lançamento de livros ainda não satisfatoriamente trabalhados, em que a inexperiência predominava. Mesmo assim, tivemos, entre os jovens poetas, algumas surpresas que nos fizeram acreditar nos destinos da poesia no Ceará.

A verdade é que a leitura da obra dos grandes mestres universais, como é o caso de Rilke, Hoelderlin, Saint-John Perse, T. S. Eliot, Octavio Paz, Leopold Sangnor e Ezra Pound e tantos outros, bem como dos mais altos poetas do Brasil, seja Drummond, seja Bandeira, seja Cassiano Ricardo, seja Augusto Frederico Schmidt ou esse estranho e imenso Jorge de Lima, o imortal autor de *Invenção de Orfeu*, é algo absolutamente indispensável para quem se dedica ao ofício poético, pois lhe concederá uma cosmovisão lírica e filosófica, ou metafísica, de larga abrangência, com benefícios claros e insofismáveis para a criação artística.

Por procederem assim, em sua brilhante carreira literária, destacam-se os poetas Caetano Ximenes Aragão e Diogo Fontenelle. Do primeiro tivemos, já com data de 1985, *Caetanias*, um longo e belo poema em que o social, em nenhum momento, resvala para o lugar-comum e a demagogia que tornam intoleráveis os poemas políticos, em geral. Do segun-

do, tivemos o álbum poético intitulado *O camelô das ruas*, com sugestivos desenhos de Mateus, numa experiência muito interessante, do ponto de vista do continente e conteúdo.

Diogo Fontenelle, poeta apegado nos temas ligados à infância, oferece os seus versos à "criança adormecida no coração de cada adulto", o que constitui um traçar de rumos desses cartões-postais líricos, em que tudo é bonito e, algumas vezes, tocante, por sua leveza e inocência. Logo de início, o poeta indaga, quase patético:

*"Por qual céu revoam os passarinhos de papel  
entre fios de abril e sopros de sonho?"*

A simples alusão a esses "fios de abril" e a esses "sopros de sonho" já nos advertem para o fato de estarmos a ler alguém que possui, em verdade, autêntica linguagem poética. E o poeta prossegue, nos dezesseis cartões, a oferecer mágicas sugestões aos seus leitores, lembrando o "palhacinho que pula pelo cordel do céu", as cantigas de maio, o corcel que vai no luar que vem, a papoula dos ares, as tardes de flautim, as manhãs de clarim, os acrobatas, os piratas, a perda de alegria dos verdes anos, o cata-vento da quermesse, os velhos menestréis, os melões-de-são-caetano, os arcanos, os grumetes, os mantos de encanto, cousas assim, docemente poéticas e puras. E lembra o Tinhoso, o João-Teimoso e as histórias de Trancoso e nos inunda de infância e, de repente, o céu está azul, acima de nós, com mistérios e beleza.

Foi por isso que já escrevi ser o poeta Diogo Fontenelle o último anjo da Terra. Pessoas com a sua bondade, a sua fina educação e profundo senso poético são raras, hoje em dia. E ele é um dos melhores poetas de sua geração, com linguagem nobre e temática elevada.

O outro grande poeta que publicou livro, em Fortaleza, nos últimos tempos, foi Caetano Ximenes Aragão, que o mestre Braga Montenegro, pouco antes de morrer, afirmou ser um dos três maiores poetas do Ceará, completando a trilogia com Francisco Carvalho e comigo, o que me deixou envaidecido e feliz, partindo de quem partia o julgamento.

E a verdade é que, se vivo fora, o velho Braga, tão sisudo e exigente em matéria de literatura, estaria a cantar loas ao talento de Caetano, que se projeta cada vez mais nas letras da Província, alcançando, merecidamente, reconhecimento nacional.

O seu livro — *Caetánias* — é um longo poema de 1.837 linhas, em que ele diz cousas assim:

*“domador da besta-fera  
e de todos os demônios  
o poeta recompõe  
o homem dilacerado  
e canta o amor e a vida  
e o sonho de liberdade”.*

O poeta faz de seu Canto um instrumento de luta contra o que há de podre e de ruim no mundo, como fizeram Castro Alves, Neruda e Garcia Lorca. Mas não perde, em nenhum momento, a linguagem poética, substituindo-a pelos chavões do discurso ideológico, já bastante cansados. É um poeta acima de tudo. E a poesia está acima da religião, de política, da economia, do Estado, de tudo. É um valor de grande espectro histórico e humano, transcendente e mágico, que exige de todos nós pelo menos bom gosto e dignidade de comportamento estético.

Por entender isso, Caetano é um grande poeta. Um poeta que escreve cousas assim, sob o título — “De Caetano a Caetano”, à página 55:

*“Meu pai  
o vento bata em mim  
e me encanta*

*Meu filho  
o vento é o mistério  
de teu próprio Canto”.*

É um poeta maduro, fiel, muito fiel, aos seus princípios filosóficos, respeitáveis, mas igualmente fiel — e quanto! — à própria poesia, a que serve com a mesma força com que já escreveu “O pastoreio da nuvem e da morte”, o “Romanceiro de Bárbara” (livro que infelizmente não possuo) e “Sangue de Palavra”, para nos dar agora os fortes, densos e belos versos de *Caetánias*, em que se exercita à vontade em sua arte, revelando a sua segurança técnica e a transparente luz de sua mensagem.

Ele sabe que a missão do poeta no mundo é de uma importância extraordinária:

*"só podia ser um poeta  
quem chamou o amor de amor  
nuvem de nuvem  
mar de mar"*

mesmo sendo verdade que, em muitos momentos, como agora,

*"precisamos de palavras ásperas  
lâminas de punhal cravadas  
ferindo a voz de nossa fala  
é o timbre de nosso grito".*

E, assim, com beleza e grandeza de imagens, Caetano Ximenes de Aragão prossegue em sua jornada poética, obtendo êxitos sucessivos que lhe garantem permanência na poesia cearense do nosso século. O que, em última análise, é muito bom para a poesia, a grande mãe das almas e dos tempos.

## A GRAMÁTICA E O ENSINO DA REDAÇÃO

Maria da Graça de Andrade Teixeira

Poderíamos iniciar a discussão deste tema indagando se o domínio da gramática interfere no desempenho do aluno ao redigir ou, em outras palavras, se a gramática tem uma real contribuição a oferecer ao ensino da redação. Se considerarmos que a língua é uma estrutura cujos termos se definem pelas relações que estabelecem uns com os outros vertical e horizontalmente, que a liberdade de um falante encontra-se na proporção exata do domínio que demonstra ter dos mecanismos de combinação e escolha do código lingüístico e que é o conhecimento intuído da gramática da sua língua que lhe fornecer esse domínio. Se ponderarmos ainda que, do ponto de vista da morfologia, em torno de 30 a 50% das palavras que entram na elaboração de uma mensagem lingüística são morfemas indispensáveis à sua composição e que, do ponto de vista da sintaxe, nenhuma frase se organiza sem se amoldar a uma estrutura preestabelecida pelo sistema, poderemos afirmar positivamente que a gramática se constitui na base de todo e qualquer enunciado lingüístico, consistindo o seu conhecimento pelo aluno fundamental ao seu melhor desempenho na fala e, mais particularmente, na escrita. Concordes em torno disso, encerraríamos aqui a discussão sem maiores questionamentos. Não nos parece, pois, ser essa a questão a ser debatida.

Talvez nos aclarasse melhor a idéia se situássemos aqui o tratamento que a escola tradicionalmente tem dispensado à gramática. Esse tratamento apresenta uma série de problemas aos professores e alunos, decorrentes, por um lado, da própria concepção da gramática portuguesa, por outro lado, dos métodos preconizados para seu ensino.

Do ponto de vista de como é concebida a gramática da língua portuguesa ensinada em nossas escolas, podemos levantar alguns senões que não resistem a uma análise mais demorada ou mesmo superficial. A terminologia, por exemplo, utilizada para denominação dos fatos da língua, é confusa e não toma por base nenhuma orientação lingüística particular ou critério único de classificação. Assim é que coexistem, dentro da mesma gramática, — unificada pela Nomenclatura Gramatical Brasileira — denominações como *preposição e conjunção*, cujas definições apóiam-se em critérios formais, ao lado da denominação *substantivo*, cuja definição se extrai de um critério puramente semântico. Ora, isso contraria um postulado lingüístico que afirma ser todo signo um amálgama de forma e sentido ou, numa linguagem saussuriana, significante e significado.

Decorrencia dessa terminologia incoerente, vemos os professores se emaranharem na tentativa de explicar aos seus alunos a possessividade de alguns pronomes em determinados contextos, tais como "*meu* avião sai às duas horas"; "*minha* rua é tranqüila"; quanto não se é dono nem do avião nem da rua; ou distinguir entre adjunto adnominal e complemento nominal, quando o contexto em que eles ocorrem é idêntico. Iguamente idênticos são os contextos de *obedecer aos pais* e *ir ao cinema* mesmo quando nominalizados — *obediência aos pais, ida ao cinema*. A gramática ensinada em nossas escolas, porém, exige dos alunos que os percebam e concebam, a um, como objeto indireto, a outro, como adjunto adverbial.

Essas e outras questões de incoerência e ausência de unidade na concepção e classificação dos fatos da língua por nossa gramática talvez não viessem a constituir tão profundo dilema não fora o trato metodológico adotado pela escola no ensino dessa gramática. Um breve exame do que é e como vem sendo feito esse ensino nos revela que um dos seus objetivos centrais é conduzir os alunos a fazer análise — fundamentalmente morfológica até as 4ª e 5ª séries, sintática depois daí. Os professores como que comprazem-se em desafiar os alunos, propondo-lhes torneios fraseológicos os mais inusitados, geralmente tomados à língua escrita, num completo des-caso à fala usual das crianças, que se comportam como se estivesse diante de uma outra língua cuja única razão de existir é prestar-se a objeto de análise, seja morfológica, seja sintática. Por outro lado, morfologia e sintaxe são tidas e enfocadas como unidades estanques e suas noções, transmitidas

isoladamente, repousam sobre definições lógicas e visam à pura classificação dos elementos. A cada regra exposta o professor faz, geralmente, desfilar frente ao aluno uma extensa lista de exceções àquela regra, baseadas no uso fortuito, embora expressivo, que delas fizeram escritores consagrados pelos moldes clássicos do bom falar e escrever. Quando as frases não vêm de textos de escritores famosos são criadas a dedo pelo autor do manual didático ou pelo próprio professor de modo a acomodar-se perfeitamente ao tipo de exemplo ou de caso que se deseja estudar. Os textos que geralmente iniciam cada unidade de um manual dos comumente adotados por nossas escolas, na sua grande maioria, servem apenas de pretexto às lições de gramática. Abre-se mão, assim, de ricas oportunidades de exercício da leitura, da interpretação, da recriação, da dramatização e de tantas outras formas de expressão oral que o texto normalmente permite e, tão logo se façam duas ou três perguntas que denunciem seu entendimento literal, parte-se para a memorização de definições, regras e exceções que não atendem a nenhuma necessidade básica do educando por não apresentarem qualquer objetivo prático. E isso agravado pelo fato de que, nas aulas de língua portuguesa, nem sempre a criança é posta a ler, raramente escreve, no entanto, todo dia entra em contato com as lições de gramática que lhe prescrevem o "bom uso" da língua, num verdadeiro culto da gramática pela gramática.

Mais objetivamente, podemos afirmar que o ensino da gramática por nossas escolas é praticado numa total desconsideração ao conhecimento intuitivo que a criança tem da gramática de sua língua ou à necessidade de os programas se amoldarem ao que os alunos precisam ou têm capacidade de aprender. Da forma como se o vem exercendo, o aluno, quando muito, adquire informações sobre a língua mas não lhe adquire o mecanismo de funcionamento por não praticá-lo. Além disso, a gramática é estudada a pretexto da língua escrita, ignorando completamente os fatos da fala, em apelo à memorização pura e simples de uma terminologia confusa e ineficaz. Afinal, esse tipo de procedimento da escola em relação ao ensino da gramática deixa de lado pelo menos três fatores que merecem consideração:

- a) a criança ingressa na escola dominando uma gramática intuitiva que lhe assegura comunicar-se perfeitamente bem com os outros falantes de sua língua. Cum-

pre, pois, avaliá-la no que já sabe com base em que programa-se o que deve aprender para melhorar seu desempenho oral e escrito.

b) O mecanismo da língua falada difere do da língua escrita, de sorte que não se aprende um através do outro.

c) O saber prático impõe-se anterior ao saber teórico; só a informação sem a prática efetiva das estruturas lingüísticas não fornece delas o automatismo.

Isto posto, começa a ficar claro para nós qual o problema a ser discutido aqui sobre a relação gramática e ensino da redação.

Não se trata de definir "se" mas "em que" e "como" se dá a contribuição da gramática para o ensino da expressão escrita. Enfocar essas questões requer, a nosso ver, uma reflexão sobre a necessidade de uma mudança de posicionamento da escola face ao ensino da língua materna como um todo.

Até o momento, a escola tem assumido uma posição relativamente ao ensino do português que chega mesmo a confundi-lo como ensino da gramática. É como se ensinar português e ensinar gramática constituíssem uma única realidade. Falar, ler e redigir são tarefas à parte, ocasionais e desvinculadas da preocupação central: gramática. Ao mesmo tempo, a escola se mantém inteiramente alheia ao fato de que a criança já fala sua língua ao iniciar sua escolaridade, já possui uma gramática que intuiu da simples exposição a um ambiente lingüístico. E ela é entregue à escola para aprender a ler, escrever e expressar-se oralmente com expressividade e correção. O desenvolvimento dessa competência que a criança já traz é o que a capacitará a ler, escrever e falar expressiva e corretamente. Para tal tem de ascender ao domínio das estruturas lingüísticas ainda não intuídas e cuja familiaridade só obterá se delas fizer uso efetivo. Nessa perspectiva, o ensino da gramática tem de ser considerado como meio para se alcançar um perfeito desempenho na produção oral e escrita da criança e não como um fim em si mesmo. Aceitando-se essa mudança de posição e passando-se a vê-la como um meio, a gramática revela-se fundamental ao ensino da redação. É ela que responde pela organização das frases que, para se fazerem inteligíveis e aceitas, devem amoldar-se ao sistema da língua em uso.

Eis aí, então, "em que" a gramática é contribuído ao ensino da redação: em enriquecer a competência lingüística do aluno para permitir-lhe uma expressão oral e escrita expressiva e correta. Por seu turno, o procedimento que se tem apresentado mais eficaz, para efetivar o manejo dos mecanismos gramaticais básicos dos quais a criança tenha domínio precário ou completo desconhecimento, consiste na utilização de exercícios que trabalhem a estrutura funcional da língua, os chamados exercícios estruturais.

A prática dos exercícios estruturais constitui-se numa técnica pedagógica rica em possibilidades por permitir o desenvolvimento de uma gramática "imane" da qual a criança não tem consciência — por não lhe requerer a enunciação de regras cujo conhecimento se fará exclusivo do professor — ao mesmo tempo em que a capacita a uma utilização espontaneamente correta da língua. O professor, por outro lado, vê modificar-se radicalmente seu papel frente aos alunos. Em vez de expositor de um conteúdo gramatical desinteressante, transforma-se num animador que, em lugar de falar o que quase ninguém quer ouvir, ele faz com que seus alunos falem o que planejou ouvir deles. Fundamentalmente, os exercícios estruturais objetivam corrigir os erros mais grosseiros e/ou freqüentes na linguagem das crianças; transferir para o nível do desempenho estruturas lingüísticas situadas a nível da competência; familiarizar a criança com o manejo de estruturas novas, indispensáveis ao enriquecimento de sua competência; preencher lacunas na linguagem de crianças que vivem num meio lingüístico e social precários.

Os exercícios variam da simples repetição às modificações internas à frase, promovidas por substituições e transformações, conforme o erro de linguagem que se queira corrigir ou a estrutura lingüística que se deseje aprimorar e/ou incorporar à fala da criança.

Os exercícios de substituição apóiam-se no princípio da de um erro que se constate freqüente na fala ou na escrita das crianças ou à introdução gradual e intuitiva de um novo aspecto da gramática. Suponha-se que o professor constata a seguinte construção produzida inúmeras vezes por seus alunos em suas redações: *a gente fomos passear* ou *o pessoal foram embora*. Pode, então, formular um conjunto de exercícios baseados em frases cuja elaboração envolva esses sujeitos e, por ocasião em que o erro for novamente cometido, procede a um exercício de repetição. Ex.:

Frase da criança: A gente corremos muito

P — Durante o recreio, a gente correu muito.

A — repete a frase.

1

P — Todos os dias, a gente brinca de bola.

A — repete a frase

2

e assim por diante, em torno de 10-12 frases.

A repetição é muito útil, também, à conjugação de verbos, trabalhando-se uma ou duas pessoas, no máximo, por cada sessão.

Os exercícios de substituição apóiam-se no princípio da comutação e compreendem a troca de um grupo funcional por um outro que possa ocupar o seu lugar sem lhe alterar a estrutura inicial.

O procedimento didático difere daquele adotado para a repetição pois agora, dada uma frase, o professor propõe a substituição de algum ou alguns de seus elementos funcionais, realizando ele próprio a primeira substituição, a título de exemplo, solicitando aos alunos que efetuem as subseqüentes.

Os objetivos também podem diferir. Um deles pode ser, por exemplo, pôr em evidência a concordância do sujeito com o verbo.

P — Pedro gosta de frutas

P — Eles

P — Eles gostam de frutas

A — Pedro e Maria gostam de frutas

P — Todos

A — Todos gostam de frutas

P — Ela

A — Ela gosta de frutas.

Esses dois tipos de exercícios estruturais mantêm em comum o fato de não redundarem numa alteração da estrutura original.

Já os exercícios de transformação promovem a mudança de uma estrutura em outra, permitindo, por exemplo, a passagem uma estrutura simples a outra complexa ou o seu inverso. Enquanto nos exercícios de substituição comuta-se um elemento por outro de igual função, na transformação, o ele-

mento fornecido X provoca sempre uma modificação na estrutura da qual se parte.

Os exercícios estruturais de transformação são os mais ricos em possibilidades podendo ser apresentados sob as formas as mais variadas. Enquanto os exercícios de repetição e substituição prestam-se à fixação e reconhecimento de formas e funções lingüísticas, o manejo criativo dessas formas e funções e a expressão dos vários matizes da língua constituem domínio exclusivo das transformações.

As transformações podem ser obtidas:

a) por adição (expansão) de palavras ou grupos de palavras que se vão juntando sucessivamente aos grupos funcionais da frase inicial. Ex.:

P — Aquele homem chegou ontem

P — de manhã

P — Aquele homem chegou ontem de manhã

P — por volta das dez horas

A — Aquele homem chegou ontem de manhã por volta das dez horas.

P — pobre

A — Aquele pobre homem chegou ontem de manhã por volta das dez horas.

b) por redução de elementos, pois, assim como se podem acrescentar novos elementos aos grupos funcionais de uma frase inicial, também é possível retirar uma ou duas ou três palavras ou grupos de palavras de uma frase mais longa, até a redução à sua estrutura mínima.

Seja a seguinte frase:

“A partir das seis horas da manhã, inúmeros vendedores da localidade acumulam mercadorias de todo o tipo sobre as calçadas das ruas principais.”

É lícito propor às crianças que tentem reduzir esta frase à sua menor estrutura, retirando sucessivamente palavras ou grupos de palavras, desde que não lhe alterem o sentido. Por um procedimento intuitivo de tateio, elas conseguem subtrair os elementos circunstanciais independentes até que só reste a frase básica.

Ambos os exercícios são bastante proveitosos e podem auxiliar efetivamente as crianças, especialmente se realizados durante a correção de frases defeituosas (excessivamente longas ou inacabadas) encontradas nas redações dos escolares.

c) por substituição quando um elemento da frase inicial é suprimido e surge, na nova estrutura, substituído por um outro que lhe marca a existência. Ex.:

Encontrei Maria — Encontrei-a  
Ainda recordo *todos os detalhes* — Ainda os re-  
cordo

d) por transposição ou permuta de palavras ou grupos de palavras que são deslocados de suas posições originais quando da elaboração inicial da frase. Dada a frase *Todas as noites, Carlos lê o jornal do dia*, por transposição podemos obter:

- . Carlos lê, todas as noites, o jornal do dia.
- . Carlos lê o jornal do dia, todas as noites.
- . Carlos, todas as noites, lê o jornal do dia.

Esse tipo de manipulação da estrutura, além de facilitar a intuição dos grupos funcionais das frases, ainda permite demonstrar com clareza a inviabilidade de certas transposições, por comprometerem o sentido e a ordenação sintática normal da frase portuguesa. É o caso das seguintes formulações:

- . . Do dia, todas as noites, Carlos lê o jornal.
- . . Todas as noites, o jornal do dia lê Carlos.

A criança logo percebe que essas duas últimas construções são inaceitáveis baseada única e exclusivamente na sua competência de falante da língua, sem que lhe seja necessário recorrer à enunciação de nenhuma regra ou exceção da gramática tradicional.

e) por encaixe de uma frase simples em outra a fim de obter uma estrutura complexa. Ex.:

- i) as crianças estavam alegres.
- ii) As crianças passeavam pelo parque.
- iii) As crianças que passeavam pelo parque estavam alegres.

O encaixe geralmente resulta na transformação da frase encaixada numa oração adjetiva. Podemos, então, a partir daí, lançando mão de substituições sucessivas, propor sua redução à uma única frase simples que incorpore o sentido das duas iniciais. Ex.:

- Eu tenho um cão. Ele assusta as pessoas.
- Eu tenho um cão que assusta as pessoas.
- Eu tenho um cão assustador.
- Meu cão é assustador.
- Meu cão assusta.

Todas as frases dadas aqui para exemplos das diversas transformações foram do tipo declarativo ativo. Isso não se deu por acaso. Esse parece constituir-se num tipo preferencial de frase. Mas existem outros. Alguns são exclusivos e obrigam a que a frase se conforme a um deles. Outros são facultativos e utilizá-los é uma questão de intensificação, mudança de foco, de intenção, até mesmo de estilo. Trabalhá-los com as crianças pode assegurar-lhes um grande domínio sobre estruturas e possibilidades lingüísticas.

As principais variedades de transformações de tipos que podem sofrer as frases são:

a) Transformação de uma frase declarativa ativa em frase interrogativa, imperativa e exclamativa. Ex.:

Frase declarativa ativa: A menina é inteligente.

Transformação interrogativa: A menina é inteligente?  
Quem é inteligente?

Transformação imperativa: Seja inteligente.

Transformação exclamativa: Que menina inteligente!

Por sua vez esses tipos de frases aceitam ser convertidos em frases negativas, enfáticas, passivas, nas mais variadas combinações. Ex.:

Frase declarativa afirmativa ativa: O menino trouxe o livro.

T. declarativa negativa ativa: O menino não trouxe o livro.

T. declarativa afirmativa passiva: O livro foi trazido pelo menino.

T. declarativa negativa passiva: O livro não foi traduzido pelo menino.

- T. declarativa afirmativa enfática: Este é o menino que trouxe o livro.
- T. interrogativa negativa: Quem não trouxe o livro? e assim por diante.

Os exercícios podem também oportunizar o reconhecimento das relações de circunstâncias que se estabelecem entre duas frases de base.

Diante das frases:

i) O menino quebrou a perna. Ele caiu da escada. Podemos evidenciar as relações:

- . causa — O menino quebrou a perna porque caiu da escada.
- . tempo — O menino quebrou a perna quando caiu da escada.

e assim por diante, conforme a intenção comunicativa da criança.

Como podemos ver, os exercícios estruturais permitem desenvolver uma gramática imanente, intuitiva, cuja prática, quase inconsciente, dispensa qualquer referência à terminologia ou regras de funcionamento da língua.

Devem ser praticados individual ou coletivamente, em sessões freqüentes, preferentemente diárias e podem surgir a propósito de erros comuns, constatados com freqüência na linguagem da criança, ou como decorrência de uma programação preestabelecida numa dada progressão. As sessões programadas não podem se reduzir a menos de duas por semana a fim de garantir evolução gradativa no domínio da gramática. Já as sessões ocasionais se realizarão com real proveito quando dirigidas à superação de falhas verificadas em trabalhos de composição e correção coletiva de textos pelas crianças. Ambas devem ser breves — no máximo 10 a 15 minutos — e sempre na seqüência: primeiramente o domínio oral, em seguida, o treinamento escrito. O professor tem de exigir rapidez nas respostas dos alunos a fim de não lhes dar tempo de refletir já que a reflexão virá depois e o objetivo, em 1º lugar, é tornar automática a estrutura.

A criança instada a trabalhar a gramática por meio dessa impregnação galgará paulatinamente os estágios ulteriores da

aprendizagem gramatical e não sofrerá bloqueios na sua criatividade. Melhorando o perfil de sua competência lingüística, estará apta a produzir textos progressivamente corretos e expressivos sem necessidade de emaranhar-se numa terminologia estéril que nada acrescenta ao seu desempenho de usuário da língua. Enfrentará sem traumas a transferência da oralidade para a escrita. Principalmente, passará a reconhecer na gramática os mecanismos que lhe assegurarão manipular as estruturas lingüísticas a partir do que descobrirá o prazer lúdico do jogo que a língua oferece para a expressão do seu pensamento, em combinação das mais simples às mais refinadas. E assim concebida e tratada, a gramática poderá, enfim, contribuir efetivamente para o ensino da redação.

Trabalho apresentado no Encontro do Gelne (Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste), em Limoeiro do Norte, em março de 1985.

Padrões para os estudos de gramática para o ensino médio  
esta 2ª série de artigos são a continuação direta e são  
dirigida pelo mesmo autor e também por outros. A  
sua intenção é de dar uma visão de conjunto do ensino  
de gramática para o ensino médio. A primeira série de  
artigos trata de gramática e de ensino gramatical, pelo

1985, 21 de fevereiro de 1985.

#### Prerrogativas da gramática

Foi com grande satisfação que li seu trabalho sobre a  
"Gramática normativa da língua portuguesa", publicado na  
Revista de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 2,  
volume 8, ano 1981.

Intencionalmente não me dirigirei ao tema e não quero entrar  
questão de fundo, mas gostaria de fazer algumas observações a  
respeito de sua abordagem do ensino de gramática para o ensino  
médio e da abordagem de gramática para o ensino médio.

Primeiramente gostaria de dizer que a abordagem de gramática  
para o ensino médio não deve ser apenas uma abordagem de gramática  
para o ensino médio, mas sim uma abordagem de gramática para o ensino  
médio.

Com os meus agradecimentos, um

Seu amigo,

Wagner Mendes

## CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA (III)

José Alves Fernandes

Pedimos vênia aos nossos leitores para fazer preceder esta 3ª série de verbetes com a incentivante missiva a nós dirigida pelo insigne lexicógrafo e bibliólogo brasileiro, Antônio Houaiss, da Academia Brasileira de Letras, ao solicitar-nos o envio do número 1-2, volume 7, da nossa Revista, saído com larguíssima demora, por motivos certamente justos:

"Rio, 21 de fevereiro de 1986.

Prezado Professor Fernandes:

Foi com grande admiração que li seu trabalho sobre a "Cronologia vocabular da língua portuguesa", publicado na Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará, nº 1-2, volume 6, ano 1983.

Infelizmente não me chegou às mãos o número subsequente da Revista, onde suponho tenha sido publicada a continuação de seu estudo, que reputo de suma importância para a cronologia do nosso léxico.

Ficar-lhe-ia muito grato se me pudesse enviar um exemplar ou, não sendo isso possível, uma cópia da segunda parte do trabalho em questão.

Com os meus agradecimentos, sou

Seu Admirador,  
Antonio Houaiss."

Ao eminente Mestre, pelo estímulo cobrado de suas desvanecedoras palavras, deixamos aqui consignado o nosso afervorado agradecimento público.

Relação dos novos verbetes de 201 a 300:

201. IRREVERÊNCIA: "E para cõfirmaçã, diz qelle conheceo muitos, os quaes por andare embaraçados, & carregados cõ muytos peccados, tinham grãde fastio, & *irreverecia* ao Sanctissimo Sacrameto do altar" (1573 — Fr. Nicolau Dias, *Livro do rosário...*, p. 307) (Em A. G. Cunha, 1813).
202. IRREVERENTE: "... nós também lançaremos a capa sobre esta matéria, deixando tão indigno assunto a Lutero, Beza e Wiclef, e outros legítimos herdeiros do ímpio e *irreverente*" (c. 1664 — Pe. Antônio Vieira, *História do futuro*, p. 188) (Em A. G. Cunha, 1813).
203. IRRISÓRIO: "... que falando com remoque, / eles não queiram ser tidos / por toleirões, e atrevidos, / tendo uma língua *irrisória*! Boa história." (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 500) (Em A. G. Cunha, 1813).
204. JACTÂNCIA: "Logo patranhas sam & fabulas quãto os nossos Gregos com *jactancia* nos contão" (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 85) (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
205. JACTANTE: "E assim mesmo porã diante dos olhos a brava imagem de Turno, tão *jactante* e irosa contra o covarde Drance, que parece que o temeis" (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 50) (Em A. G. Cunha, 1572).
206. JACTAR(-SE): "... é não se estimarem a si mesmos e infamarem a fidalguia de que *se jactam*" (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 65) (Em A. G. Cunha, 1572).
207. JAPONA: "Ainda te hão de ver cobrir / De grossa e parda *japona*" (Séc. XVIII — José Basílio da Gama, *Odes, cantos e poesias diversas*, p. 198) (Em A. G. Cunha, séc. XIX).

208. JARDINAR: “— Vou *jardinar*, vou à caça, durmo, brinco com o meu Eduardo...” (1867-1870 — Camilo Castelo Branco, *A mulher fatal*, Aguilar, vol. II, p. 72) (Em A. G. Cunha, 1873).
209. JARRETA: “Que um tonto *jarreta*, / que um néscio pate-  
ta / me fale em amor / ou é para rir / ou para chorar.” (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona*, Parte II, Cena II, p. 215) (Em A. G. Cunha, 1813).
210. JAZIDA: “... jaa nam sentara (= sentará) aly sua tenda o arabe, nem faram aly jazer seus gados os pastores como sohiam; antes he *jazida* de peçonhentas bichas” (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo II, lf. IIII) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
211. JEJUM: “... boa cousa he a oraçom com o *jejum*, e com a esmola” (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Tobias, cap. VII, p. 329) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
212. JUDAICO: “... e algus mandou cozer em caldeiras pera atemorizar o pouo *judaico* dizendo que comia carnes humanas.” (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo II, fl. XIII) (Em A. G. Cunha, 1813).
213. JUDAÍSMO: “Enfim o cativeiro de Babilónia e desterro universal de todo o *judaísmo*... que foi senão o castigo do apartamento de Deus e da morte de seu filho —? (1547-1555 — João de Barros, *Panegírico da Infanta D. Maria* — In: *Panegíricos*, p. 178) (Em A. G. Cunha, 1813).
214. JUDAIZAR: “Hus per hua parte deziam que fazia sacrificios de moços cristãos, matandoos em couas soterraneas e que aos seruos que me vinham a casa ensinava *judaizar*”. (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel* Diálogo III, fl. VIII) (Em A. G. Cunha, 1813).
215. JÚRI: “— Criadas essas escolas, as funções do *júri* seriam mais suaves e humanas.” (1845 — Martins Pena, *O diletante*, Comédias de —, p. 237) (Em A. G. Cunha, 1861).

216. JUSTIÇAR: "... mais, por Deus, mandad' ora *justiçar*/porend' aquel que os couce slevou" (Séc. XIII — *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer* Cantiga nº 424, p. 618) (Em A. G. Cunha, 1813).
217. LABAREDA: "... e com o gram fumo e *labareda* que hija a (o) outros obrado nom o podendo soffrer, pose-ramse antre as ameas da torre" (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte II, p. 36) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
218. LABRUSCO: "Começou Noé de lavrar a terra, e chantou vinha d'uvas *lavruscas*, e fez delas vinho" (Séc. XIV-XV — *Biblia Medieval Portuguesa*, Cap. XXX, p. 31) (Em A. G. Cunha s. v. *Labrusca* — s.f. —, 1858).
219. LADRILHAR: "Quem passará pelo foro de Trajano, com o chão *ladrilhado* de metal e a coluna erguida, que mostrava a altura do monte que se ali abaixara à força de braços? (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 101) (Em A. G. Cunha, 1813).
220. LAGARTA: "Ca disse que huu dia entrou o bispo em huu braços? (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de seu orto e achô-o todo coberto de burgo e de pulgon e de lagarta*". (Séc. XIV-XV — *Diálogos de San Gregório*, Revista Lusitana, vol. XXV, p. 248) (Em A. G. Cunha, 1813).
221. LAGUNA: "Para a parte do sul, entre o Rio de Janeiro e S. Vicente, corre um famoso rio, chamado vulgarmente *laguna dos Patos*." (1626 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 40) (Em A. G. Cunha, 1858).
222. LAJEAR: "... e *lageara* (sic) as águas temerosas, para que o obediente corresse a pé enxuto por onde o companheiro se ia afogando." (1619 — Frei Luís de Sousa, *Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 48) (Em A. G. Cunha, 1813).
223. LAIS: "E ell em dizendo estas pallavras, ho *lais* da verga... aconteçeo de quebrar aa naao." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 119) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI *lays*).

224. LAMBISGÓIA: “— Pensas que eu hei-de aturar a ti, e a *lambisgóia* da tua irmã?” (1844 — Martins Pena, *Os irmãos das almas*, Comédias de —, p. 189) (Em A. G. Cunha, 1890).
225. LAMENTAÇÃO: “... fizeram por el mui grande planto, e especialmente o profeta Jeremias, que fez sobrele grandes *lamentações*”. (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Reis IV, Cap. XXXIV, p. 312) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
226. LAMPADÁRIO: “... fizeram presa nos cálices, e *lampadários* e outra prata, e a levaram consigo.” (1626 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 15) (Em A. G. Cunha, 1813).
227. LANGOR: “... *Langor*, que he hua infirmydade da alma que tira do coração toda dulçura do prazer spiritual.” (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 289) (Em A. G. Cunha, 1858).
228. LANÇANTE: “... passamos o caminho de Arujá, e sempre por hua capoeira a meio *lançante*.” (1677 — *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento*, Trelado do —, p. 131) (Em A. G. Cunha, 1844).
229. LAPIDÁRIO: “Malvada, que assi dizem os *Lapidários*: que mata a sede aquela pedra do anel!” (c. 1538 — Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, Obras Completas, vol. II, p. 248) (Em A. G. Cunha, 1813).
230. LARANJADA: “... já não vemos / Arrojarem-se as celhas d'água immunda; / De brancos pós, aos céus erguer-se nuvens; / As ruas retumbar de sujas pulhas; / Dos marotos a basta *laranjada*.” (Séc. XVII — José Basílio da Gama, *Odes, Cantos e poesias diversas*, p. 199: *O entrudo* (sátira), versos 3-7) (Em A. G. Cunha, 1873).
231. LASTRO: “O *Lastro* e as paredes d arredor dela som como d outras çisternas, senon que o *Lastro* he hu pouco corrente de cada parte pera o meo e naquel meo he fundado hu poço de pedra”. (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 155) (Em A. G. Cunha, 1899).

232. LATINAR: "Circonspecto he pallavra *latynada* pouco costumada em nossa lynguagem." (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 354) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
233. LAUDEL: "... elles hiam todos deamte e ell com suas gemtes detras, que seriam ataa seis çemtas lamças, das quaaes hiam emcallvagadas (sic) huas çemto e cimquomtas e as outras todas de pee com cotas e *loudees* (sic) vestidos, e os baçinetes ao pescoço nas fachas." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte p. 340) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
234. LAUDÊMIO: "— ... e, se Vossa Alteza, Senhora, me alcança a supervivência, eu lhe pagarei o foro da consciência com o *laudêmio* de mil louvores." (1736 — A. José da Silva, *O labirinto de Creta*, Parte I, Cena III, p. 51) (Em A. G. Cunha, 1813).
235. LAUREAR: "Porque o triumpho do vosso vencer / E vossas vitórias exalção a fé, / De *serdes laureada* grande razão he." (1521 — Gil Vicente, *Auto da fama*, Obras de —, Lello & Irmão — Editores, p. 135) (Em A. G. Cunha, 1844).
236. LAVATÓRIO: "E falou Deus a Moisés, e mandou-lhe, que fizesse um *lavatório* d'arame." (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Êxodo, Cap. LII, p. 115) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
237. LAXATIVO: "... e mandou, que dessem a Rey Sede-chiash ua *beveragem laxativa*, com que ouvesse fluxu de ventre." (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Reis IV, Cap. XLII, p. 3220) (Em A. G. Cunha, 1844).
238. LEGATÁRIO: "E, porque a vontade do testador é que o seu gado fique por sua morte ao *legatário* a que o deixa —," (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 89) (Em A. G. Cunha, 1813).
239. LEGISTA: "... ca dizem os *legistas* que vergonhosa cousa he ao emperador, e mingua de seu estado poer leis, e nom se dar a execuçom." (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 179) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).

240. LEGITIMAÇÃO: "... a mim convem mostrar de todo em todo, o defeito de sua naçemça sem *legitimaçom*" (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 363) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
241. LEICENÇO: "... Vê tu não seja isto algum *leicenço!*" (1738 — A. José da Silva, *Precipício de Faetonte*, Parte I, Cena II, p. 123) (Em A. G. Cunha, 1813).
242. LENHA: "Cs que estauom pello muro lamçauom a Martin Affonso allyh onde estatua tiçoões com fogo e linho e *lenha*, pera poer o fogo aa porta. (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte II, p. 36) (Em A. G. Cunha, 1813).
243. LENTEIRO: "A terra em que se ha de semear a alfafa ha de ser terra *lynteira* (sic)." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte*, p. 285) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI Como s. m.).
244. LENTISCO: "Outro sy coze a casca da raiz do *lentisco* com agoa e pisa a com mel e com azeite de lirio." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte*, p. 283) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
245. LEPROSO: "... disserom algus ymigos de Ysrael que aueriaõ os judeos empeçonhado as agoas dacordo com os *leprosos*." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçom às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. XX) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
246. LESO: "... e assi gritam, como se realmente cada cousa daquelas caíra sobre o lugar *leso*." (1619 — Frei Luís de Sousa, *Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 366) (Em A. G. Cunha, 1843).
247. LEVEDAR: "... de guissa que como o temperado formen-to (sic) *leueda* a massa que aproueite, assy as boas razões del-ReY *leuedarom* todos" (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte II, p. 65) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).

248. LHANO: "... E se talvez o campo a escasseia, / Mirrado heis de acabar no campo *lhano*, / Fazendo quarentena todo o ano." (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas de —*, vol. II, p. 272) (Em A. G. Cunha, 1844).
249. LIBERALIDADE: "E por que nom apropriem a ssy a virtude da *liberalidade*, ouçam o que he scripto" (Séc. XV — *Leal Consiheiro*, p. 411) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
250. LICITAÇÃO: "... me foi dito, q'elle era Senhor, e possuidor de huã chacra... que foi da defunta Dona Escolástica de Toledo, e depois rematada (s) em praça pelo Coronel Francisco Pinto do Rego, e hoje do Outorgante vendedor por *Licitação*" (1783 — *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento* [Treslado do —], p. 151) (Em A. G. Cunha, 1844).
251. LICITAR: "... na qual (sc. chacra) *licitou* o dito Capitam para della dispor, e vendere com licença do Doutor Juiz de Orfãos desta Cidade" (1783 — *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento* [Treslado do —], p. 155) (Em A. G. Cunha, 1844).
252. LIMPA (s. f.): "Da planta, e *limpas* das cannas, e a diversidade que ha nellas" (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, Cap. II, p. 28) (Em A. G. Cunha, 1844).
253. LINFÁTICO: "... o espírito... retraindo-se o sangue aos vasos *linfáticos*, deixando exauridas as matrizes sanguinárias, fez uma revolução no intestino recto" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangle-rona*, Parte II, Cena V, p. 248-249) (Em A. G. Cunha, 1813).
254. LINGUADA: "Comeron os infanções, en outro dia, / apartados na feira de Santa Maria, / e deron-lhi *linguados* por melhora" (Séc. XIII — *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, p. 344) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
255. LINGUARAZ: "— O barom *linguaraz* e palavroso nom seerá bem aderengado em a terra." (Séc. XIV-XV — *Boosco Delleytoso*, p. 80) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).

250. LIQUIDANTE: "Não bastando o estado da caixa da sociedade para pagar as dívidas exigíveis, é obrigação dos *liquidantes* pedir aos sócios os fundos necessários" (1850 — *Código Comercial Brasileiro*, Art. 346) (Em A. G. Cunha, *Séc. XX*).
257. LITEIRA: "Enlevado estava Peralta na dita representação, quando por uma infernal rua viu passar grande número de cochas e *liteiras*." (*Séc. XVIII* — A. José da Silva, *Obras do diabinho da mão furada*, Folheto II, p. 257) (Em A. G. Cunha, 1813).
258. LOCANDA: "— ... Que há-de fazer o pobre Chichisbéu, posto no centro de Itália, sem saber aqui onde são as casas *locandas* e, o que mais é, sem quattrim?" (*Séc. XVIII* — A. José da Silva, *Precipício de Faetonte*, Parte I, Cena I, p. 104) (Em A. G. Cunha, 1881 Como s.f.).
259. LÓGICO: "Ca dizem os *logicos* que toda proposiçom que he posta, se a sua definiçom nom he direita determinacom, que toda a proposiçom nom val nenhua coisa." (*Séc. XV* — *Livro da Montaria*, p. 115) (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
260. LOMBADA: "... ponhase no traues da ladeyra da *lombada*, e a tam chegado a ponta do monte, que possa bem guardar amballas corrudas" (*Séc. XV* — *Livro da Montaria*, p. 197) (Em A. G. Cunha, 1873).
261. LONDRINO: "— Excelentemente. Vamos ao mais. Aquele contrabando de queijos *londrinos* que veio no paquete inglês desembarcou esta noute" (1845 — *Martins Pena*, *O cigano*, Comédias de —, p. 362) (Em A. G. Cunha, 1858).
262. LUMINAR: "Já a nossa do mundo ultima parte / Tinha voltado a ensanguentada frente / Ao centro *luminar*." (1769 — José Basílio da Gama, *O Uruguai*, Canto III, v. 1-3) (Em A. G. Cunha, 1813).
263. MACAQUICE: "... e com se porem às portas das igrejas e a passear nos adros, registrando as damas, fazendo-

lhes macaquices." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Obras do diabinho da mão furada*, Folheto III p. 300) (Em A. G. Cunha, 1873).

264. MAÇARICO: "Estas aves são os *Massaricos* (sic) que vivem no mar, e na terra fazem seu ninho no meyo do inverno (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 51) (Em A. G. Cunha, 1813).
265. MACELA: "Tomem raizes d abroteas e pysem nas e de-lyam nas com olio de *maçela* e ponham antre as espa-doas." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte*, p. 257) (Em A. G. Cunha, 1844).
266. MACHADO: "... começaram de braadar aos do muro que lhe deitassem *machados*" (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 244) (Em A. G. Cunha, 1813).
267. MADEIRAMENTO: "... parece-me necessário dar notícia dos paós, e madeiras, de que se fez a moenda, e todo o mais *madeiramento* do engenho." (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, p. 35) (Em A. G. Cunha, 1813).
268. MADRINHA: "E quando hordenarom de o baptizar, em esta çidade, foi esta dona Enes *madrinha* daquell moço, e comadre del Rei dom Pedro" (Séc. XV — Fernão Lopes, *Cronica del Rei Dom Joham I*, parte I, p. 358) (Em A. G. Cunha, 1813).
269. MADUREZA: "E assi como pesar bem a cousa ante que se ponha em obra e a boa *madureza* som amigas da honestidade, bem assi o arrevatamento e trigança sem conselho é amiga dos conselhos desonestos" (Séc. XIV-XV — *Boosco Delleytoso*, p. 61-62) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
270. MAGICA: "E a Cam mao feiticeiro, que as vergonhas de seu pay descobrio, (ou com *magica* diz lhe auer feito que mais nam gerasse) entregou a Africa" (1553 — Samuel Usque, *Consolaçom às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. XXXV) (Em A. G. Cunha, 1873).

271. MAGISTRAL: "— O meu juízo andou demandado em juízo; mas eu, por lhe fartar a vontade, me subo à *magistral* e definirei o amor." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Esopaida*, Parte II, Cena III, p. 183) (Em A. G. Cunha, 1813).
272. MAGNATE: "Caudaule rei da Lídia e o último dos Heráclios... comprou uma tábua em que estava pintada a batalha dos *magnates* por outro tanto ouro, quanto pesava o retábulo" (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 110) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
273. MALA: "— Misericórdia! Alija tudo ao mar! — Lá vai a *ma!a* cos diabos!" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Os encantos de Medéia*, Parte II, Cena VI, p. 88) (Em A. G. Cunha, 1813).
274. MALANDRO: "— Olá, está belo! Onde pilharia o *malandro* esta menina? (1845 — Martins Pena, *Os meirinhos*, Comédias de —, p. 469) (Em A. G. Cunha, 1890).
275. MALEDICÊNCIA: "E disse Moisés: O Senhor vos dará esta tarde carnes para comerdes, e pela manhã pães com fartura, porque ouviu as vossas *maledicências* com que murmurastes contra ele" (1791-1803 — Pe. A. Pereira de Figueiredo, *Bíblia Sagrada*, Êxodo, 16, 8) (Em A. G. Cunha, 1813).
276. MALEITA: "Per esta guisa se ha de tomar a herva pera as *maleytas*." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte*, p. 273) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
277. MALHO: "... dando-lhe em cimo do prego com um *malho*, em guisa que lhe pregou a cabeça com a terra" (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Juízes, Cap. V, p. 173) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
278. MALOGRAR: "Quando este intento se *mal-logre*, o facto de alguas Praças ricas quem o impede?" (1675 — Francisco de Brito Freyre, *História da guerra brasílica*, p. 53) (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).

279. MALTRATAR: "Quando se o conde viu por tamanha traição enganado, começou a *maltratar* o palafrém, que levava, parecendo-lhe que o alcançaria." (1522 — João de Barros, *Crônica do Imperador Clarimundo*, vol. I, p. 79) (Em A. G. Cunha, 1813).
280. MANCHADO: "... dali partindo com hum rico e fermoso rabanho de cabras e ouelhas de diuersas e *manchadas* cores — ." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo I, fl. III, verso) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
281. MANCIPAR(-SE): "Como o home sendo consagrado não he seu, senão de Deos, a cujo ministério se *mancipou* — ." (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 4) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
282. MANDINGA: "Que diabo terá este Jason, que todos os querem? O maldito parece que tem *mandinga!* (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Os encantos de Medéia*, Parte I, Cena III, p. 27) (Em A. G. Cunha, 1813).
283. MANEIRO: "E porque a estronomia / Anda agora mui maneira, / Mal sabida e lisongeira, / Eu à honra deste dia / Vos direi a verdadeira." (1525-1527 — Gil Vicente, *Auto da feira*, Lello & Irmãos — Editores, p. 393) (Em A. G. Cunha, Séc. XIX).
284. MANGUAL: "... aquello faz a tribullaçom ao justo, que faz a fornalha ao ouro, e o *mangoal* ao grão, a lyma ao ferro" (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 407) (Em A. G. Cunha, 1813).
285. MANINHO: "Esta é como Santa Maria fez aver filho a hua moller *manya*" (Séc. XIII — *Cantigas de Santa Maria*, Cantiga 21, p. 62) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
286. MAQUIA: "... e, enquanto Peralta dormiu um breve sono, deu volta por alguns moinhos, a induzir os moleiros para que duplicassem as *maquias*." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Obras do diabinho da mão furada*, Folheto III, p. 284) (Em A. G. Cunha, 1813).

287. MARACATIM: "As maiores embarcações dos Maranhões chamam-se *maracatim*, derivado o nome de "maracá" (c. 1664 — Pe. Antônio Vieira, *História do futuro*, p. 216) (Em A. G. Cunha, 1761).
288. MARATÔNIO: "Aquelle que nos campos *Maratonios*/ o gram poder de Dario estrue e rende" (1572 — Camões, *Os lusíadas*, Canto 10, estr. 21) (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
289. MARGARITA: "... outro que, buscando só *margaritas* e achando uma preciosíssima, empregou também nela quando tinha —." (c. 1664 — Pe. Antônio Vieira, *História do futuro*, p. 182) (Em A. G. Cunha, 1813).
290. MARINHO: "E, andando huu dia em seu caualho, per rriba do mar, a seu monte, achou hua molher *marinha* jazer dormido na rribeira." (Séc. XIV — do IV *Livro de Linhagens*, apud J. J. Nunes, *Crestomatia Arcaica*, 7. ed., p. 15) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
291. MARIOLA: "Oh, maroto, marujo, *mariola*, se me falas mais em anéis, hei-de chamar as cobras." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Os encantos de Medéia*, Parte II, Cena V, p. 81) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
292. MARIPOSA: "— ... Sou, enfim, morto vivo, e vivo morto,/ se, qual Fénix nas cinzas, quando vivo,/ *mariposa* nas chamas, quando morto." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *O labirinto de Creta*, Parte I, Cena II, p. 41) (Em A. G. Cunha, 1813).
293. MARMELO: "Se tanto perseverar a corrença de guysa que se torne puxos guardar se deve de toda fruyta senon de *marmelos*" (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte*, p. 261) (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
294. MAROTO: "Oh, *maroto*, marujo, *mariola*, se me falas mais em anéis, hei-de chamar as cobras." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Os encantos de Medéia*, Parte II, Cena V, p. 81) (Em A. G. Cunha, 1813).
295. MARRALHEIRO: "... valha-te o Diabo, amor, que és *marralheiro*,/ pois por dar cos narizes num sedeiro/ no al-

fuje de um rigor lança uma vida!" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *O labirinto de Creta*, Parte II, Cena VI, p. 146) (A. G. Cunha, 1813).

296. MARRAR: "— Chega-te aqui, cabrão. — A *marrar* com essoutro?" (c. 1538 — Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, Obras Completas, vol. II, p. 252) (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).

297. MARTELADA: "Entre todos estes mysterios lembrem as dores da Virgem Nossa Senhora... a qual não vio pregar ao Senhor, mas ouvia as *marteladas*, que penetravam seu santíssimo coração." (1573-1578 — Fr. Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., Tomo II, p. 215) (Em A. G. Cunha, 1813).

298. MARUJO: "Senhor Jason, eu era de voto (sem ser beato), que vossa Principeza mandasse que nenhum *marujo* saltasse em terra" (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Os encantos de Medéia*, Parte I, Cena I, p. 9) (Em A. G. Cunha, 1813).

299. MASCARADO: "Que ande o mundo  *mascarado*/ jogando conosco o entrudo/ e que cada qual sisudo/ ande atrás dele esgalgado!" (Séc. XVII — Gragório de Matos, Obras Completas, vol. II, p. 476) (Em A. G. Cunha, 1813).

300. MASCARILHA: "—... logo havemos de brigar com este cavaleiro do bosque, que o desafiei. Ele deve de ser pessoa particular, porque traz *mascarilha*." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote*..., Parte I, Cena IV, p. 49) (Em A. G. Cunha, 1881).

#### BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, M. Lopes de. *Leal conselheiro*. In — Obras dos Príncipes de Avis (Série: Tesouros da literatura e da história). Intr. e rev. por —. Porto, Lello & Irmão — Editores, 1981.

———. *Livro da montaria*. In — Obras dos Príncipes de Avis (Série: Tesouros da literatura e da história). Intr. e rev. por —. Porto, Lello & Irmão — Editores, 1981.

- ANTONIL. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Ed. da Divisão Cultural — IBGE — Conselho Nacional de Geografia, 1963.
- BARRETO, João Franco. **Micrologia camoniana**. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1982.
- BARROS, João de. **Panegíricos**. (Panegírico de D. João III e da Infanta D. Maria). Texto restituído por M. Rodrigues Lapa. 2. ed. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1943.
- . **Crônica do Imperador Clarimundo**. 3v. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1953.
- CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. In — *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **A mulher fatal**. In — *Obra Seleta*, vol. II. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.
- Código Comercial Brasileiro**. 2. ed. São Paulo, Editora Atlas S. A. 1979.
- DIAS, João José Alves. **Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte** (Livro da Cartuxa). Ed. Diplomática. Transcrição de —. Lisboa, Editorial Estampa, 1982.
- DIAS, Fr. Nicolau. **Livro do rosário de Nossa Senhora**. Edição fac-similada. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.
- FIGUEIREDO, Pe. Antônio Pereira de. **A bíblia sagrada**. Tradução pelo —. Rio de Janeiro, Editora Guarabu Ltda., MCMLXI.
- FREYRE, Francisco de Brito. **História da guerra brasílica**. 2. ed., Recife, Sec. de Educação e Cultura, 1977.
- GAMA, José Basílio da. **O Uruguai**. In — *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro — Paris, Liv. Garnier, s/d.
- . **Odes, cantos e poesias diversas**. In — *Obras Poéticas*. Rio de Janeiro — Paris, Liv. Garnier, s/d.
- HOLANDA, Francisco de. **Diálogos de Roma**. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1955.
- JESUS, Frei Tomé de. **Trabalhos de Jesus**. 5. ed. Lisboa, A. J. Fernandes Lopes, 1865.
- JONHSON, Dom Martinho. **Livro do tombo do mosteiro de São Bento**. Transc. anotada do manuscrito original de 1766 por —. São Paulo, O Mosteiro, 1977.
- LAPA, M. Rodrigues. **Cantigas d'escarnho e de mal dizer**. Edição Crítica por —. Coimbra, Editorial Galáxia, 1965.
- LEÃO, D. Gaspar de. **Desengano de perdidos**. Reprodução do único exemplar conhecido com uma introdução por Eugenio Ascensio. Coimbra, Oficinas, da "Atlântida", 1958.
- LOPES, Fernão. **Crônica del Rei Dom Joham I**. Reprod. fac-similada da ed. do Arquivo Histórico Português (1915), Pref. de Luís F. Lindley Cintra. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, MCMLXXVII.

- MAGNE, Pe. Augusto. **Boosco Delleitoso**. Editado por —. Rio de Janeiro, INL, 1950.
- MATOS, Gregório de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro, Gráfica Editora Livro S. A. s/d.
- METTMANN, Walter. **Cantigas de Santa Maria**. Editadas por —. Coimbra, Oficinas da "Atlântida" Editora, 1972.
- NUNES, José Joaquim. **Diálogos de San Gregorio**. In — Revista Lusitana, vol. XXV. Editados por —. Lisboa, 1925.
- . **Crestomatia arcaica**. 7. ed. Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1970.
- PENA, Martins. **O diletante**. Comédias de —. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.
- . **Os irmãos das almas**. Comédias de —. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.
- . **O cigano**. Comédias de —. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.
- . **Os meirinhos**. Comédias de —. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.
- SILVA, A. José da. **Guerras do alecrim e mangerona**. Obras Completas. 4v. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957. v. III.
- . **O labirinto de Creta**. Obras Completas. 4v. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957. v. III.
- . **Precipício de Faetonte**. Obras Completas. 4v. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957. v. IV.
- . **Obras do diabinho da mão furada**. Obras Completas. 4v. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957. v. IV.
- . **Esopaida**. Obras Completas. 4v. Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957. v. I.
- SOUSA, Frei Luís de. (A) **Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires**. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1984.
- USQUE, Samuel. **Consolaçam às tribulaçoens de Israel**. Coimbra, França Amado — Editor, 1906.
- VICENTE, Gil. **Auto da fama**. Rio de Janeiro, Lello & Irmão — Editores, 1965.
- . **Auto da feira**. Rio de Janeiro, Lello & Irmão — Editores, 1965.
- VIEIRA, Pe. Antônio. **História do futuro**. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1982.
- . **Czrtas**. Rio de Janeiro Clássicos Jackson, s/d.

## ROMANCEIRO DE UM MORTO VIVO

Linhares Filho

### 1. Reflexão do Porta-Voz

Eu que, sabendo a verdade,  
fiz qual se não a soubesse,  
mantendo, mas sem maldade,  
todo o País numa prece,

como soltarei a bomba  
ou o furo de reportagem?  
Antes, da paz fosse a pomba  
solta em minha voz e imagem.

Com voz grave e comovida  
darei essa derradeira,  
mortal notícia. De vida  
eterna será a primeira.

Primeira, pois inaugura  
um novo tempo. Do cume  
da notícia de amargura  
brilhará na Pátria um lume.

## ROMANCEIRO DE UM MORIO VIVO

Linhas Fitas

1. Reflexão do Poeta-Voz

### 2. Fala de Risoleta Neves

Renunciei por vós ao direito do pranto.  
Fiel ao meu Brasil, fiel ao Companheiro,  
anulei-me na dor de suportar o espanto.  
Toda silêncio fui e digna por inteiro.

Eu soube ser mulher, soube ser brasileira.  
À varanda que tanto ornamentou o amor,  
vos peço calma agora, e seguireis a esteira,  
depois, de quem vos deu de novo esse fervor.

Amai quem vos amou, ouvi-lhe a voz vibrante  
nos vossos vendavais de infortúnio e de grita.  
Pigmeus já não sereis, que ele, sendo um gigante,  
conquistou para vós liberdade infinita.

3. Murmúrio do Coveiro "Mão de Onça"

Quereria que eu tivesse  
mão de anjo e não de onça,  
para enganar, com uma prece  
ou mágica, a morte sonsa,

Plantarei esta semente  
cheio de dor e sem pressa,  
mas como quem já pressente  
ser realidade a promessa.

Demorarei meia hora  
a plantar esta semente,  
mas da treva feito aurora  
surgirá meu Presidente.

Chora a colher de pedreiro  
sobre as pedras desta cova.  
Correrá daqui ligeiro  
o rio de uma luz nova.

Minha mão deita o cimento,  
massa com o pranto da massa  
que inchará, como fermento  
forte, a invadir toda a praça.

A velha mão já se cansa  
de trabalhar com esta massa,  
porém não cansa a esperança:  
Tancredo enterra a desgraça.

#### 4. Voz do Vento

Eu que agito o pavilhão,  
vibrando nas festas, cedo,  
não diviso no saguão  
a figura de Tancredo.

Pergunto ao lábaro, ao povo,  
à dúvida, ao grande medo:  
Onde está o velho, o novo,  
o são-joanense Tancredo?

Eu, testemunha dos males,  
do colúio e do segredo;  
eu que vim por serras, vales,  
chego e não acho Tancredo.

Eu que exultei com a anistia  
e que embalei, no degredo,  
sonhos de democracia,  
já não avisto Tancredo.

Eu que percorro este mundo  
em volteios bruscos, leves,  
sinto com pesar profundo  
que falta Tancredo Neves.

Eu que vi o riso antigo  
do menino ativo e ledó,  
passo por sobre o jazigo  
do eterno mito Tancredo.

Trautearei, por vales, montes,  
entre bemóis, semibreves,  
contando, a transpor mil pontes,  
que morreu Tancredo Neves.

## 5. Um Diálogo nas Trevas

Tancredo foi a vítima escolhida para ser imolada em reparação dos pecados daqueles que não souberam administrar bem. — Mons. Mauro Herbster. O martírio de Tancredo. **O Povo**, Fortaleza, 25/abr./85.

— Eu não merecia isto.  
— Sofreste pela Nação,  
cujos chefes a Mefisto  
deram o seu coração.

— Eu não merecia isto.  
— Por crimes do alto escalão  
padeceste, novo Cristo,  
e por dias que virão.

— Eu não merecia isto.  
— Pela paz de cada irmão  
e contra um pútrido quisto  
não foi teu martírio em vão.

— Eu não merecia isto.  
— Mas fecunda é a negação:  
de herói e mártir um misto  
todos te proclamamão.

## 6. Uma Voz nas Trevas

Tuas sete cirurgias  
são tuas sete palavras.  
As sete chagas, as vias  
em que teus decretos lavras.

Intervieste em nossa História  
com as sete intervenções tuas.  
Nume sobre a nossa escória,  
para aboli-la, flutuas.

Deus do céu ata e desata,  
unindo chamas de círios.  
Três vezes sete, e eis a data  
de dois íntimos martírios...

Pelos erros de vinte anos  
sete feridas sofreste.  
Para sarar desenganos,  
teu próprio sangue escorreste.

Decerto predestinado  
o teu discurso de eclipse,  
em sete lances ditado,  
com força de Apocalipse.

Sobre o alicerce do sete  
se erguerá novo edifício.  
Honrai, como vos compete,  
essa ara do sacrifício.

Vós, que ficais, compreendei  
as lições desse holocausto.  
Da fonte, em São João del-Rei,  
sorvei-as em grande hausto.

## 7. Mensagem de Tancredo Neves

Na última nau do Quinto Império  
aportarei um dia aqui.  
Mas, antes, dou-vos meu mistério  
feito de quanto padeci.

Podeis em mim ver entrementes  
D. Sebastião ou Rei Artur.  
Hão de abundar meus descendentes:  
Patriarca sou como o de Ur.

Amei meu povo até o sacrifício  
na luta triunfal contra a opressão.  
Todos uni, e espero que um propício  
vento de paz percorra esta Nação.

Palavra e exemplo fui. A vida e a morte  
no almo seio da Pátria agora ponho.  
Morri para viver no anseio forte  
de todos, eu que fui um grande Sonho.

Não temereis a dor, que a dor fecunda  
a determinação do vosso anseio.  
Parto, mas sentireis que vos inunda  
a luz de minha voz em vosso meio.

Tendo Minas no sangue, ao povo dei  
o que o Brasil pediu: semente em ferro  
de uma ordem nova. Em meu São João del-Rei  
plantam-me, e pelo céu em fluidos erro.

Deixo de corpo ser velho e sofrido  
para me transformar em nuvem, pão:  
pairarei sobre quem eu fiz unido,  
e a fé sustentarei de cada irmão.

## AULA DA SAUDADE

Antônio Pessoa Pereira

Atendendo ao convite mui gentil e carinhoso dos concludentes do Semestre 85.1 para que eu proferisse a sua aula da saudade, aqui estou.

De início, tendo convivido com estes jovens apenas dois semestres, durante os quais esforcei-me por instilar em suas mentes um pouco de experiência, alguns leves e esparsos conhecimentos sobre a norma e a estética da "língua inculta e bela" e a arte de fruir e de ensiná-la com deleite e vocação, surpreendeu-me a escolha e fingi não entendê-la.

Conscientes estavam, porém, as mensageiras do convite de que, no desdobrar de uma aula, se inclui, geralmente, aquilo que, entre os professores, se denomina motivação, cuja finalidade é prender a atenção do aluno e levá-lo, imperceptivelmente, a perseguir e, afinal, conseguir o domínio dos conhecimentos expressos nos objetivos que nos propomos alcançar.

Minha surpresa, portanto, esboçada em velado espanto, brotou, naquele instante, como evidente forma de motivação, e... então, ali mesmo, tinha início, quase que simultânea, a prometida aula da saudade: sua estrutura começava a crepitar em minha mente; sua efervescência entrara já em lenta e progressiva ebulição.

Entretanto, todos sabem, só os mestres consumados planejam e executam, em relativo espaço de tempo e sob razoáveis normas didáticas e pedagógicas, uma aula sobre determinado assunto de sua especialidade.

Aula da saudade, porém, parece aula diferente...

Assim sendo, e sendo ela a minha primeira aula no gênero, acerquei-me de certos cuidados: procurei amigos devo-

tados, pedi-lhes ajuda e orientação a fim de que os objetivos, o conteúdo e a metodologia, dentro de princípios de saudável pedagogia, conduzissem a uma avaliação positiva as mentes de todos aqueles a quem se destinavam os ensinamentos que eu pretendia transmitir.

O bom senso ou talvez a sorte encaminhou-me a alguns amigos com os quais mantenho, há bastante tempo, discreta convivência.

Graças a eles, consegui ajuda na elaboração e desempenho da aula que, neste momento, pronuncio.

Acontece que, por uma coincidência sumamente agradável, enquanto os meus alunos estão a se formar em um ano de muitas esperanças e de decantadas e sonhadas transformações na área da educação, devendo, dentro de poucos dias, partir, todos eles,

“... no verdor dos anos,

Da vida pela estrada florescente,

Rindo e cantando, céleres e ufanos...”, (1)

está, também, o primeiro amigo a quem recorri a comemorar o seu aniversário. Muitas pessoas e entidades deste imenso Brasil prestam-lhe, no momento, carinhosas manifestações e, por uma certa associação de idéias, tendo ele quase sugerido um estudo de texto, que poderia, aliás, se encontrar entre os muitos e excelentes que constituem a sua rica obra literária, decidi convidá-lo para participar desta aula, na qual, também ele, seria condignamente homenageado.

Ora, meus amigos, como todos sabem, o texto literário, em torno do qual gravitam elementos formais, estéticos e culturais, é a peça fundamental de uma aula de língua e de literatura. Estudando-o, examinamos-lhe o pré-texto, apreendemos-lhe idéias capitais, assenhoreamo-nos do contexto em que se encontra e, de posse de todos estes acidentes, deduzimos facilmente uma ou mais lições contidas nas múltiplas situações em que ocorrem os fatos e vivem as pessoas nele envolvidas.

Agradecendo, pois, a oferta e sugestão do amigo, pensei, de fato, em fazer do texto o foco para onde convergiria meu estudo.

Feita a escolha, procurei desvendar informações culturais nele existentes, a cadência e melodia de frase que o embelezam, o apuro de forma, o encanto e harmonia de que se impregna e as sutilezas de estilo do autor de:

“Num ângulo do teto, ágil e astuta, a aranha,  
Sobre o invisível tear tecendo a tênue teia,  
Arma o artístico arдил em que as moscas apanha  
E, insidiosa e sutil, os insetos enleia.” (2)

Notando, de certo modo, alguma ligação entre a aula e o texto que eu escolhera, justificava-se plenamente uma homenagem ao próprio autor, cujo centenário celebramos no ano em que se forma a turma amiga e valorosa que aqui se encontra.

Para nos certificar da adequação do texto aos objetivos desta aula, pediria aos presentes que, acolhendo festivamente o poeta Da Costa e Silva, é este o aniversariante, atentássemos para a leitura do poema que nos oferece e víssemos se existe, mesmo de leve, alguma sugestão para aqueles que, em breve, hão de deixar o convívio desta casa que a todos abrigou e orientou.

Atentemos, pois, para a leitura do seu poema:

Saudade! Olhar de minha mãe rezando  
E o pranto lento deslizando em fio...  
Saudade! Amor da minha terra... O rio...  
Cantigas de águas claras soluçando.

Noites de junho. O caburé com frio,  
Ao luar, sobre o arvoredado, piando, piando,  
E à noite as folhas lívidas cantando  
A saudade infeliz de um sol de estio.

Saudade! Asa de dor do Pensamento!  
Gemidos vãos de canaviais ao vento...  
Ai! mortalhas de neve sobre a serra.

Saudade! O Parnaíba — velho monge  
As barbas brancas alongando... E ao longe  
O mugido dos bois da minha terra... (3)

Da Costa e Silva (1885-1950),  
*Sangue.*

Em sua obra *Pensées Detachées et Souvenirs*, Joaquim Nabuco, o insigne e culto embaixador brasileiro, ao definir o termo *saudade*, diz o seguinte: "Entre todos os vocábulos não deve haver nenhum tão comovente quanto a palavra portuguesa *saudade*. Ela traduz a lástima da ausência, a tristeza das separações, toda a escala de privação de entes ou de objetos amados; é a palavra que se grava sobre os túmulos, a mensagem que se envia aos parentes, aos amigos. É o sentimento que o exilado tem pela pátria, o marinheiro pela família, os namorados um pelo outro, apenas separam-se. Saudade sentimos da nossa casa, dos nossos livros, dos nossos amigos, da nossa infância, dos dias idos." (4)

Pois é o sentimento de amor e de saudade que o extraordinário esteta do verso conseguiu engastar neste primoroso soneto, verdadeira jóia das letras nacionais.

Dele disse Clóvis Monteiro: "Os quatorze versos que compõem *Saudade* (este o nome do soneto) cavaram-me na mente, como já disse, funda impressão, fizeram vibrar, de uma só vez, todas as fibras da minha sensibilidade." (5)

Vemos, portanto, que, acolhendo o soneto que o imortaliza, homenageamos o poeta Antônio Francisco da Costa e Silva, nascido em Amarante, Piauí, em 28 de novembro de 1885, há, precisamente, 100 anos da data em que se realiza esta aula da saudade.

A lembrança, pois, do admirável simbolista de:

"Ringe e range rouquenha a rígida moenda"

se perpetuará, por certo, como uma encantadora "Saudade! Asa de dor do Pensamento", na mente de jovens que lutaram e venceram na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, cuja maioria cultural, neste trigésimo aniversário de sua fundação, coincide com a maioria intelectual dos jovens cavaleiros aqui presentes,

armados e preparados para a luta em prol de uma pátria mais culta, mais digna e mais humana.

Outro amigo, também, se prontificou a me auxiliar na pesquisa e desempenho da minha aula.

De caráter vibrante, jovial e cheio de entusiasmo, achou que, numa aula da saudade, nada melhor do que um conselho aos jovens, no sentido de que aproveitem o momento que passa, contentem-se com o necessário, levem vida simples e, com um sorriso e um beijo, enfrentem as incompreensões e dissabores nas incertas e íngremes escaladas da vida.

O texto, embora simples, se presta à reflexão e dá margem a que, numa homenagem ao próprio autor, convidemo-lo a se fazer presente ao término de curso de jovens como ele, amigos das letras, da beleza e da verdade.

Leiamos, pois, e examinemos as lições de vida e a delicada tessitura de que se reveste o singelo poema:

#### A UM ADOLESCENTE

Faze do instante que passa  
Toda a tua aspiração;  
Que o mundo cheio de graça  
Caberá na tua mão!

Sê sóbrio: com um copo de água,  
Um fruto, e um pouco de pão,  
Nem sombra de leve mágoa  
Cortará teu coração...

Ama a rude terra virgem,  
Com todo o teu rude amor;  
Pois colherás, na vertigem  
De cada sonho, uma flor.

Sofre em silêncio, sozinho,  
Porque os sofrimentos são  
O mais saboroso vinho  
Para a sombra e a solidão...

E quando, um dia, o cansaço  
Descer ao teu coração,  
Une à terra o peito lasso,  
E morre beijando o chão;

Morre assim como indeciso  
Fumo, que nos ares vai,  
Morre, num breve sorriso,  
Como uma folha que cai... (6)

Ronald de Carvalho (1893-1935),  
*Poemas e Sonetos.*

O autor, que nasceu no "advento do simbolismo, com a publicação do primeiro livro de poemas de Cruz e Sousa"

(Broquéis) é o mesmo que, em noite memorável, no Teatro Municipal de S. Paulo, fez vibrar toda uma platéia sedenta de renovação, recitando, com ardor e contagiante liderança, a celebérrima diatribe:

“Enfunando os papos,  
Saem da penumbra,  
Aos pulos, os sapos.  
A luz os deslumbra”.

Tão grande é o poeta que com vocês se encontra nesta festa de término de curso, que, aos 17 anos (1910), já estréia na imprensa, colaborando no *Diário de Notícias* de Rui Barbosa e, aos 20, em Paris, tendo como companheiros, dentre outros, Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Otávio Filho, publica *Luz Gloriosa*, que seria lançada no Rio de Janeiro em setembro do ano seguinte.

Pois bem, agrada-me mostrar-lhes o privilégio de ter, neste ano, como amigo e convidado, um jovem extremamente brilhante que, em Lisboa, conviveu com o grupo de *Orfeu*, era amigo de Mário de Sá-Carneiro, correspondia-se com Fernando Pessoa e dele recebeu palavras de carinhosa afeição quando da publicação de *Luz Gloriosa*: “O seu livro é dos mais belos que recentemente tenho lido”, afirmou o autor de *Mensagem* e de *Cancioneiro*, Fernando Pessoa, ele próprio.

Em uma página admirável pela síntese e rica pelo conteúdo informativo, o jornalista e escritor Peregrino Júnior, reportando-se ao dileto amigo e companheiro Ronald de Carvalho, este o nome do autor, diz o seguinte: “Depois da estréia triunfante com a *Luz Gloriosa* em 1914, de linhagem nitidamente simbolista, sobrevém um largo hiato de silêncio, resurgindo Ronald de Carvalho em 1919 com os *Poemas* e *Sonetos*, de tonalidade parnasiana, mas ainda devendo muito ao simbolismo. A opinião literária do país o festejou com elogios irrestritos e a Academia Brasileira o coroou com justiça. Nesse mesmo ano, publicava ainda a sua *Pequena História da Literatura Brasileira*, inesperada revelação de um prosador e crítico de alta categoria, que mereceu também um prêmio da Academia de Letras. Recebia destarte o poeta, aos 25 anos de idade, de uma só vez, dois prêmios literários de larga repercussão no momento e conquistava uma autêntica, uma definitiva consagração, enquadrando-se desde então tranqüilamente entre os valores centrais da nossa cultura.

Jornalista hábil e fácil — que escrevia diretamente a máquina, e tudo que fazia lhe saía correto e limpo do primeiro jacto — ele, no *O Jornal*, escreve editoriais sobre política internacional e entra em seguida para a redação de *A Pátria*, na fase de Antenor Novais e Milton Prates, passando por último para o *Diário de Notícias*, onde publicou suas *Imagens da Europa*. Daí por diante, alto funcionário do Itamarati, colaborador dos nossos jornais mais importantes, freqüentador assíduo dos nossos melhores círculos literários, Ronald de Carvalho, cercado de uma aura de admiração e estima unânimes, trilhou sempre um suave caminho, sem asperezas e sem declives, escalando em curto prazo uma das situações literárias e sociais mais brilhantes do seu tempo. Em 1922, enfileirando-se resolutamente ao lado de Graça Aranha e Vila-Lobos, ele tomou parte na Semana de Arte Moderna em S. Paulo, e rompeu sem hesitação sólidos e cordiais compromissos, que datavam de 1919. É então que aparece o seu mais marcante livro de poesia: *Epigramas Irônicos e Sentimentais*.

E daí por diante a sua situação literária é constante, intensa e admirável: *Espelho de Ariel* e a 1ª Série de *Estudos Brasileiros* (1922); os belos, os eloqüentes poemas de *Toda a América* e os *Jogos Pueris* (1925); as *Imagens do México* (1929); e a 2ª e a 3ª Séries de *Estudos Brasileiros* (1931); e conferências, e artigos, e ensaios em todos os jornais, em todas as revistas da época. Uma atividade brilhante, infatigável, que só a sua partida para a Europa interrompe em 1932." (7)

Rememorando, pois, a lembrança desse "doce homem cordial", cujo equilíbrio, graça e força do estilo" o situam, sem favor, entre os maiores prosadores da língua portuguesa" e que, por este motivo, "o elegeram, em 1931, Príncipe dos Prosadores Brasileiros", ousou convidá-lo para participar deste término de curso como expoente máximo que é das letras brasileiras, que celebram, neste ano, o cinquentenário de sua trágica morte, ocorrida no dia 15 de fevereiro de 1935.

A beleza da glória dos gênios, em todo o decorrer da História, paira sobranceira sobre o fantasma da fatalidade que os atraiçoa.

Esta a razão de, nesta festa, homenagearmos o poeta e prosador de tantas e imperecíveis páginas literárias.

Outros e outros amigos existem; mas, por razões sentimentais, procurando alguém cuja contribuição trouxesse maior prestígio à beleza desta aula, apresentou-se-me um jovem

poeta, emotivo, filósofo e introvertido. Em luta constante entre emoção e inteligência, apresentando uma poesia múltipla, misteriosa, às vezes, e impressionista, deixa transparecer, no entanto, a genialidade do artista, que concebe, forja e evidencia idéias e sentimentos num estilo sutil, personalíssimo, algumas vezes hermético, mas opulento, sonoro e encantador.

Nesta aula da saudade, já nem poderia deixar em suspense o nome de Fernando Antônio Nogueira Pessoa, lídima expressão das letras portuguesas, nascido a 13 de junho de 1888, dia de Santo Antônio, também português, e falecido no dia 30 de novembro de 1935, há, precisamente, cinquenta anos.

Estamos, como vêem, no cinqüentenário de morte de "um dos maiores poetas portugueses (ao lado de Camões e Antero), e dos maiores poetas europeus", amigo, como disse, do inolvidável Ronald de Carvalho, outro amigo e convidado aqui presente.

A Fernando Pessoa, portanto, que nos está a brindar com um poema tão nosso conhecido onde se percebe e nos enleva "o lirismo claro, simples, leve mas penetrante música da alma, que é o timbre do Pessoa ortônimo", (8) externamos-lhe nossos agradecimentos, convidamo-lo a se fazer presente e lhe pedimos que se recite o mimoso poema que tanto nos encanta:

Ó sino da minha aldeia,  
Dolente na tarde calma,  
Cada tua badalada  
Soa dentro da minha alma.

E é tão lento o teu soar,  
Tão como triste da vida,  
Que já a primeira pancada  
Tem o som de repetida.

Por mais que me tanjas perto  
Quando passo, sempre errante,  
És para mim como um sonho,  
Soas-me na alma distante.

A cada pancada tua,  
Vibrante no céu aberto,  
Sinto mais longe o passado,  
Sinto a saudade mais perto. (9)

Fernando Pessoa (1888-1935),  
*Cancioneiro*.

Caríssimos alunos,

Não nos contentemos, porém, apenas com o lirismo, a ternura e a sutil impregnação de saudade no verso do poeta dos heterônimos. Queremos, mais uma vez, ouvir o poeta, sentir a sua mensagem de otimismo, palpar-lhe o pensamento, e deixar que as emoções jorrem a flux em nossos corações.

Convidemo-lo, pois, uma vez mais, e ouçamo-lo em sua frase curta, rítmica e espontânea:

MESTRE, são plácidas  
Todas as horas  
Que nós perdemos,  
Se no perdê-las,  
Qual numa jarra,  
Nós pomos flores.

Não há tristezas  
Nem alegrias  
Na nossa vida.  
Assim saibamos,  
Sábios incautos,  
Não a viver,

Mas decorrê-la,  
Tranqüilos, plácidos,  
Tendo as crianças  
Por nossas mestras,  
E os olhos cheios  
De Natureza...

À beira-rio,  
À beira-estrada,  
Conforme calha,

Sempre no mesmo  
Leve descanso  
De estar vivendo.

O tempo passa,  
Não nos diz nada,  
Envelhecemos.  
Saibamos, quase  
Maliciosos,  
Sentir-nos ir.

Não vale a pena  
Fazer um gesto.  
Não se resiste  
Ao adeus atroz  
Que os próprios filhos  
Devora sempre.

Colhamos flores,  
Molhemos leves  
As nossas mãos  
Nos rios calmos,  
Para aprendermos  
Calma também.

Girassóis sempre  
Fitando o sol,  
Da vida iremos  
Tranqüilos, tendo  
Nem o remorso  
De ter vivido. (10)

Fernando Pessoa (1888-1935),  
Odes de *Ricardo Reis*.

Mas, alunos diletíssimos, além dos nomes agora mencionados, cuja vida e ensinamentos lhes sirvam de incentivo para a consecução de uma sólida e inabalável formação humanística, quantos e quantos expoentes da literatura luso-brasileira poderíamos convidar para tornar esta aula da saudade mais digna de ficar em seus corações a lhes recordar os dias felizes em que, debruçados sobre os livros, todos vocês se deliciavam com os ensinamentos que eles, mestres-

mudos, e os mestres, seus intérpretes, lhes transmitiram na casa que a todos abrigou durante estes abençoados anos de sua formação universitária.

Hoje é a última aula do semestre, a última do curso e desta magnífica plêiade de jovens da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará.

Nesta casa do saber, viveiro colorido de beleza e de alegria, viveu em doce convívio e na mais bela das pugnas do espírito, este punhado de inteligências moças que, dentro em breve, quais valentes e arrojados arautos, se lançarão a difundir, nos mais diversos recantos do Brasil, os frutos do saber de que se nutriu e com os quais há de alimentar crianças e jovens que aí se encontram à espera das benesses da ciência para todos.

Os caminhos da vida que vocês apenas começam a palmar se apresentam pontilhados de incertezas e de obstáculos os mais imprevisíveis.

No entanto, longe de vocês um momento de recuo...

Não esperem, porém, vencer todas as metas de uma só vêz.

A luta é longa e lenta, os obstáculos vão-se atenuando pouco a pouco, e a recompensa poderá estar dentro de vocês mesmos todas as vezes em que, como eu, neste momento, tendo sido escolhido para lhes dizer uma palavra de carinho e de incentivo ao magistério, me sinto plenamente realizado e recompensado.

Pois bem, caríssimos alunos, todos vocês, cujas vozes, gestos e fisionomias ficaram impressos em nossa mente e em nossos corações, não de engrossar o formidável elo de amor e de saudade que, a cada ano, se desprende desta casa mas que, vez por outra, a ela retorna vinculado pelos laços sagrados da amizade.

A todos, portanto, que, neste momento, aqui se encontram para ouvir a derradeira preleção de seu mestre, quero saudá-los em meu nome e no de todos os seus professores, desejando-lhes, na sua vida pós-faculdade, que cultivem o saber, permaneçam dignos da vocação de mestres, não decepcionem seus alunos, pratiquem o bem, amem esta imensa pátria brasileira e sejam, em todas as horas, fiéis, dedicados e valorosos soldados de Deus.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. TOMÁS, Pe. Antônio. **Contraste**. In História da Literatura Cearense, 2.º tomo. Fortaleza, Editora Instituto do Ceará Limitada, 1951.
2. DA COSTA E SILVA, Antônio Francisco. **A Aranha**. In História da Literatura Cearense, 4.º tomo. Fortaleza, Edições do Instituto do Ceará, 1962.
3. ————. **Saudade**. In Dicionário Universal Nova Fronteira de Citações Paulo Rónai. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
4. NABUCO, Joaquim. **Saudade**. In Dicionário Universal Nova Fronteira de citações Paulo Rónai, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
5. MONTEIRO, Clóvis do Rego. **Saudade**. In História da Literatura Cearense, 4.º tomo. Fortaleza, Edições do Instituto do Ceará, 1962.
6. CARVALHO, Ronald de. **Poemas e Sonetos**. In Coleção Nossos Clássicos. Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1960.
7. PEREGRINO JÚNIOR, João... da Rocha Fagundes... **Ronald de Carvalho**. In Coleção Nossos Clássicos. Rio de Janeiro, Livraria AGIR Editora, 1960.
8. COELHO, Jacinto do Prado. **Pessoa**. In Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa, Galega, Literária. Porto, Direção de Jacinto do Prado Coelho, 1978.
9. PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. In Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977.
10. ————. **Odes de Ricardo Reis**. In Obra poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977.

## DIFICULDADES DE LEITURA NA PERSPECTIVA DO TEXTO: REFLEXÕES PARA O ENSINO DA LEITURA (1)

lúta Lerche Vieira Rocha

Um dos objetivos deste encontro é discutir o ensino da leitura no 1º Grau. Trata-se de uma problemática bastante abrangente que não pode ser esgotada nos limites deste seminário, mas apenas despertada pelos pontos aqui levantados. Abordaremos, assim, um dos aspectos envolvidos na leitura, tratando especificamente do texto (material de leitura), enquanto gerador de dificuldades de leitura. Faremos algumas reflexões de ordem pedagógica, deixando as colocações excessivamente técnicas em segundo plano.

Ora, não se pode discutir problemas de leitura sem antes explicitar a concepção de leitura que lhes serve de base. A perspectiva que discutiremos aqui é a de *ensino da leitura como atividade comunicativa*. Dentro deste enfoque a leitura é vista como qualquer ato de comunicação verbal, caracterizando-se por: (2)

- envolver uma relação cooperativa entre emissor e receptor;
- transmitir intenções e conteúdos;
- ter uma forma adequada à sua função.

Vejamos algumas implicações técnico-pedagógicas decorrentes de cada um destes aspectos.

- 1) Texto apresentado no painel "Leitura — Aquisição e Desenvolvimento no 1.º Grau" 8.ª Jornada do GELNE, (Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste), Limoeiro, Ceará, 27 a 29/03/85).
- 2) KATO, Mary Aizawa, "A Natureza da Leitura e da Escrita, 1985 (mimeog.).

1 — A primeira constatação é que o texto deve ter uma função nas atividades de leitura propostas na escola. O texto não pode ser gratuito, desvinculado das tarefas escolares, nem tão pouco deve ser utilizado para preencher o tempo do aluno. Muito ao contrário, só faz sentido ensinar a ler, quando a leitura prende-se a um objetivo claramente percebido pelos alunos.

Não é novidade para ninguém o exagero e as distorções a que se chegou em termos dos famosos "estudos de texto". Para tal situação muito contribuiu o consumismo do livro didático, chegando a consumir o próprio professor... despreparado para lidar com problemas deste tipo. E aqui poderíamos enveredar por um debate sem fim...

2 — Se a leitura envolve uma relação cooperativa entre autor e leitor, o texto não pode ser visto como algo feito, acabado na intenção e na forma com que o autor o produziu, como um texto "morto". É, antes, um texto "vivo", que se faz, que vai sendo recriado pelo leitor à medida que este lhe confere significado. Isto quer dizer que o texto exerce uma ação sobre o leitor, do mesmo modo que, para existir de fato, o texto requer alguém que o faça funcionar, que o atualize e interprete.

O *tipo de texto* (seu gênero, estrutura e grau de complexidade) interfere no esquema de compreensão do leitor, assim como o *tipo de leitor* (motivação, conhecimentos prévios, maturidade lingüística, habilidades de leitura) interfere no processamento do texto. Neste sentido é que se fala em esquemas de compreensão variáveis, (3) ou seja, um mesmo leitor adotará diferentes estratégias de leitura conforme o tipo de texto e até diante de um mesmo texto lido em situações diferentes, com expectativas diversas.

Do ponto de vista pedagógico implica dizer que o leitor não é passivo no ato de ler, que ele precisa ser conduzido para além da decifração de palavras, que, para ler, o leitor precisa fazer *movimentos em busca do significado*, movimentos não só lineares, mas de idas e vindas dentro do texto, como que vasculhando o campo textual. E o principal: estes movimentos podem e devem ser orientados pelo professor

3) ELIAS, Margarethe Steinberger, "Esquemas de Compreensão Variáveis e suas Implicações para um Modelo de Compreensão Textual", (PUC/RJ); In: *Aprendizagem da Língua Materna — Uma Abordagem Interdisciplinar*, INEP/Brasília, 1982. — p. 125/140.

mediante o *ensino de estratégias de compreensão*, como por exemplo, o uso consciente das pistas ortográficas, sintático-semânticas que o texto oferece, jogando com conhecimentos pragmáticos ligados ao gênero de leitura que se está realizando e, ainda, com seus conhecimentos prévios extra-textuais (informação não-visual).

3 — Se a leitura se caracteriza, ainda, por transmitir intenções e conteúdos, a atividade de ler não se restringe a captar conteúdo expresso. Envolve também a identificação das intenções do autor, que nem sempre estão claras no texto; assim como a capacidade de perceber a organização interna do texto, de modo a poder chegar a reconstrução do discurso do autor.

Claro que isto não é fruto de uma aquisição imediata, mas o resultado cumulativo da prática constante da leitura. Para esta finalidade, então, é que o ensino da leitura deveria convergir, de modo que, gradativamente, o leitor fosse se tornando capaz de integrar o dito com o não-dito, de ler nas linhas e entrelinhas. Neste sentido, caberia ao professor propor atividades mais criativas, formular perguntas mais abertas e interpretativas, chegando mesmo a rejeitar a abordagem do livro didático quando não fizer sentido. Ora, os exercícios padronizados, o uso excessivo de perguntas literais desestimulam a elaboração e a recriação do leitor. Na verdade, habituam o aluno a perceber apenas o que o texto coloca explicitamente.

4 — Se a leitura também requer uma forma adequada à sua função, é preciso levar em conta a correspondência existente entre o material proposto para leitura e sua finalidade, assim como a adequação do texto ao leitor a que se destina. Dizendo de outra forma, equivale a considerar o *gênero do texto e o seu grau de complexidade, fatores que também intervêm na leitura, determinando diferentes formas de interação entre leitor e texto*. Assim, conforme o tipo de discurso, o leitor aciona diferentes esquemas de abordagem, utilizando estratégias variáveis para processar o material impresso. Dessa maneira, a leitura de um conto de fadas será diferente da leitura de um texto didático, de uma dissertação científica, de um jornal, de um discurso polêmico, de uma propaganda etc.

Do ponto de vista do texto, pode-se dizer que cada gênero pede um tipo de leitura diferente, prevendo uma atuação diversa por parte do leitor, deixando-lhe também maior ou menor margem de liberdade interpretativa, conforme a estruturação textual seja mais compacta e fechada ou mais difusa e aberta.

Da mesma forma que o gênero do texto leva o leitor a lançar mão de diferentes esquemas de leitura, a *complexidade do texto* também o levará a mobilizar estratégias de compreensão variáveis. Assim, para ler um texto de conteúdo familiar o leitor aciona seus esquemas prévios, opera mais com idas e vindas dentro do texto, utilizando processos mais descendentes e dedutivos. Já na leitura de um texto com conteúdo complexo, o leitor é como que levado a construir novos esquemas, a proceder de uma forma mais linear, empregando mais processos ascendentes ou indutivos. Por outro lado, sabe-se que o leitor, ao processar o texto, usa *simultaneamente* conhecimentos de vários níveis, de forma que, quando um nível de análise é impedido por falhas na fonte de conhecimento, outros níveis são acionados, fornecendo maneiras alternativas de determinar o significado.

Um texto pode se apresentar complexo para o leitor por fatores ligados ao seu conteúdo ou forma lingüística, traduzindo-se numa violação ao contrato cooperativo estabelecido entre autor e leitor. No plano do texto isto acarreta uma mensagem indireta, implícita. Quanto ao leitor obriga-o a um esforço cooperativo maior para recuperar a informação.

Considera-se que um texto apresenta *complexidade informativa* (4) quando remete o leitor a um ambiente cultural distante do seu no tempo e no espaço, contendo referências, para cuja compreensão total o leitor precisa recorrer a informações prévias não explicitadas no texto.

Por outro lado, considera-se que um texto apresenta *complexidade lingüística* (4) quando sua forma é mais elaborada, trazendo dificuldades ao nível do vocabulário ou ao nível sintático, neste caso, apresentando ocorrências como inversão de elementos, intercalação de segmentos, elipses ou outras construções mais raras na linguagem coloquial. Este tipo de complexidade identifica-se com a própria *legibilidade do texto*, ou seja, com a possibilidade do texto ser construído (escolha das palavras, estruturas frasais ou ligações interfrasais) de modo a facilitar a comunicação, ou mesmo de modo a provocá-la e retomá-la.

Além destas duas formas de complexidade, o texto pode apresentar, ainda, *complexidade textual* (4) propriamente dita. Esta expressão refere-se às dificuldades lingüísticas que extrapolam o nível da frase, isto é, dificuldades mais ao nível do discurso, tais como a omissão de elementos ou lapsos na organização interna do texto, ocorrências ainda como o uso de simbologia e metáforas, do discurso indireto livre, a quebra de seqüência cronológica na narrativa, enfim, de ocorrências que exijam do leitor uma reconstrução ou descoberta de algo essencial à compreensão do texto, sem, no entanto, oferecer-lhe os elementos que possibilitem a extração do significado.

Em função da complexidade do texto, cabe ao professor a tarefa de selecionar os textos que são adequados ou não ao pequeno leitor, considerando, também o objetivo da leitura.

A escolha deveria recair em textos com um grau de dificuldade mediano, dentro das possibilidades de processamento do aluno, de modo a motivá-lo, sem, no entanto, deixá-lo desanimado face a dificuldades excessivas. Outra estratégia seria cruzar conteúdo e forma. Por exemplo, textos com uma concentração informativa muito grande deveriam apresentar simplicidade formal, como é o caso dos textos didáticos de ciências e de estudos sociais. Já os textos voltados para o ensino da língua materna poderiam apresentar maior complexidade formal. O que, no entanto, se observa na maioria dos livros didáticos, é exatamente o contrário: os textos informativos são altamente complexos e os textos selecionados para o ensino da língua são extremamente simplificados, a ponto de serem desestimulantes para a criança, quando não absurdos, como é o caso das cartilhas que reúnem numa mesma lição segmentos de linguagem completamente sem sentido, apenas por apresentarem maior ocorrência de determinadas dificuldades grafonêmicas.

Uma pesquisa sobre fatores que interferem na compreensão de textos no 1.º Grau (5) relaciona a compreensão de leitura com o grau de aceitação dos textos pelos alunos, e ainda mais, revela que as crianças aceitam melhor os textos

---

4) AVERBUCK, Lígia Morrone et alii, "Leitura: fatores que interferem na compreensão de textos no ensino de 1.º Grau". In: *Leitura: Teoria e Prática*, ano 2, n.º 01, abril/1983.

5) AVERBUCK et alii, 1983, op. cit.

sem complexidade informativa ou lingüística. Ora, isso influi diretamente numa política para levar o aluno a gostar de ler...

Dentro da linha de pensamento que estamos desenvolvendo, além da necessidade de adequar os textos ao leitor em formação, de modo a evitar a complexidade excessiva; sobressai o esforço docente em *ensinar o aluno como lidar com as dificuldades do texto, fazendo uso de informações não-explicitas*. Isto requer que o professor entenda que, mais importante que evitar palavras desconhecidas ou estruturas consideradas complexas, é perceber com clareza se o texto que ele pretende utilizar com seus alunos está bem formulado, se, de fato, *oferece condições para que o leitor possa inferir-lhe o significado*.

A seguir, farei algumas exemplificações relativas à complexidade do texto, recorrendo ao material anteriormente apresentado neste painel, para aplicação de um teste cloze (6). Vejamos se o referido texto apresenta-se complexo e em que sentido:

Quanto à complexidade informativa, diríamos que à primeira vista, num certo sentido, ela se manifesta; na medida em que se trata de um conteúdo distante do mundo da criança no tempo e no espaço, ou seja, os costumes dos habitantes do Brasil na época do descobrimento. Se, no entanto, observarmos que o texto foi retirado de um livro de Estudos Sociais de 4ª série, apresentando, portanto, um objetivo informativo, veremos que seu conteúdo não é propriamente difícil. Quase toda criança brasileira, escolarizada, da faixa dos dez anos de idade já ouviu referências à vida dos índios. Neste caso, as dificuldades, ou melhor, as inadequações, são mais de ordem lingüística e/ou textual. Isto porque tais dificuldades provêm da formulação do texto, que não facilita a compreensão da mensagem, chegando mesmo a apresentar incorreções formais que interferem no sentido.

Este aspecto merece ser destacado, pois atualmente os livros didáticos estão repletos de textos mal escritos, o que vem agravar ainda mais a problemática da leitura, acarretando para o professor um cuidado redobrado na seleção do material de leitura.

É como se para o 1º grau qualquer texto servisse. Ora,

6) Trata-se do texto intitulado "Os Donos da Terra", anexado a este trabalho.

é exatamente para o leitor iniciante que a qualidade do material é mais importante.

Voltando ao nosso exemplo, o texto diz: "Os índios viviam em tribos", mas como não esclarece diretamente o que é uma tribo, supõe que o leitor o saiba através de informações prévias, ou então que chegue ao seu significado através de um esforço maior de processamento, fazendo uso de pistas do próprio texto, associando, por exemplo, com as expressões "morar em aldeias", "reunião de ocas", "tribos vizinhas", ou com os papéis atribuídos aos homens e às mulheres, etc.

No período "O chefe da tribo era o cacique e o chefe religioso o pajé, *que também tentava curar os doentes.*", a última oração é uma explicação deslocada que quebra o paralelismo da construção, afetando o sentido. Temos, assim, uma violação sintática, provocando uma imprecisão semântica, qual seja, a das funções que cabem ao pajé.

Algo semelhante acontece no trecho: "As danças guerreiras chamavam-se poracés e *eles viviam em guerra com as tribos vizinhas*". O sentido fica truncado pela ligação indevida das orações. Observem que há uma espécie de gradação informativa, que soa como linguagem infantil, como se o autor tivesse saído associando idéias, sem o devido cuidado em fazer as conexões apropriadas:

"Os índios gostavam de música e dança". (Notem a falta da preposição *de* antes da palavra "dança", quebrando outra vez o paralelismo).

"As danças guerreiras chamavam-se poracés e eles viviam em guerra com as tribos vizinhas".

Na frase "Acreditavam em vários deuses: Guaraci, o Sol; Jaci, a Lua; Tupã, o raio e o Trovão", temos a elipse do termo "índios" dificultando a interpretação de todo o enunciado dele dependente.

Assim, parece não ter sido por acaso que justamente esta frase, tenha levado ao maior número de preenchimentos agramaticais no estudo anteriormente apresentado. Este fato se repete em outras passagens do texto, provocando o estabelecimento de relações de sentido inadequadas, como ocorre na frase "algumas (tribos) furavam as orelhas e os lábios e tatuavam o corpo". Aqui muitos alunos preencheram a lacuna com o termo "índias", ao invés de "tribos" induzidos pela formulação do próprio texto. Ora, a elipse é *um* dos recursos de coesão textual. Neste caso, dada a distância excessiva do termo "tribos", situado na 2ª frase do texto, em

relação a um elemento referido na 16ª frase do texto (sem falar na alternância de frases bem curtas com frases muito longas); a ligação poderia ser estabelecida através de outros recursos, como a substituição ou a referência explícita do termo.

Ocorrências desta natureza nos sugerem que as dificuldades do aluno também têm sua contrapartida no material proposto para leitura e, quem sabe, possamos estabelecer uma relação entre as falhas do leitor e as falhas do texto.

Ficam, assim, esboçados alguns pontos que poderiam ser considerados pelo docente no tocante à importante tarefa que lhe cabe, não só na escolha do texto, como na sua abordagem e, sobretudo, no sentido de despertar o gosto pela leitura.

## A N E X O

### TESTE CLOZE

INSTRUÇÕES: Preencha cada lacuna com a palavra que você julga ter sido omitida. Em cada lacuna você só deverá escrever *uma* palavra.

### OS DONOS DA TERRA

O Brasil, na época do seu descobrimento, era habitado pelos indígenas ou índios, cujos costumes eram muito diferentes dos costumes europeus.

Os índios viviam em (*tribos* ). O chefe da tribo (*era*) o cacique e o (*chefe*) religioso o pajé, que (*também*) tentava curar os doentes.

(Acreditavam em vários deuses: Guaraci, (*o*) Sol; Jaci, a Lua; (*Tupã*), o raio e o (*trovão*).

Moravam nas aldeias, em (*casas*) de pau-a-pique cobertas de (*sapé*) chamadas de oca. A (*reunião*) de ocas formava a (*taba*). Havia uma praça central, (*a*) ocara, onde se realizavam (*reuniões*), danças e festas importantes.

(*Os*) índios gostavam de música (*e*) dança. As danças guerreiras (*chamavam-se*) poracés e eles viviam (*em*) guerra com as tribos (*vizinhas*).

Os homens caçavam, pescavam, (*fabricavam*) suas armas (arco, flecha, (*tacape*), zarabatana), suas canoas

(ubás), (*seus*) instrumentos musicais, etc. Como não (*conheciam*) os metais, fabricavam seus (*objetos*) com madeira, pedra, osso (*e*) fibras vegetais.

As mulheres (*ficavam*) e teciam o algodão, (*fazendo*) redes, esteiras, etc.; fabricavam peças (*de*) cerâmica (potes, bacias, panelas); (*faziam*) uma bebida feita de (*milho*) mastigado: o cauim.

Viviam (*nus*) ou seminus. Quando moravam (*em*) lugares frios, abrigavam-se com (*peles*) de animais. Banhavam-se várias (*vezes*) ao dia e pintavam (*o*) corpo com uma tinta (*extraída*) de plantas, como o (*urucu*) o jenipapo. Algumas (*tribos*) furavam as orelhas e (*os*) lábios e tatuavam o (*corpo*).

Viviam da caça e (*da*) pesca. Os mais adiantados (*cultivavam*) o milho, a mandioca (*e*) o fumo, usando o (*processo*) da coivara: derrubavam e (*queimavam*) as árvores para fazer (*novas*) plantações.

Eram Nômades, isto (*é*), mudavam sempre, principalmente quando (*acabava*) a pesca e a (*caça*) na região ou quando (*a*) terra não produzia muito.

**“RETRAER” E “POR VÓS” NA CANTIGA DA  
GUARVAIA**

João Soares Lôbo

No mundo non me sei parelha,  
mentre me for como me vay,  
ca ja moiro por vos — e lay,  
mia senhor branca e vermelha,  
queredes que vos retraya  
quando vos eu vi en saya!  
! Mao dia me levantei,  
que vos enton non vi fea!

E, mia senhor, des aquel di' lay!  
me foi a mi muyn mal,  
e vos, filha de don Paay  
Moniz, e ben vos semelha  
d'aver eu por vos guarvaya,  
pois eu, mia senhor, d'alfaya  
nunca de vos ouve nen ei  
valia d'ua correa.

(Cancioneiro da Ajuda, ed. crit. e com. por  
Carolina Michaelis de Vasconcelos, 2 vols.,  
Halle, Niemeyer, 1904, v. I, p. 82, cantiga 38.)

Essa, uma das mais famosas cantigas do cancionero medieval português. De autoria de Paio Soares de Taveirós (séc. XII-XIII), chamou-se “cantiga da Ribeirinha”, por ter sido feita em homenagem a D. Maria Pais Ribeiro, que o rei D. Sancho I “filhou” (tomou para si), como diz a “Chronica Breve” do Arquivo Nacional (ap. Nunes). É também conhecida

como "da garvaia" ou "da guarvaia", por ser a única em que aparece tal palavra, constituindo-se num hápax.

Tem ela merecido o exame e as opiniões de filólogos e estudiosos, ilustres xenófonos e lusófonos, como Joseph M. Piel, Leo Spitzer, J. Horrent, Carolina Michaelis de Vasconcelos, A. J. da Costa Pimpão, M. Rodrigues Lapa, Celso Cunha, Massaud Moisés e outros.

Queremos destacar os dois nomes finais, por serem do nosso maior convívio, o último especialmente, autor de *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*, onde a cantiga em epígrafe, com seus oito versos, é a primeira e merece destaque especial de quase três páginas de notas explicativas, coisa que não acontece nem com os mais de oito mil versos dos *Lusíadas* de Camões.

Por que tanta importância? Responde Celso Cunha: por causa "das questões literárias, lingüísticas e históricas que ela suscita; dificuldades de ordem vária que ela encerra" (Cunha, 1963, p. 13).

Já o Professor Massaud Moisés, na parte mais pessoal da sua lição, afirma ser a cantiga

de equívoca classificação, porquanto apresenta simultaneamente elementos lírico-amorosos e satíricos. O trovador nos dá a impressão de encobrir, sob o manto da reverência imposta por sua condição de cavalheiro em "serviço amoroso" de sua dama, suas setas embebidas em sarcasmo ou ou despeito. (Moisés, 1976, p. 17).

Mestre Celso Cunha, por sua vez, com a autoridade que lhe conferem seus estudos ecdóticos, perfilha, citando autoridades, esse parecer:

Referindo-se a esta cantiga, disse J. J. Nunes que ela apresentava feição duvidosa, isto é, não se identificava plenamente com as cantigas de amor do CA. (Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-portugueses, Coimbra, 1932). J. Horrent considera-se também ambígua: "Au milieu des déclarations d'amour se glissent des perfidies incisives". E acrescenta: "la chanson en fin de compte discrédite la dame." (Cunha, 1963, p. 24).

Ressaltamos ser totalmente outra a nossa opinião.

Até onde nos é dado saber, não existe na poesia medieval portuguesa esse meio-termo, esse "escárnio de amor", como quer o nobre titular da USP.

Contrastantes e de tendências opostas, essas duas vertentes da lírica medieval portuguesa, — a amorosa e a satírica, jamais compartilhariam o mesmo espaço. A cantiga de amor, como diz o próprio mestre paulista, "postulava o máximo de subserviência e veneração", de modo que a ironia, clara ou subentendida, aí entrevista, "não se compadece com as estritas normas do amor cortês." (Moisés, 1976, p. 19).

Todo o mal-entendido procede, a nosso ver, da pouco feliz escolha da significação atribuída ao verbo "retraer" no quinto verso da primeira estrofe e a expressão "por vós" no quinto verso da segunda.

O Prof. Massaud Moisés, como o Prof. Celso Cunha e os demais estudiosos citados, interpretam esse verbo como "retratar, descrever, relatar", — significação apresentada pelo *Glossário do Cancioneiro da Ajuda* de D. Carolina Michaelis de Vasconcelos.

Ora, o próprio Prof. Massaud Moisés acrescenta a esse verbo um segundo sentido: "afastar-se de, retirar-se de, desviar-se de, recuar" e um terceiro: "desistir de, renunciar a" e tanto um quanto outro combinam bem no contexto da cantiga e ainda margeiam as dificuldades criadas pelo sentido primeiro. Além do mais, o sentido apresentado pela mestra alemã não é o principal nem o mais antigo do verbo. Dele não tomam conhecimento os nossos dicionários etimológicos de José Pedro Machado, Antônio Geraldo da Cunha, nem o mestre Moraes, entre outros.

Quanto à expressão "por vós", que os estudiosos em questão interpretam como "para vós", acreditamos dever-se considerar no seu sentido mais espontâneo e normal, equivalendo a "por vosso intermédio" (sugestão "a" de M. Moisés, 1976, p. 18). Na verdade, se a Ribeirinha era filha de "don" Pai Muniz, nobre, portanto, não poderia estar ela querendo "para" si o manto da nobreza, mas sim temendo que "através" dela o trovador o quisesse "aver".

Todos os livros didáticos por nós consultados, que apresentam a cantiga, seguem a lição dos estudiosos acima citados.

Aceitamos então o convite do Prof. Massaud Moisés, no seu tão citado livro, "a entrar no debate" e buscar a interpre-

tação que nos parece contribuir para melhor e mais coerente entendimento e classificação da intrigante cantiga que vem desafiando os sábios, mesmo porque, segundo nos lembra o prestigiado mestre carioca, "os trabalhos científicos são sempre perfectíveis". (Cunha, 1963, p. 13). Eis, pois, a nossa interpretação.

Não sei de ninguém no mundo igual a mim, / enquanto me acontecer como vem acontecendo, / pois eu morro de amor por vós, ai! / minha senhora clara e rosada, quereis que vos esqueça, / depois de vos ter visto em trajes íntimos! / Em dia aziago acordei, / que não vos achei feia então! // E, minha senhora, desde esse dia, ai de mim! um grande mal me aconteceu, / e é que a vós, filha de D. Pai Muniz, / parece-vos possível que eu queira / por vosso intermédio obter o manto da nobreza, / ao passo que eu, minha senhora, de prenda / nunca de vós recebi nem tenho / a coisa mais sem valia.

O trovador protesta, na primeira estrofe, contra o fato de a mulher amada pretender que ele desista do seu amor. Isto o faz sentir-se infeliz e sem sorte, por ter-se apaixonado ao vê-la em trajes íntimos, quase nua, achando-a tão linda a ponto de se dispor a morrer por ela. Na segunda estrofe, mais uma vez, o trovador apaixonado volta-se contra o mal que o persegue: a amada, nobre de nascença ("a filha de don Paay Moniz") e que lhe dera tanta esperança, persiste na desconfiança de um amor tão desinteressado agora como antes.

Cortejada pelo próprio rei, ela poderia pensar que o trovador ao cantá-la pudesse querer servir-se do prestígio dela para auferir vantagens dos privilégios que o convívio real viesse propiciar-lhe. Por isso ele contra-argumenta preventivamente com o exemplo do seu passado: Se ele, favorecido com a intimidade que lhe proporcionara, nunca se beneficiou da prenda mais ínfima, não iria também cobiçar o manto da realeza, tornando ignóbil o antigo amor.

O que ele pleiteia é o reconhecimento e aceitação do seu serviço amoroso, a correspondência ou consentimento na sua paixão, tanto bastaria para livrá-lo da morte.

Freqüente, aliás, nos idos medievos da lírica portuguesa esse protesto de morte passional e do poder feminino para evitá-la.

D. Dinis, por exemplo, rei trovador, assim encerra uma sua cantiga de amor, também controvertida:

Hun tal home sei eu, aquest'óide:  
que por vós marr' e vo-lo en partide,  
vede quen é e non xe vos obride,  
eu, mia dona.

que assim achamos dever-se interpretar (pois temos visto em muitos livros didáticos a expressão "vo-lo en partide" absurdamente explicada como "desejais que ele parta"):

Eu conheço um homem, escutai isto:  
que nome por vós: livrai-o pois de tal coisa para  
vós mesma; olhai quem é e não vos esqueçais:  
sou eu, minha senhora.

Na cantiga de Pai Soares de Taveirós, então, o trovador confessa o seu amor incondicional. A amada sugere que ele renuncie à sua louca paixão e ele insiste nas juras arrebatadas sem que nem a indiferença nem a atribuição de falsas intenções o façam desistir. Nenhuma das "perfidies incisives" que Horrent lhe atribuiu, nada que "discrédite la dame". Somente amor e paixão inspiraram o trovador.

É, portanto, a cantiga de amor, sem "caráter dúbio" e em sua "peregrina e persistente beleza".

Usando-se, pois, as notas do Prof. Massaud Moisés no seu *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*, que realmente ajudam na interpretação da cantiga da guarvaia, pode-se chegar a um entendimento simples e mais tranqüilo desse poema de amor plurissecular e tão belo, desfazendo-se ainda a dificuldade que a interpretação até agora sugerida pelos estudiosos cria para a sua classificação.

#### BIBLIOGRAFIA

1. CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira**, Editora Nova Fronteira S. A., Rio, 1982.
2. CUNHA, Celso. Branca e Vermelha (Sobre um Passo da "Cantiga da Garvaya"), in **Língua e Verso**, Ensaios, Livraria São José, Rio, 1963.

3. MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, Editorial Confluência - Livros Horizonte, Lisboa, 1967.
4. MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**, 16.<sup>a</sup> ed., Editora Cultrix, São Paulo, 1980.
5. MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa Através dos Textos**, 7.<sup>a</sup> ed., Editora Cultrix, São Paulo, 1976.
6. MORAIS SILVA, Antônio de. **Dicionário da Língua Portuguesa**, 2.<sup>a</sup> ed., Typographia Lacerdina, Lisboa, 1813.
7. NUNES, José Joaquim. **Crestomatia Arcaica**, 2.<sup>a</sup> ed., Portugal-Brasil Sociedade Editora, Lisboa, s. d.
8. PIMPÃO, Alvaro Júlio da Costa. **História da Literatura Portuguesa**, Editora Quadrante Ltda., Coimbra, 1947.
9. VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. **Cancioneiro da Ajuda**, ed. cri. e com. por..., 2 vols., Halle, Niemeyer, 1904.
10. VASCONCELOS, José Leite de. **Textos Arcaicos**, 3.<sup>a</sup> ed., Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1922.
11. VIEIRA, Dr. Fr. Domingos. **Grande Dicionário Portuguez**, Editores E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, Porto, 1874.

## O LUGAR PRÓPRIO DA RAIZ NO QUE SE FAZ DE UM PAÍS

Luiz Paiva de Castro

"Canto de Amor ao Ceará", de Artur Eduardo Benevides, Coleção Alagadiço Novo. Edições Universidade Federal do Ceará - Fortaleza-Ceará — 1985).

Há, na poesia brasileira, um movimento que se faz devagar, sem manifestos ou cruzamentos demarcados de poder ou glória, oposto ao movimento das vanguardas que tomaram pé no desenvolvimento tecnológico surgido no governo de Juscelino Kubitschek, fazendo a mesma demarcação Oswald-Mário de Andrade, de décadas anteriores, desde a semana de Arte Moderna e que se confundiu com a contradição, na revolução de trinta, entre João Pessoa — Getúlio Vargas, aposando-se este da revolução de 30 para desvirtuar fundamentalmente uma nova república, ligada ao campo. A demarcação, na época de Juscelino, está ligada à própria divisão existente à necessidade de ele usar meios tecnológicos e inflacionários para levar a capital federal até o interior (não a cidade de Brasília que se formou depois, nos últimos quinze anos) e, de outro lado, a conservação plena de sua raiz diamantinense e de sua brasilidade, na sua própria simplicidade, valorização do homem brasileiro e de sua contínua ligação com Minas, e com esta origem tijucana, em toda sua cultura de garimpo, seresta e bastante interessada na globalidade brasileira. Se, na época, houve uma divisão radical, optando alguns poetas pelo concretismo e outros movimentos similares, chamados por eles mesmos de vanguarda, outros poe-

tas, de geração de 45, a maioria, seguiram o seu próprio caminho. O outro lado de divisão ficou com os poetas que entraram na linha de participação social como alternativa poética contra o esvaziamento da palavra, do discurso e de nossa raiz brasileira, pelo concretismo e outros movimentos poéticos, adeptos ostensivos de um progresso que não lidava com a nossa ecologia ou as nossas raízes sul-americanas, com o desenvolvimento tecnológico pré-cabralino e pré-colombiano, de características fortes em termos de colonização, nas culturas mais voltadas para o poder e a colonização, mas sem agredir e a natureza tropical do continente.

Havia, no entanto, neste radicalismo artificialmente criado, onde a geração de 45 parecia a olhos menos atenta e, injustamente, desvalorizada, na época, além dos poetas, de mais tempo e obra, que seguiam o seu próprio caminho, outros poetas que, não aceitando o concretismo e a vanguarda formal introduzida como continuação da propaganda e de significantes vazios nas grandes cidades, não aceitavam como *verdade* a "poesia para as massas", como um princípio senão temporal, e por isso puderam previamente, pelo princípio da realidade, calcado no radicalismo implantado naqueles anos e como contingência de uma determinada época histórica.

Os últimos vinte anos de obscurantismo cultural sepultaram o concretismo e outros movimentos de vanguarda, inclusive pela verdadeira noção adquirida pela experiência concreta, de forma tecnológica, a tecnocracia em execução, vista como forma de esvaziamento de conteúdos, e o vazio de páginas em branco ficou mesmo como o vazio do que não se disse e o não-verbal existente no ser e necessário. Esta tragédia cultural (e econômica) que se abateu sobre a noção esvaziou também, por mais contraditório que isto possa parecer, aparentemente, a poesia política participante dos anos 60. A poesia continuou, sem dúvida, na mesma geração de 45 seguindo os seus caminhos, os poetas já definidos anteriormente na saga do seu caminho próprio, um a um, os poetas da chamada geração de 60 se individualizando, e ganhando terreno no meio de uma violenta competição estabelecida nos meios de comunicação, nas editoras, nos órgãos de subvenção estatais, etc. e uma outra parte de escritores, diante de tantas dificuldades, optando por caminhos "fora", se intitulado poetas "marginais" ou se associando em cooperativas informais para a venda de seus livros, sem suporte

de livrarias, de universidades ou de informações em jornais, ou de porta em porta, comercialmente. Muitos destes poetas, da colheita mais informal, têm seu lugar e dependem agora de uma apresentação mais definida e ampla de seus livros, de sua obra, para que se possa, pelo menos entre o público ligado mesmo à poesia, fazer as diferenciações, já que a crítica literária talvez tenha sido o lugar de maior dano na cultura da arte escrita, nos últimos anos. Falta espaço para os críticos com peso de críticos, nos jornais, e faltariam críticos novos em número suficiente, no seu peso e diversificação necessários, se houvesse este espaço, embora pelos interiores, nas universidades, muito se escreva e leia sobre a poesia brasileira. Isto se faz uma questão a saber, e talvez uma boa surpresa se, adiante, os jornais e revistas derem um espaço maior e livre (fora da ligação direta com as editoras) para que a crítica literária de novo se desenvolva no Brasil, embora tenha ele se mantido em muitos jornais do nordeste, norte e Minas Gerais.

A divisão de águas entre os vanguardistas e os poetas ligados ao lugar, à raiz, desfeito o radicalismo da época Jânio e Jango, de maneira infeliz para os brasileiros, guardando-se, na memória, a falsidade deste radicalismo, pode-se ver, clara, na obra de Sousândrade. Sousândrade, "redescoberto" pelos concretistas, é um Sousândrade válido mas parcial e nada tem, na forma em que foi apresentado nesta "redescoberta", com o Sousândrade de *O Guesa*, Edições Sigge, dirigida por Jomar de Moraes (São Luiz, Maranhão, 1979), de grande força épica e ligado, fortemente, às razeis maranhense (Guimarães) e brasileira (e sul-americana mesmo).

Neste ponto, está a substância deste movimento anônimo, posição em extensão geográfica e histórica, feito por poetas cuja interligação é uma consciência da proximidade de seus trabalhos na literatura brasileira, embora feitos, inteiramente, por caminhos próprios. Não há aqui, pelo menos, uma publicação comum que os enfeixe. Torna-se, assim, parecido com as marés de São Luiz, principalmente as da praia da Raposa, onde se anda muitos metros pelo mar, na maré baixa, e algumas horas depois, e principalmente à tarde, se vê todo este largo espaço ocupado por um mar bravio, forte e belo.

Movimento é o que se move e esta interligação de poetas de várias procedências, ligados à raiz regional e à intenção de um país brasileiro, pode ser vista análoga ao movimento das marés e da lua, dos buracos negros e de energias

derramadas no cosmos e nos sistemas planetários, sem condições de avaliação pelos meios tecnológicos atuais. O movimento anônimo vago vindo a partir da década de 60, principalmente, embora se possa detectá-lo anteriormente, e este paralelismo, hoje em dia, pode ser, perfeitamente, confirmado num regionalismo que não se acaba no regional, numa raiz que procura o ar global da nacionalidade, preservando cada situação concreta existente, sem qualquer idéia absoluta de que o país se fará com o que vem de fora como se o que estivesse aqui dentro de nós brasileiros de nada valesse como cultura própria a caminhos próprios. O povo não é um nome, uma massa informe para o uso por pseudolíderes, ou uma poesia que a isto ajuda, panfletariamente. E esta poesia de raiz e intenção nacional, entre muitos caminhos válidos de se fazer poesia, usados também por esses poetas do movimento anônimo como movimento e demarcado como expressão pessoal de seus participantes, se assim os podemos chamar, mostra toda sua alma e peculiaridade e de cultura, histórica e geográfica.

○ Não é por acaso, portanto, que Artur Eduardo Benevides dedica seu livro a poetas, entre amigos do Ceará, a Fernando Mendes Viana, de lugar preciso na poesia brasileira, e que mantém viva a sua raiz brasileira, no Maranhão, no Rio de Janeiro, em Brasília e em Minas Gerais (Diamantina). O Maranhão está nele como um barro de origem (*Proclamação do Barro*). Neste livro, fundamental, e em outros, como crítico e homem epidérmico da poesia brasileira, está sempre ligado ao que se move dentro do país, do homem, numa poesia e vivência poética de grandeza maior e permanente.

○ São vários os poetas assim e que poderiam constar deste movimento embora não seja nossa intenção neste trabalho fazer um levantamento assim, trabalho de pesquisa para uma equipe e por largo tempo, e não temos nenhuma procuração de qualquer poeta supracitado de que confirme ou aceite as ligações aqui feitas. A obra poética de quem segue caminhos próprios é complexa e até mesmo formalmente pode o poeta não interessar-se por sua aproximação de qualquer posição. Do ponto de vista do conteúdo, o problema seria maior. Sendo poetas de caminhos próprios, na sua obra há diversos caminhos, e poderiam não desejar qualquer valoração específica de um ponto de sua obra ou não distinguir este enfoque poético sobre outros existentes. Cecília Meireles poderia não valorizar mais o *Romanceiro da Inconfidência* a

belos poemas intimistas ou de qualquer outra natureza, existentes em sua obra. De acordo com esta posição de qualquer poeta aqui citado ou não citado, posição que é a minha mesmo como escritor, não vejo razão para não detectar, mesmo que para fins meramente didáticos, estas aproximações, ligações à distância, correlações e afinidades, decorrentes de um paralelismo muito auspicioso para a nacionalidade. Não consideremos também aqui o chamado tropicalismo de Caetano e música de Milton Nascimento. Definiram-se.

No próprio Ceará, além de Artur Eduardo Benevides, podemos citar (e sempre sem qualquer intenção de dar um número de grandeza ao nome e não desconhecer a possível existência de muitos outros nomes de poetas, não mencionados aqui), vencedor do prêmio bienal de poesia da Nestlé, Francisco Carvalho. Não há, pois, nenhuma idéia de *filiação*. Por associação contígua e imediata, podemos lembrar outros nomes, a que se pode — qualquer um — incluir outros, da mesma força de raiz e nacionalidade, conservando-se sempre uma riqueza de homem brasileiro, na sua desdita atual, pela noção clara de que este país já foi mais íntegro país do que é, já foi mais rico para os seus do que é, e mais ligado ao nosso continente, na época pré-cabralina, no Império e início da República, até o desvio da revolução de trinta por Getúlio Vargas. Por isso se renova, poeticamente, a reflexão de que aqui há algo a ser resgatado por todos nós. E a boa lembrança do goiano Gilberto Mendonça Telles, radicado no Rio de Janeiro, e voltando ao seu Goiás, em raiz e poesia e num estudo de Darcy França Denófrío (*O Poema do Poema*), de Miguel Jorge, de Cora Coralina, esta já em caminho muito próprio e longo, Jesus Barros Boquady, José Godoy Garcia e seu esplêndido *Araquaiá, Mansidão*. Em Minas, Dantas Motta trilhava este caminho das velhas Minas Gerais, fazendo na poesia os que Aires da Matta Machado, Joaquim Felício dos Santos e os membros da UVA fazem hoje, em Diamantina. No Rio de Janeiro, a poesia de Stella Leonardos tem esta força telúrica e de plantio de bens de raiz como e teve a poesia de Cecília Meireles, guardada intacta no seu tempo próprio. A poesia de Moacyr Felix, participante, de profundas raízes filosóficas, é um ponto sério como outros de individuação na poesia, pois soube entrar na poesia engajada, sem perder os seus laços com a poesia universal mostrando que a boa poesia é de lugar firme, independentemente dos movimentos e gerações a que se ligam os poetas. Sem ser propriamente da

geração de 45, deixando de haver o movimento participante poético da década de 60 e não se ligando a outro ponto, senão aquele mesmo que o ligava à poesia, Moacyr Félix deu lugar para muitos dos poetas aqui citados, em publicações de sua responsabilidade, e soube seguir um caminho próprio, de validade poética do naipe da própria poesia, embora afastado como muitos outros poetas — que muitos são os caminhos — desta conversão às raízes históricas e geográficas de nosso povo e do Estado do Rio de Janeiro, e das questões totalizantes provenientes desta busca. Júlio José de Oliveira, poeta de Miracema, mantém o lirismo da tradição poética, no interior fluminense, enquanto Otávio Mora procura a contradição da terra perdida, na grande cidade. Outros poetas fizeram idêntico caminho, nos últimos anos, mas infelizmente coincidindo com a decadência política, econômica e moral do Estado do Rio de Janeiro onde o espaço para uma poesia local, no pseudo-universalismo aqui vivido (fantasiosamente), fica bastante histórico o “atrás” no tempo. Tentei resgatar isto nos meus livros *O Galo é um Homem que CANTA* (Euclides da Cunha, Antônio Conselheiro e Mão de Luva), *Praça do Suspiro* (poemas de Nova Friburgo) e *Rio Parahyba* (Poesia e história da Paraíba e do Estado do Rio de Janeiro). O interesse local (Minas Gerais) demonstrado por outros livros meus — *O Cometa é um Homem a Cavalão* (poemas de Diamantina e da raiz de um país) e *O Ar de uma Raiz* (Santos-Dumont, Barbacena e o Correio Aéreo Nacional) dão a medida de perda de substância própria, no Estado do Rio de Janeiro, avassalado pelo tónus de grande cidade, esvaziado o seu interior. No Amazonas, existem vários poetas que percorrem esta estrada e nos dão a impressão de ter chegado ao mesmo lugar de raiz e nacionalidade, no mesmo ponto poético: Jorge Tufic, Luiz Bacelar, Alcides Werck, Anibal Beça, Elson Farias. Em Minas, ainda a extraordinária Adélia Prado e no Rio Grande do Sul, do antigo grupo Quixote de Escostaguy e outros poetas, o nome mais recente de Carlos Nejar, de obra vasta e consciente, com sua estrela, de brilho reconhecido, se voltando para este ponto. Em Belém, João do Rego Gadelha procura com a sua poesia e sua busca de poetas novos paraenses, editados em duas antologias, uma força que o Pará guarda nas suas lendas e na sua história. No Piauí, Arimatéia Tito Filho ocupa com clareza este lugar, acontecendo o mesmo com Nauro Machado, no Maranhão, num caminho semelhante a Jorge de Lima, enraizado e perscrutador, mítico e interno. *O Correio das Artes*, suplemento do

jornal *A União*, dá a mensagem de novos poetas paraibanos, vários nesta posição, e o faz com peso, na tradição de Augusto dos Anjos, Permínio Ásfora e José Lins do Rego. A *convivência Crítica*, de Hildeberto Barbosa Filho, do Conselho Editorial do *Correio das Artes*, procura de um panorama desta poesia paraibana de maneira análoga ao livredo Neroelde Pontes de Azevedo, *Modernismo e Regionalismo* (os anos 20 em Pernambuco). Estuda-se o regional sem perder o contacto com a poesia brasileira e a poesia como um todo. Caminho idêntico ao dos poetas aqui mencionados, de busca da origem no regional sem perder as ligações do país como perspectiva nacional e como um todo a ser alcançado pela própria Nação. O editor e poeta Sérgio de Castro Pinto dirige este suplemento, presente em sua nova fase por muitos números e aberto a todas as tendências literárias, e, proveniente da bela João Pessoa, se sabe que não acabaram no sul carioca, paulista e rio-grandense os pés de jambo e as árvores características locais ou as praias sem espigões em torno e alta poluição, mas a cultura mesmo a ser mostrada e aprendida pelo povo ledor (e os jornais são da maior importância neste cultivo e nesta aprendizagem). Em Brasília, Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Viana, entre outros poetas, alguns deles ligados à *Revista de Poesia e Crítica* e antologias de poemas sobre Brasília e seu significado. Entre os poetas ligados à revista, estão Manoel Simões (do Paraná) com seu *Réquiem para Sete Quedas e Rudepoema* e Domingos Carvalho da Silva, por muitos anos radicado em São Paulo, o explicitamente ligado à geração de 45 e, portanto, fora dos limites deste trabalho. Sua importância como poeta não se esgota mas é a abertura dada, na revista de *Poesia e Crítica*, para todas as correntes que nos leva aqui a esta referência explícita e que se estende aos outros escritores, organizadores da referida publicação. Em Pernambuco, Aleixo Leite Filho, Waldemar Lopes, Cesar Leal e outros poetas estão nesta direção. E existem, em todos os Estados, poetas que assim caminham, geralmente como esses, por um ângulo de sua obra, e que alguém sempre se lembraria de citar, mas que se torna compreensível aqui o não fazê-lo, por não se tratar senão de uma profundidade séria e atual, em nossa poesia, aqui apenas ilustrada com os nomes que nos ocorreram, em primeira lembrança, nem por isso a mais fiel à realidade ou a melhor, efetivamente. Basta ver, agora, que já poderíamos mencionar no Espírito Santo, Almeida Cousin e em Santa Catarina, Maura

de Senna Pereira. Em São Paulo, Renata Palotini e no Paraná, Vasco José Taborda. Em Minas, Afonso Ávila.

Embora a ampliação dada ao tema, cabe-nos, de fato por gosto e por intenção, falar deste livro sintetizado de um momento de raiz e preservação da nacionalidade: o *Canto de Amor ao Ceará*, de Artur Eduardo Benevides. Livro que não fugirá por certo a argúcia de um Fausto Cunha, sempre atento (*A Garra de uma estreade*, sobre o conto de Maria Amélia Mello). Será olhado de perto pelos olhos e trabalho profundos de crítica, da poesia brasileira atual, da escritora paulista Nelly Novaes Coelho. Será valorizado em Ribeirão Preto pelo sempre presente crítico Osvaldo Lopes de Brito.

Sintetiza ele o que existe de concreto na poesia brasileira atual e que se afastou do "vanguardismo" esvaziado e do radicalismo participante, cheio de significantes, na mais sectária linha do "pior" Lacan e do "pior" Marx, e de pouca concretude para a estrutura da nacionalidade, o livro de Artur Eduardo Benevides, telúrico, lírico, épico, arraigado nos costumes da terra, de bela estrutura poética e no encaminhamento das fases do livro, nos faz debruçar nele como uma janela no Ceará e faz-nos descer as ruas para conviver com sua intimidade: "Ceará não é terra. / O Ceará é canção. / Conheço o mundo e não vejo / terra de mais sedução / que chama os filhos e os leva / na palma de sua mão." (*Usando a Lira do Povo*).

Pacatuba, no livro, fica como a raiz do que foi Fortaleza, modernizada, em contraposição a um interior destruído pela seca mas real como Umbuzeiro, João Pessoa, na Paraíba. Mas não apenas isto: o amor à terra, pela vida rural e dura, conservadora, cruel muitas vezes, vivida no Império mas onde o Brasil se fazia, juntando-se o que aqui se tinha feito por índios, negros e brancos e o que se tinha destruído nos embates entre as raças e as lutas por riquezas e propriedades. Se o imperador D. Pedro II representava o equilíbrio desta construção, a República, da forma como foi implantada, sob o comando externo inglês e depois de um Estados Unidos já desviado do caminho trazido pelos pioneiros do oeste, na sua independência. De um país inglês, sem campo, ávido de indústria e de colonização externa, assassinados e vendidos os *Whigs* pelos *tories*. Na revolução inglesa de 1688, os Estados Unidos, na contra-independência da guerra de secessão, adotam a mesma postura industrial e fictícia de se imaginar

que se pode viver num planeta sem a terra, pisando a terra, adubando-a, dela colhendo os frutos da vida: "quanto sofro por ti, pois te desnudam e te tornam uma *girl made in Usa.*" (pág. 18). E, adiante, no mesmo poema: "Em ti me guardo, guarda-te em mim,/ minha pobre edelweiss, barco ancorado,/ minha guitarra se eu fora português". Esta consciência de que a colonização nos trópicos não foi boa, a partir de portugueses e espanhóis, mas, ao mesmo tempo, que havia aqui, no mundo português, uma mistura que ia resultando num povo agrário forte e, adiante, industrial, fica clara na inadequação ao modelo francês na República, logo avantajado o modelo saxão, com as reações já conhecidas, conservadoras ou de outros matizes ideológicos, até os nossos dias. Importamos aqui as reações conservadoras a esta substituição, definindo-se o conservador fora do privilegiado no campo que mal pisou a sua terra, que "ama" o investimento econômico sem prestar contas à natureza ecológica ou bela, que ganha mais torres nos bancos e no asfalto, sem dar importância ao campo e ética das propriedades e comunidades rurais antigas. Essas reações conservadoras, acrescidas do esvaziamento do campo, não são privilégio de alguns poetas aqui mencionados, já que se notam em outros como Augusto dos Anjos, no seu Engenho Pau d'Arco, na Paraíba, devorado por uma empresa anglo-francesa. Em *Meu Pai (Canto e Romance da cidade de Pacatuba)* estão todos esses elementos de definição afetiva e histórica, mostrando a força de Artur Eduardo Benevides: "E ao renovar em verso sua face/sinto que em mim nasce e renasce/ (qual estrela que quer mostrar seu brilho)/ o orgulho rural de ser seu filho." Poema que lembra muito os grandes versos de Augusto dos Anjos a seu pai; "Para onde fores pai, para onde fores/ irei também trilhando as mesmas ruas:/ Tu, para amenizar as dores tuas / eu para amenizar as minhas dores". A imagem do pai, conservadora, forte, afetiva, contador de histórias como o personagem de Chico Anísio (a "televisão" o levou — Para onde? Onde está? Em Pacatuba?), na espreguiçadeira, a cadeira de balanço ou rede, nos encanta: "Amava as cousas simples. Amava/mais estar entre nós do que partir./ Na atitude de ser, *conservadora*, a alma nem sempre sonhadora./ Mas era de esperar, não de pedir./ Meu pai tinha olhos de tigre/ e coração de criança./ Adiante: "Em casa contava-nos histórias/ e as lendas ganhavam em sua voz/beleza e glória. / E o poema segue até o final de sua identificação com o perdido lado

rural brasileiro, neste homem do império ou neste império brasileiro, de navegações cortadas outra vez após o novo cabo da Boa Esperança, guardado, ou D. Pedro II: "Morto, está. Árvore/vencida pelo tempo. Pássaro/ tombado de seu céu./ Não ouviremos mais as narrações/ de aventuras talvez imaginárias/pelas longas estradas dos sertões." (pág. 103).

O bom cantor trovador está em todo *Canto e Romance da cidade de Pacatuba*. Um pouco da lírica de Camões, de Casimiro de Abreu e de Gonçalves Dias e da musicalidade dos cantadores das feiras nordestinas. Uma maneira de fiar e fazer casas como se vê na praia da Raposa, em São Luiz, Maranhão, de migração de pescadores e rendeiras cearenses: "Meus pés molham-se no Atlântico/ Em Pacatuba, meu coração./ Eis o segredo do cântico./ Em dor de lamentação./ Muito mais que geografia/ é poesia o meu chão (*Definição* — pág. 87).

Arapongas, mandacarus, graúnas, bois, sol, lua, tropeiros, estrelas, serra, serestas, cadeiras na calçada, banda de coreto, assim se define Pacatuba para o poeta, cidade onde se erra com decência e cresce como uma valsa. Entre violões, serra, canções da terra, se viaja aqui e em todo o livro de Artur Eduardo Benevides como um cinema mudo de poeta que, pelo sentimento, em nós se torna falado, vivo, e retorna a tudo que em nós foi gostado.

"E não se sabe onde o sertão começa./ E não se sabe onde o sertão termina. (*Cântico dos Cânticos* — págs. 49 e 54). "Sou touro velho. Sou bargatão. Só vivo em paz no meu sertão. E pelo sertão da Paraíba e do Ceará fica a impressão de touro, de caminhada santa, a de Antônio Conselheiro desde Quixeramobim, encontro marcado com o fluminense, de Cantagalo, Euclides da Cunha, em Canudos, Bahia, para que nossa história perdida aí fosse registrada em um nada como vida degolada. Dos sertões de Macau, terra fluminense, Euclides saiu, e, em São José do Rio Pardo, tomou caminho em direção à Bahia, militar, engenheiro, jornalista, escritor da nacionalidade, neste encontro irremovível com Antônio Conselheiro em Canudos, perigrinando até a morada do grito, um pouco de terra e de infinito, do Ceará, que se ia até o chão da Bahia. É este sertão que se vê na Paraíba de José Lins do Rego e de Augusto dos Anjos, pelo Paraíba do Norte, dobrando Pilar, indo a Sapé, subindo no caminho de Umbuzeiro, e mudando o curso para o Anel do Brejo, até buscar a Serra da Raiz, antiga aldeia Central dos Potiguaras. Assim

também era o Sertão de Macau, terra de Euclides, ou os sertões entre Lagoa Santa e os altos de Diamantina, terra do Guimarães Rosa. Estes sertões, no Ceará, são colocados de uma forma épica, original, sentida e grandiosa por Artur Eduardo Benevides, na paisagem, no homem, nos bichos, na flora, nos rios, na seca: "Nunca se sabe onde o sertão começa./ Nunca se viu onde seu chão termina./ O sertão, arco-íris que regressa, / é uma canção em nós. Ou nossa sina." (pág. 49).

A ligação entre Euclides da Cunha e Antônio Conselheiro, torna-se explícita em *Canto de Verão no País do Nordeste*: "O verão cresce. E anoitece nos mal-assombrados sobrados/ que sustentaram o Império nos sertões./ É um mundo em desafios, erguido nos seus brios, onde o olhar de Euclides descobriu virtudes./ E há um desfilar constante de ataúdes./ Os pés do Conselheiro prosseguem a rasgar/ caminhos de quem sonha, amplos como o mar (pág. 150).

No primeiro *Violeio* deste *Canto de Verão* deixa explícito o poeta o lado amargo do sertão devastado. Sertão, que no início da colonização, como o país no nordeste de que ele fala, se distribuía no litoral dos potiguaras e no interior dos tapuias como áreas verdes de rios caudalosos que a predação do pau-brasil e a queima de florestas inteiras, primeiro para a lavoura de cana e caça ao índio, e depois como armadilha dos índios contra os invasores (detalhadas nas descrições de Bardeus, do governo Nassau) e, depois, ainda, pela destruição de novas florestas para pastos e para deixar distante a presença dos índios nos sertões, acabaram de uma forma ou de outra, destruindo o regime de distribuição de chuvas, diminuindo progressivamente o período entre as secas, no último século, e aumentando a intensidade das enchentes, por falta de flora. A dor do homem nordestino é mostrada na condição anônima, de pássaro solitário. "A todo instante,/ andorinhas, a planar, sòzinhas/ transformam a liberdade em maldição." E adiante: "E todos (mesmo calados) gritam:/ o homem, o asa branca. O carcará./ A terra. A casa grande. O sabiá." (pág. 150) A visão da resultante de uma colonização predatória que não se tentou reparar senão em poucos momentos de República (Epitácio Pessoa, João Pessoa) e no Império, D. Pedro II, com muitas dificuldades aí para uma restauração em grande extensão, fica bastante clara em *A Terra Cearense*: "As queimadas e a múltipla erosão/ vão consumindo, aos poucos, a paisagem./ Nunca se adubam

as terras e a voragem/ das secas faz total devastação./ O verde morre. Agora, no sertão/ O chão é grande e estranho personagem/ que as heranças perdem e sem linhagem/ Desperta a mais sofrida compaixão./ O solo é bom. A terra satisfaz. / A gleba é generosa e bem feraz / E nas primeiras águas reverdece./ Contudo, abandonada em si encerra./ Parece a geografia de uma guerra./ E a própria natureza aqui se esquece." (pág. 39).

Nos sonetos telúricos e sentimentais: *A Terra Cearense*, *O Juazeiro*, *O vaqueiro*, *Sertão*, *Memória*, *O Velho Cangaceiro*, *Mãe Preta*, o poeta mostra-se um sonetista de muita força como Nauro Machado, no Maranhão. No entanto, o verso de seu soneto trata claramente da geografia e da história nordestinas, aproximando-se mais do soneto camoniano do que do soneto de Jorge de Lima, mais próximo do maranhense Nauro Machado. Mais próximo ainda do soneto camoniano, *O Oferatório* (pág. 120), em *Outros poemas de Pacatuba*: "Neste cantar de amigo, em guitarreios,/ Um soneto te dou. E ao longe dóis./ Bem triste é meu descanto. E sob sóis/ Ao te pensar outrora sinto enleios."

*Notícia da Última Volante*, nos seus *Poemas e Canções* dá a medida da transformação ou migração do cangaço, hoje em dia piorada e disseminado como grande metástase nas grandes cidades brasileiras do Sul. Não se acabou com o cangaço. Destruiu-se, com as estradas e empobrecimentos sucessivos da área rural nordestina, os cangaceiros e, aparentemente, o cangaço. Mas ele reapareceu nas grandes cidades do sul de forma disseminada, alarmante e talvez ainda mais cruel, pelo seu rodízio diário e incessante, que a ação do bando de Lampião e outros cangaceiros, em povoados nordestinos: "E matar é um lazer. / Se pune, é imune: é o poder./ E jamais sossega./ Seu clima é a refrega./ E cospe e tripudia/ sobre a sesmaria." (pág. 70).

Não se pode deixar de ver em Artur Eduardo Benevides o construtor vivo desta poesia de geografia e história brasileiras, de características épicas e líricas, e disseminada, sem qualquer interligação formal, por todo o continente brasileiro. Um barro de identidade nacional que se faz como se amasse pacientemente a argila e se cose, depois de lhe ter dado uma forma real mas que não se desprende do simbólico. O descritivo, o geográfico, não tira a força dos versos como bem mostra o apresentador do livro, José Alcides Pinto. Ao contrário, o detalhe de cada coisa revelada é como um tesouro

que o poeta como Aladim recolhe do fundo de uma terra guardada para uma época futura, de reparação rural, que há de vir, em mutirões precisos que possam aproveitar os vastos lençóis d'água nordestinos em poços artesianos ou o plantio de árvores, nas margens, cabeceira se microfloreas polivalentes, logo após a época das cheias.

Em *Canção das Feiras do Ceará*, o poeta nos faz visitá-las de uma forma gostosa e detalhada, cheia de movimentos específicos, para os não habituados aos produtos de uma feira cearense: "E tenho o fumo relado./ Tenho o pó de ca-tuaba./ Tenho banha de galinha./ E a vassoura piaçaba./ E carne assada no espeto./ O milagroso amuleto./ E rendas, e labirintos,/ e cestas, peles e cintos,/ o pão, a mão-de-pilão,/ os legumes de vazante,/ carne-de-sol e de avoante,/ baião-de-dois e pirão./ Ninguém sai de cara feia./ Aqui tem sapato e meia./ Tem folhetim de cordel./ O quebra queixo e o anel./ E muita jaca e cajá/ nas feiras do Ceará." (pág. 29).

Os símbolos chegam aos versos do poeta como fatos da realidade modificados pelo olho do sentimento. "Vou dar ao meu povo uma nova embarcação. Olho agora e me comovo: perde, lento, o rosto e o chão." E esta embarcação é uma jangada molhada "no pranto dos que, amando, foram mortos./ Meu povo quer em paz chegar aos portos./ Ao vir do dia, crescer em liberdade,/ junto aos pombos da praça, na cidade./ E saber que os abismos se fecharam./ E os exércitos se foram e não voltaram. / E uma canção reluz na multidão./ (*Meu povo* — (pág. 129). Tom do poeta de origem sueca, Carl Sand-burg, em *O Povo, Sim*, cantando a indústria, o metal, mas lamentando sempre o desvio da independência norte-americana para o caminho dos *tories* e da Nova Inglaterra.

Os temas de Artur Eduardo Benevides se desdobram em nossa poética, vistos de cada ângulo criador. O de Antônio Conselheiro e Euclides da Cunha, é tratado pelo poeta fluminense Fernando Henrique Gonçalves, no livro *Aunque Sea un Fusilazo*: "João Abade apresento-me/resgatado no frigid/ de Canudos por Euclides / da Cunha para o porvir./ Vos conta-rei uma história/ que é para boi não dormir./ Uma história diferente — porque houve rendição / da que Antônio Conse-lheiro/ com pólvora na oração/ e mão de Beato-em-chefe/ puxou do fundo do chão." (pág. 21).

Da mesma forma que Luis da Câmara Cascudo evoca poé-ticas histórias do folclore do Rio Grande do Norte e do Brasil, a partir de suas origens nordestinas, do que lhe contavam, e

Tiago de Melo faz o mesmo com Manaus, em depoimentos de rara beleza, publicados recentemente, há uma noção aqui despertada de que o poema do regional que chega ao nacional, ao país, do fruto que provém determinadamente de uma raiz, do brilho que está no diamante bruto inserido, no filho que guarda em si o pai vivido, a noite que tarda que cabe na manhã que sabe dela ao amanhecer, todo este saber concreto e seu objeto sonhado, é um livro assim como o de Benevides, e cada um outro que foi feito, desde a *Luta do Caboclo Mitavaí Contra o Monstro Macobeba*, publicado na década de cinquenta pelo editor Sávio Antunes, e criado pelo gênio e o saber de M. Cavalcanti Proença, a raiz e o país, num só homem. Este lado épico, de lutas, está gravado em nosso país, nas lutas pela conservação do nosso espaço territorial, na vinda de D. João VI até D. Pedro II, na figura de João Pessoa, nos feitos de Eduardo Gomes, no CAN, na colocação do âmago brasileiro por Juscelino Kubitschek, em Brasília, nas lutas pelo diamante e contra o intendente na velha Diamantina, na fundação da aldeia de Cantagalo, por Mão de Luva, na luta de Antônio Conselheiro, em Canudos, e mil e um fatos de índios, negros e brancos pela posse de nossa terra para os brasileiros.

A questão é brasileira e atual, retornando a cada ponto mais distante de nosso território. No prefácio do livro de poemas "Os periquitos comem manga na avenida", de Fernando Canto, nascido em Ubidos, no Pará e criado em Macapá (Amapá), Alcyr Araújo coloca esta questão da raiz e do país e que o poeta desenvolve em todo seu livro (Departamento de Imprensa Oficial, Macapá, 1984): "Este livro é a encadernação de um balé de asas, peixes, árvores, águas levantadas, e gritos paridos na catedral da floresta. É a brochura sociológica de desesperos, esperanças, violações ecológicas, estupros urbanos no chão gotejado de suor suado e amálgama de desesperos paralíticos de caboclos, de gente de pele d'África, de boêmios, poetas e prostitutas açoitados e cururus soltos."

Corta-se, pois, esta continuidade da floresta Amazônica no Amapá, pelo manganês, em Rondônia pela cassiterita e outros minérios, em Jari, pelo alumínio, em Carajás pelo ferro, e tudo o que se puder imaginar de minérios raros como estrelas de nêutron. Faz-se isto pela extração e envio para fora das riquezas como na terra nordestina se acabou com a mata pela cana-de-açúcar e gado. Em realidade, a questão ain-

da é mais grave que o aspecto mecânico do roubo, da espoliação, ou seja qual for o nome que se dê a isto. Trata-se da fabricação utópica de uma nova natureza e de uma nova sociedade pela invenção e produtos industriais fabricados em série e significantes no processo de estruturação social, a partir dos países do frio e de fora, não importando para nós, substancialmente, qual a ideologia que rege esta industrialização demolidora da natureza, equilíbrio ecológico e vida do homem nos países tropicais.

Não quer por certo dizer que seja esta a posição de Artur Eduardo Benevides em *Canto de Amor ao Ceará* nem a de outros poetas aqui citados. Esta poesia aqui representada tem um denominador comum mais simples mas que se torna complexo e amplo no seu movimento intencional, o de que uma raiz verdadeira está ligada ao país como um todo e que se reverte em benefício de sua gente. A Ilha de Vera Cruz se transforma ponto por ponto na Terra de Santa Cruz e esta, pelo sentimento e a reflexão, como um todo aberto se guarda em cada ponto concreto para sua gente. Como Artur Eduardo Benevides faz em todo seu livro *Canto de Amor ao Ceará*. O pau-brasil, a madeira de tinturaria, terá de ser replantada dentro e fora de nós. Para que os brasileiros existam como os nossos antepassados índios.

## A VERSATILIDADE TEMÁTICA EM MOREIRA CAMPOS

Antônia Lucineide de Pessoa Albuquerque

### 01 — INTRODUÇÃO

Estudar a obra de Moreira Campos constitui, para mim, um prazer intelectual imenso.

A emoção que sinto é muito forte. A palavra se esvai em pensamentos dilacerados pela força inevitável do carinho de aluna para com o mestre, e a dificuldade de expressão emerge confusa sobre emaranhadas idéias que procuro, neste momento, coordenar.

O contista e o homem se integram num só corpo e alma, transmitindo-nos ensinamentos através do poder da palavra. Seus contos são escolas de vida, experiências sempre vivas e vividas no dia-a-dia de cada ser.

Ler Moreira Campos é aprender a caminhar, encontrar-se na beleza das verdades que atingem a essência do homem.

Cearense de nascimento e de coração, Moreira Campos deixa transparecer, nos seus contos, retalhos de dramas, angústias, vivências e a gama infinita de atos e fatos que animam o homem e a sociedade nordestina em que vivemos.

Fez seus estudos primários no interior e ingressou no antigo Liceu do Ceará em 1930. Após uma interrupção de seis anos, concluiu, finalmente, os estudos secundários, ingressando na Faculdade de Direito em 1946. Posteriormente, licenciou-se em Letras Neolatinas em 1967.

Como titular da Literatura Portuguesa, ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFC. No decorrer da sua vida de professor universitário, desempenhou, com acerto e competência, as funções de Chefe do Departamento

de Letras Vernáculas e foi membro do Conselho Departamental da mesma Faculdade. Como Decano do Centro de Humanidades (1970-1971), implantou e coordenou o Primeiro Ciclo Universitário. Foi Pró-Reitor de Graduação (1974-1978), e, por força das circunstâncias, exerceu, em caráter eventual, o cargo de Reitor, em várias oportunidades.

Em 1972, esteve na Alemanha, onde pronunciou conferências sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa, na Universidade de Colônia.

Pertence ao Grupo CLÁ, do qual é um dos mais ilustres fundadores e ocupa a cadeira nº 32 da Academia Cearense de Letras e a cadeira nº 17 da Academia Cearense da Língua Portuguesa.

Atualmente, afastado do ambiente das salas de aula, coordena grupos literários e Encontros Culturais no Curso de Letras da UFC.

Lançará, possivelmente este ano, o seu mais recente livro de contos *A grande mosca no copo de leite* a ser editado pela editora Nova Fronteira.

Moreira Campos figura em várias antologias nacionais e estrangeiras. Seus contos, além de publicados em várias revistas e jornais do país, foram traduzidos em inglês, francês, italiano, alemão e na língua hebraica.

Tem, até hoje, publicado as seguintes obras: *Vidas Marginais* (1947), *Portas Fechadas* (1957), *As Vozes do Morto* (1963), *O Puxador de Terço* (1969), *Contos Escolhidos* (1971), *Momentos* (1976), *Contos* (1978), *Os Doze Parafusos* (1978).

## 02 — PRIMEIRA PARTE

### 2.1 — MOREIRA CAMPOS: Linguagem e estilo

Uma das peculiaridades dominantes de Moreira Campos consiste na sua maneira sutil de instilar nos seus tipos e personagens centrais a desilusão, a angústia, a dor, o sofrimento, o amor, a paixão e a crueldade.

O absurdo da vida acha-se ironicamente enfocado nas injustiças sociais em que se encontram tantos seres humanos marginalizados.

Expressivos momentos da realidade, o contista deixa que transpareçam pelas sensações íntimas magistralmente descri-

tas e estruturados numa linguagem curta, direta, concisa e dinâmica.

Às vezes, a linguagem por ele empregada apresenta-se repleta de adjetivos comedidos, construções nominais e sinestésias. Os contos, narrados no imperfeito, expressam idéia de continuidade e duratividade. Os enfoques descritivos servem de pano-de-fundo para a composição.

Observa-se já nos seus primeiros livros que os contos são narrados em 1ª pessoa e os dois últimos, *O Puxador de Terço* e *Os Doze Parafusos*, caracterizam-se pela ausência de nomes das personagens, possivelmente tendo em vista "atingir o universal humano". (1)

Observa-se, por vezes, "o excesso de minúcias" (2) no descrever e analisar dos fatos assim como no focar as personagens que constituem a trama dos seus contos.

Percebe-se, ademais, a ânsia do autor na busca da perfeição do caráter e da personalidade de seus tipos, que ele os descreve numa linguagem singela, desprovida de floreios e sem que o narrador pareça interferir.

A abordagem objetiva e detalhada de qualquer assunto ou de um tipo qualquer suscita no leitor a verossimilhança com mais vigor e maior rapidez.

O ambiente rural ou urbano revela-nos que o autor tem, graças à experiência de vida, um conhecimento apurado do meio.

Também, no contista Moreira Campos, é constante a presença da dramaticidade, do místico e do erótico.

Nos livros *Vidas Marginais* e *Portas Fechadas*, encontram-se os contos mais descritivos, minuciosos e abrangentes das diversas formas da vida. Eles caracterizam a 1ª fase da produção literária do autor. O conto sintético surge com o livro *As Vozes do Morto* que juntamente com os livros considerados de 2ª fase se concretiza num estilo mais apurado, evoluindo, naturalmente, pela estrutura formal do conto moderno, que fotografa o homem em seu cotidiano, nos momentos de solidão, não conseguindo, porém, sobrepujar os bloqueios internos.

O universo nordestino assemelha-se muito às vidas ressequidas de Graciliano Ramos e, embora aplicando a arte sin-

1) MONTEIRO, José Lemos. *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza, Edições UFC, 1980.

2) *Ibidem*.

tética, o conto, percebe-se nele a emotividade latente e denunciadora da miséria física e moral de certas vidas representativas de vastos segmentos da sociedade.

A multiplicidade de temas que ele explora envolve o leitor em momentos de amor e ódio, de "suspense" e medo, assim como desvenda a obsessão do sexo mediante o poder e mistério das palavras, que mostram as mudanças do mundo atual e "possibilitam uma reflexão séria sobre a própria essência do homem", (3) que vive num "mundo cheio de sugestões, de buscas e de coisas inexplicáveis". (4)

O uso da 1ª Pessoa não só intensifica o clima de angústia como aproxima leitor e personagem, envoltos no emaranhado e no desenrolar de uma narrativa viva, fluente e aliciante.

O tempo parece transcorrer com durabilidade intrínseca de tempo e espaço. O tempo verdadeiramente humano e psicológico se adequa à maravilha, ao espaço físico e social.

## 2.2 — CONSTANTES TEMÁTICAS

### 2.2.1 — A infidelidade

#### 2.2.1.1 — "O Banho de Bica" e outros

A infidelidade conjugal, presente no conto "O Banho de Bica", do livro *Os Doze Parafusos* (1978), gera uma mensagem que mostra os filhos, a princípio, vítimas do mau relacionamento entre os pais, e, posteriormente, o elo que devolve ao lar a paz e a reconciliação.

A criança desempenhou, no caso, um papel importantíssimo porque serviu de elo para a reconciliação entre marido e mulher. Um ser inocente é vítima indefesa de um desajustamento social.

Pela educação que a mulher recebera de seus pais, era inadmissível uma situação como esta. Considerava toda aquela atitude do marido um desrespeito inominável. Flagrados pela esposa, diz o contista que os cúmplices se apresentavam: "ele em cuecas e ela com o próprio vestido do corpo, os fortes pêlos espalhados e grudados ao pano molhado".

3) Ibidem

4) Ibidem

A mulher ficou possessa. No momento, todo amor que sentia pelo marido se transformou em desprezo e revolta: “— Canalha!” A mulher não quis explicação com a empregada. Demitiu-a logo em seguida. Era difícil acreditar que seu marido se tornasse tão insensível, tão irracional e, apenas por um momento de fraqueza, faltasse com respeito e consideração pelos anos em que viveram juntos, dedicados um ao outro, numa amizade sólida.

Após três meses, o marido foi procurar a mulher para uma reconciliação. Ela não aceitava as suas justificativas e, “trancada no quarto, como não o recebeu nas vezes que se seguiram, ele insistente, queria apenas uma palavra”. A mãe dela procurava ajeitar aquela situação, mostrando que tinha sido apenas um momento de fraqueza e que, apesar de tudo, ele era uma boa pessoa: “— Mas é menino bom, minha filha. Uma fraqueza apenas”.

A mãe e sogra tinham atitudes conciliadoras porque defendiam os preceitos de uma sociedade tradicional: “— Homem é assim mesmo, minha filha”.

A separação de poucos meses fora suficiente para descobrir que seu marido era um cínico, cheio de cavilações.

O pai era revoltado com o filho, devido à irresponsabilidade dele. No escritório atarefado, cheio de serviços e ele, o filho, nos bares, bebendo, andando cambaleando pelas ruas, sem nenhuma responsabilidade, faltando à fábrica e às outras obrigações.

A criança era uma esperança para a mãe. Cuidava dela com carinho, preocupava-se muito com a saúde dela, encontrando “forças para telefonar ao médico e receber instruções sobre o coqueluche (a ida para a casa dos pais dela na serra era uma tentativa de cura), e esperou o pai como haviam combinado”.

O marido, com remorsos, procurava desculpas, justificativas, criando situações que amenizassem um erro do passado; o medo de perdê-la para sempre fez com que ele recorresse às mais estranhas situações.

A mesma temática é sugerida no conto “A Carta”, “quando ele chegou em casa e buzinou para que a empregada abrisse o portão, lembrou-se de que não lhe entregara a carta, nem ela a reclamara. Teve um gesto de contrariedades: bateu o punho contra a mão”. Também o conto “As Baratas”, do mesmo livro, enfoca o envolvimento de dois jovens que re-

solvem fazer amor e, à noite, ela se aborreceu “quando o namorado chegou do interior”.

A temática da infidelidade está patente no conto “A flor e a madrugada” do livro *Portas Fechadas* (1957), quando o autor relata que um jovem atraente, cheio de ímpetos sensuais, chamado Luciano, trabalhava na portaria do hotel para ajudar o seu pai. Certo dia, uma mulher com o marido hospedaram-se no hotel, porém Luciano e ela fizeram amor pela madrugada. Uma cena em que a temática da infidelidade conjugal é focalizada com simplicidade, clareza e concisão.

O conto “O amigo da casa”, do livro *O Puxador de Terço* (1969), é mais um exemplo de infidelidade que culmina com um casamento que se desfaz. O narrador enfatiza que “ela e seu Feldmann dormem em quartos separados”, denunciando porém que uma amizade muito íntima se interpõe entre ela e o alemão, acontecendo, ademais que ela e o alemão, depois do jantar, passeiam “pelo caminho de pedra do jardim: as duas cabeças — a loura e a preta, de cabelos aparados — vão e vêm, a dêle já com as entradas da calva”. Idêntica denúncia faz o contista quando fala do “sítio na serra, de onde ela, desce aos domingos em companhia do outro, que é o amigo da casa”.

## 2.2.2 — O amor

### 2.2.2.1 — “O Grande Cipreste” e outros

“O grande cipreste”, do livro *Os Doze Parafusos* — 1978, —, mostra uma ligação muito estreita entre a vida e a morte.

O marido com alguns momentos de vida, porque a morte já lhe estava destinada; a mulher sentia-se morta como decorrência da renúncia de vida que adotara. Quando ela quis enterrar-se com o marido, simbolizava abnegação, desinteressar-se por uma vida existencial; o marido, para ela, era sua vida e sem ele não saberia sobreviver.

Na vida estamos sempre morrendo um pouco. Esta morte se encontra nas decepções diárias, nas renúncias, na luta por uma condição de vida melhor.

A mulher, rompendo barreiras para chegar ao casarão onde se encontrava o marido, demonstra a força do amor pois o essencial era ficar ao lado dele e a lepra não a atemorizava.

zava, apesar de o hospital de leprosos ser um lugar que a todos causa aversão.

Quando o marido e a mulher morreram, eles se fecharam para o mundo, assim como o casarão, simbolizado por um Penedo, era uma grande rocha isolada.

Cipreste é o nome comum a diversas árvores pináceas, uma das quais se planta em cemitérios.

O título "O Grande Cipreste" simboliza o luto, o respeito pela morte.

A mesma temática encontramos no conto "O Beijo", do mesmo livro.

O amor puro, inocente, ingênuo desperta instintivamente num garoto no momento de curiosidade. É isto o que nos mostra o conto "Infância", do livro *Vozes do Morto* (1963).

A inexistência da maldade de par com um ligeiro sentimento de desejo confunde seus pensamentos "e foi então, no isolamento do parado, que as tais idéias outras foram chegando em tumulto, tomando conta e fazendo sujeira na minha inocência, que se espiçava pela advertência idiota de Paula".

A inocência do narrador-personagem, enfatizada neste pensamento: "Fiquei, e, de tão puro, até fiquei de costas, olhando para um céu que não via, acredito que limpo de nuvens, no corpo e nos sentidos", revela que a emoção absorveu totalmente aquele ser pequenino.

Há ansiedade pela descoberta do sexo neste diálogo: "— Paula... tu me mostra?" "... Me mostra o que?" "— ... O teu... bibiu."

Finalmente a inquietude do pai diante daquela realidade, o qual, no entanto, encara a situação com simplicidade e compreende o filho nesta fase de transição.

### 2.2.3. — A solidão

#### 2.2.3.1 — "O Peregrino" e outros

O conto "O Peregrino", do livro *Os Doze Parafusos* (1978), põe em destaque o sofrimento e a solidão de pessoas de uma comunidade, morando afastadas uma das outras, em casebres que ficam "em distâncias de léguas". Estes "seres em farrapos", vivem mergulhados na pobreza e na iniquidade social, estigmatizados por uma situação opressora e inevitável que os inferioriza e os humilha como pessoas humanas que merecem respeito.

“O verão maior”, enrijecendo músculos “por baixo da pele engelhada” engrandece a luta que eles enfrentam pela sobrevivência “no mundo de cinzas” e sem esperanças.

O delírio maior em que se encontra um personagem se esvai numa palavra forte. O pedido de água representa vida, a vida que não veio, apenas “muitas lições de renúncia” e “a solidão da noite e dos seres”; resta a “viúva-menina, sem lágrimas” porque o sofrimento as tinha consumido.

A beleza de palavras objetivas, reais, verdadeiras reflete situações duras, porém literariamente belas.

Detectamos o desejo sexual e a concretização do ato envolvidos por momentos de carências e necessidade afetiva, neste magnífico parágrafo: “Palavras poucas. Mais os sentimentos e compreensão das duas coisas do mundo. Tanto que ela não se assustou quando ele um dia pousou a mão áspera, de muitos calos, um casco, sobre a sua coxa magra. Antes deu-se, sem espantos. Um objeto. Sabia que os olhos dele já lhe varavam o vestido ralo à luz da trempe ou do dia. Entregou-se à sombra do oitizeiro, forrando-se com o próprio pano em que envolvia o prato”.

Outrossim, tendo havido um incesto, não caberia a ninguém récriminações, porque “cessaram ali as chamas do pecado, das condenações eternas” e “a palavra de Deus era pequena ou grande demais para compreender a necessidade e a solidão”.

Muitos outros contos, como “Frustração”, “A Ceia”, do citado livro, sugerem a mesma temática.

#### 2.2.4 — A tentação

##### 2.2.4.1 — “O Quadro” e outros

O conto “O Quadro”, do livro *Portas Fechadas* (1957), retrata a história do vigia de um grande armazém, que, todos os dias, na grande porta, “monologava, soltava cusparadas de fumo mascado”, “repetia bocejos, tornava a examinar a porta dos fundos” e “com o porrete dava cacetadas na cabeça dos fardos de algodão”.

No decorrer daqueles dias, interessou-se por uma menina de treze anos, de “feminilidade adolescente”, que se insinuava por aqueles ambientes a fim de adquirir dinheiro, pedindo esmola. Aquela figurinha despertou-lhe o desejo se-

xual, coadjuvado, além do mais, pela idéia do armazém perdido, denotando uma atmosfera de sensualidade no seu mundo interior onde "o saco de lã avolumava-se, enchia os sentidos".

A atração sexual do homem de meia-idade por uma jovem é constatada diariamente: a vida moderna nos mostra a luta de homens de nossos dias em busca da mulher nova e não da de mais idade, o que os leva a dramas e tragédias que seus atos ou infidelidades ocasionaram.

Porém a tentação, o desejo sexual são, novamente, focalizados no conto "A Virgem, o Chapéu de Palha e o Cristo", do livro *Os Doze Parafusos* (1978).

O autor, em rápidas pinceladas, faz o leitor uma quase testemunha da cena que descreve. Isto ocorre "quando Esmeraldo descera às goiabeiras que ficavam ao lado do açude", mas não descobriram cristos "e olharam-se, em silêncio e com decisão". "Ela se livrou do chapéu de palha e amparou-se com Esmeraldo para tirar a calcinha. Forrou-se com ambos e a posse se deu, forte, violenta".

No conto "As Baratas", do mesmo livro, a imaginação e o poder de descrição do exímio contista se fazem presentes e incitam o leitor à concepção de atos e fatos da vida hodierna. É quando ele descreve o forte desejo de dois jovens de fazer amor, uma tentação que os leva a pedir, em um banco, a chave de casas a serem alugadas e, nestas buscas, numa velha casa, "limparam o piso do taco da sala de jantar, tiraram as roupas e fizeram amor".

## 2.2.5 — O medo

### 2.2.5.1 — "O grande Medo" e outros

O traço impressionista, bem acentuado em Moreira Campos, mistura-se ao subjetivismo das palavras proferidas pela personagem no conto "O Grande Medo", do livro *O Puxador de Terço* (1969). Com efeito, na afirmação da mulher: "mas não tenho medo da morte não", "tenho medo nenhum de morrer", "Eu não tenho mais nada que esperar", "Todos nós não morremos? Pois então?" percebe-se a luta que se trava no seu íntimo entre a vida e a morte; e também fica patente uma falsa aceitação de acomodação a uma situação inevitável e irreversível: "não criei meus filhos? Não estão todos

criados? não cumpri minha tarefa, ora?!”: “Nem ouço nem enxergo mais, nem posso andar direito. Que é que eu espero?”; “criei meus filhos. As filhas estão todas casadas. Ótimos genros”.

A pobre mulher, com estes questionamentos reflexivos sobre uma tarefa aparentemente cumprida e realizada, quer apenas enganar-se, pois o seu sorriso é triste. Além disso, como uma constante ela “volta a chorar, enxuga os olhos com o lenço, os lábios tremem”.

Outra faceta do mesmo tema consiste no seguinte: o medo da traição leva, muitas vezes, as pessoas a cometerem grandes tragédias como a que o autor narra no conto “A tragédia maior”, do livro *Os Doze Parafusos* (1978).

Um aposentado, servente de Banco, pede ajuda ao gerente para transferir sua filha, casada, com dois filhos pequenos, da Faculdade de Direito da Paraíba para a de Fortaleza. O marido com ciúmes de colegas da faculdade, dera-lhe vários tiros, mas, num momento de desvario, de desespero, cometeu o suicídio, pensando que tivesse matado a mulher.

Os contos “A Sepultura” e “O Pulso”, do livro em referência, sugerem o mesmo tema.

## 2.2.6 — O homossexualismo

### 2.2.6.1 — “Irmã Cibele e a Menina” e outros

Outro tema muito discutido atualmente é o homossexualismo. Moreira Campos, no conto “Irmã Cibele e a Menina”, do livro *Os Doze Parafusos* (1978), aborda o tema com certa crueza e muita força sugestiva nas ações e convivência das personagens.

Quando a menina chegou ao colégio, Irmã Cibele empolgou-se com os cabelos dela. Então, “alisa-os com as próprias mãos, enquanto a menina se aplica no bastidor”. Além disso, “teve a idéia do laço de fita, para compor o rabo de cavalo”.

Em certa ocasião, percebe-se, de imediato, a perturbação de Irmã Cibele, pois “apressou-se, sem muita necessidade, em atender a velha milionária”. E, apesar da vigilância, ela “encontra meio de pegar a menina pela mão e correr com ela até o jardim”.

Ao entardecer, o inevitável acontece. O desejo de ver os seios da menina, acariciá-los e a hora oportuna, sem vigia,

possibilitaram-lhe o encontro, alcançando a menina no corredor. "Irmã Cibele também tremia e ofegava, as narinas acesas. Quis ver-lhe os seios, e ela mesma os procurava, as mãos muito ágeis. Perdia a cabeça. Beijou-os, e agora os sugava, babando-os e repetindo incoerências". "A língua de Irmã Cibele era ativa e morna, os dentes mordiam com muita delicadeza, quase roíam".

A verossimilhança textual leva ao questionamento, porque "nada é certo, há incoerências".

O conflito interior da menina, o seu receio denota-se na sua reflexão pois seus "pensamentos são contraditórios".

O conto "O Sargento-Instrutor", do mesmo livro, apresenta temática idêntica à dos contos aqui focalizados.

O conto "A confissão", do livro *O Puxador de Terço* (1969), também sugere homossexualismo: o Monsenhor "falou-lhe de abismos", das "fraquezas da carne e da beleza da mocidade".

Porém, o convite para visitá-lo em sua "casa isolada" e "a motocicleta no jardim, com a qual ele ia ao seminário", tornam-se um clima insinuante e acolhedor.

Observa-se a gradação de emoções fortes por parte do Monsenhor quando fez elogios ao moço: primeiramente, diz o autor, "ele então corou muito"; depois, ainda acrescenta: "o rosto muito quente", ficou "vermelho", insistindo "no seu braço moço e forte o calor da palma da mão".

### 03. SEGUNDA PARTE

#### ENTREVISTA

P. Como surgiu o interesse pela literatura e por que escolheu o conto como sua principal forma de expressão?

R. Sempre gostei de histórias, desde menino. Minha mãe lia regularmente e fazia versos, embora para uso doméstico. Meu pai, que freqüentou o seminário, às vezes escrevia para os jornais. Aos treze anos, eu já perpetrava as primeiras poesias, entre elas dois sonetos. Um sobre o crepúsculo. Terminava assim:

"E ainda mais triste se tornando o instante,  
na esguia torre da matriz distante,  
o sino plange o funeral do dia".

Não sei sinceramente como encontrei então tantas palavras bonitas e raras, como planger, esguia, funeral, etc.

Mas a estória (assim mesmo, com e) sempre foi a minha sedução. Achava os romancistas seres simplesmente admiráveis.

Quanto à preferência pelo conto, sou, por natureza, dinâmico, direto, sintético. E aí já estão alguns valores do gênero, que preferi a todos. Tanto assim que não tenho nenhum romance, novela ou peça de teatro. Exceção de um livro de poesias, até hoje só tenho escrito contos, mais de cem, enfeixados em seis livros.

P. Os seus contos nascem a partir de uma realidade interior ou realidade exterior? Recebe influências de outros escritores ou pura fantasia?

R. A partir de uma realidade exterior. Em todos eles há uma "pitada" de real. Sobre essa verdade procuro recriar, fazer obra de arte, na medida das minhas possibilidades. Os contos virão do que vi e vivi na infância e adolescência; às vezes, de um caso lido nos jornais (no comum, a página policial), ouvido de alguém. A minha lição é esta: "A literatura se nutre do real".

Influências? Sim. Eça de Queirós, Machado de Assis, com quem aprendi a descobrir a precariedade, a vulnerabilidade do ser e o que ele tem de abissal. Graciliano Ramos, por uma ordem de identidade (meio, biótipo, iguais fontes de leitura) também me influenciou bastante. Ele é muito presente nos contos da minha primeira fase.

Todo autor sofre influências. O importante é procurar os seus próprios caminhos.

P. Existe alguma identificação com o autor e o narrador-personagem no conto CORAÇÃO ALADO?

R. Sim. Entendo que todo autor realista transmite à sua obra muito da sua própria visão, cosmovisão, sentimentos e experiência. O narrador-personagem no meu conto CORAÇÃO ALADO (não confundir com uma medíocre telenovela que tem o mesmo título. O meu conto data de 1949) seria eu, na timidez, no desejo contido, na lucidez diante da vida, no desencanto das impossibilidades.

P. Nos primeiros livros, os contos eram narrados em 1ª pessoa e nos últimos estão em 3ª pessoa com omissão de nomes. Como aconteceu este processo de mudança?

R. O conto na primeira pessoa (eu) tem um andamento mais ou menos autobiográfico, uma identificação. A terceira pessoa (ele) aproxima-se mais da verdadeira arte literária. Cancela identidades, faz-se mais universal, que é uma exigência básica da grande literatura: a universalidade é a sua meta maior.

A omissão de nomes, quanto às personagens, decorre do mesmo fenômeno. Vale mais cuidar do ser (cabível em qualquer parte do mundo) do que retratar o indivíduo, dar-lhe uma carteira de identidade, um número. De resto, esse comportamento é uma exigência do próprio conto moderno, considerada a sua força de síntese e de impessoalidade.

P. Qual o segredo da versatilidade dos temas?

R. Não há segredo. Quanto mais versatilidade temática, melhor, parece-me. Quebra a monotonia. Insistir nos mesmos temas talvez seja falta de imaginação ou de criatividade.

P. Qual a sua opinião sobre o homossexualismo?

R. Uma palavra terrível, constrangedora e abrangente, pois tanto alcança o homem como a mulher (e como alcança!), e abrangente ainda em termos de quantidade, nos dias que correm.

Um desvio lamentável, que, contudo, tem dado alguns gênios, sem que a afirmação sirva de incentivo.

P. O amor é eterno enquanto dura?

(sexo) e a afeição profunda. O primeiro terá um tempo;  
R. O verso é lapidar, na sua ambigüidade entre o desejo o segundo, a intemporalidade, segundo a definição de São Paulo: "O amor tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo suporta: é eterno".

P. Qual a relação entre a morte e a vida?

R. Íntima. Não há vida sem morte. Onde aquela surge, esta aparece. Vizinhas, unas, indivisíveis, companheiras, dentro de um processo dialético de transformação. Do ponto de vista humano, a vida é a alegria, a plenitude; a morte, o fantasma sinistro.

P. Como se sente aos 70 anos?

R. Lúcido, confiante e ainda acalentador de esperanças, principalmente pela minha crença nos valores do espírito ou da inteligência. Felizmente, ainda não perdi de todo o jogo lúdico, o reencontro com a infância.

Uma mensagem para um escritor iniciante.

M. Acreditar no humanismo. Amar efetivamente a literatura, ser-lhe fiel, jamais desvirtuá-la ou falsificá-la, pois que somente a arte contempla a *verdadeira realidade*, que é aquela que se confunde com o eterno. No terreno prático, ler muito, escrever sempre, praticar, só publicar quando tiver amadurecimento. Colher nos grandes autores a lição maior da vida.

#### 04 — CONCLUSÃO

No decorrer deste estudo, observei as temáticas constantes que integram os contos de 1ª fase com os de 2ª fase.

Os temas sempre atuais constatarem que a obra de Moreira Campos gerada em bases sólidas, edifica-se com galhardismo e permanece viva no meio literário.

Moreira Campos afirma, em entrevista anexa, que "quanto mais versatilidade temática, melhor parece-me. Quebra a monotonia. Insistir nos mesmos temas talvez seja falta de imaginação ou de criatividade".

Os depoimentos críticos são testemunhas de um caminho percorrido com segurança, perseverança, sapiência e, acima de tudo, uma consciência crítica profissional e intelectual.

A fortaleza de suas palavras desperta novos valores literários que influenciados pelo seu estilo, procuram dar evasão aos anseios da alma humana.

## 06. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 01 — ANTOLOGIA Cearense (1.<sup>a</sup> série). Fortaleza, Academia Cearense de Letras, Imprensa Oficial, 1957.
- 02 — AZEVEDO, Sânzio de. **Literatura cearense**. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1976.
- 03 — CAMPOS, Moreira. **Vidas marginais**. Fortaleza, Edições Clã, 1949.
- 04 — ——— . **Portas fechadas**. Rio de Janeiro, **O Cruzeiro**, 1957.
- 05 — ——— . "Infância". In: ——— . **Vozes do Morto**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.
- 06 — ——— . **O puxador de terço**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969.
- 07 — ——— . **Contos escolhidos**. 3. ed. Rio de Janeiro, Antares/MEC, 1978.
- 08 — ——— . **Os doze parafusos**. São Paulo, Cultrix, 1978.
- 09 — ——— . **10 contos escolhidos**. 1. ed. Brasília, Horizonte Editora Limitada, 1981.
- 10 — CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- 11 — GUERRA, Severino Fernandes. Escrever e Ler. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 15 dezembro 1978.
- 12 — LIMA, Batista de. **O Catolé**. Fortaleza, 1983. N.º 60.
- 13 — MIGUEL, Salim. A exatidão da palavra. **Jornal do Brasil**, Rio 09 dezembro 1978.
- 14 — MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo, Melhoramentos, 1969.
- 15 — MONTEIRO, José Lemos. **O discurso literário de Moreira Campos**. Fortaleza, Edições UFC, 1980.

## ARTE E EMOÇÃO

Vera Lúcia Figueiredo Costa Rocha

### INTRODUÇÃO

Desde a antiguidade, a natureza e significado do ato criador, entenda-se, relativo não só à criação poética, mas outros tipos de arte, tem constituído motivo de debates, polémicas, reflexões, tanto por parte de filósofos, psicólogos, cientistas, assim como, e não poderia deixar de ser, pelos poetas.

Baseados na teoria estética de Fernando Pessoa em que diz: "A arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção. Um grito, uma simples carta pertencem um à arte de cantar, à literatura à outra inevitavelmente...", tentaremos mostrar no presente trabalho teorias de outros escritores não só em confronto, como em aceitação à de Fernando Pessoa.

Parece perigoso entretanto e também atraente, o saber, que o poético por si já inclui uma gama de sentimento, emoção. Isto talvez nos conduza a uma tomada de posição, o que não seria nosso objetivo! Por outro lado, conscientes desta atração, procuraremos não relegar a emoção a plano secundário, mas fazer dela objeto de uma investigação racional.

Trabalharemos concomitantemente com as expressões: teoria intelectualista e teoria da emoção. Não pretendemos contudo, exaltar uma posição em detrimento da outra, porque seria incorrer em erro grave pensar que a teoria intelectualista é a mais verdadeira, mas também seria absurdo impregná-la e desprezá-la, pois que ela não exclui verdadeiramente a interferência da emoção na confecção da obra literária.

E afinal, o que é o homem, senão um ser dividido entre o trabalho e o divertimento, o consciente e o inconsciente, a felicidade e a não felicidade, o ser e o não ser? Daí se conclui que não se deve considerar isoladamente cada uma das teorias em apreço, porque uma e outra repousam em razões científicas e humanas poderosas. No restante, as duas completam-se, integralizam-se, fazendo-nos optar por uma fusão. Mas esse provável posicionamento, fica a cargo de cada um dos leitores. O nosso objetivo consiste apenas em fornecer subsídios, para uma maior meditação sobre o problema, e despertar em cada um de nós, aquele EU sedento por conhecimento, por entender o homem sempre mais, porque essa é também, uma maneira de viver melhor.

#### Teoria Intelectualista

No seu ensaio "A Filosofia da Composição", Edgar Allan Poe reconstitui todas as etapas utilizadas na confecção de seu poema "O Corvo". Refere-se aos poetas que dizem compor por meio de uma espécie de sutil frenesi, como aqueles temerosos que o público olhem por trás dos bastidores e percebam as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para só em seguida, atingir os verdadeiros propósitos. Afirma que nunca teve dificuldade em relembrar os passos progressivos de qualquer uma de suas composições, e é, com equilíbrio matemático que descreve este seu poema. Enfatiza que o trabalho caminhou progressivamente até completar-se, sem interferência do acaso ou intuição. Citaremos como ilustração algumas passagens resumidas deste ensaio:

1. Após escolhido o refrão do referido poema "Nevermore", que significa nunca mais, Poe tenta encontrar uma razão plausível para a sua contínua repetição. A palavra deveria ser monotonamente pronunciada. Mas o fato parecia irracional, desde que um ser humano com suas faculdades intelectivas normais em pleno funcionamento, jamais ficaria a repetir o mesmo vocábulo incessantemente. Daí lhe ocorrer a escolha de uma criatura não racional para o encargo da função. À primeira vista surgiu a figura de um papagaio como solução, sendo logo substituída pela de um corvo, igualmente capaz de falar e mais de acordo com o tom melancólico do poema, por ser uma ave de mau agouro.

2. Ao definir o tema pensou na Morte, e para se aliar mais de perto à Beleza, pensou na morte de uma bela mulher. E quem a narraria? Nada melhor do que um homem apaixonado...

Ele continua descrevendo minuciosamente todo o processo poético. Alia a teoria à prática, explicando cientificamente todos os passos e demonstrando ser um perfeito adepto da teoria intelectualista.

Cassiano Ricardo em seu livro intitulado *Algumas Reflexões Sobre Poética de Vanguarda*, defende a teoria de que não há poema sem trabalho. Faz alusão às palavras de Deus quando disse que o homem fará as coisas com o suor do seu rosto. Acrescenta ainda que a arte é talvez a única forma de trabalho, em que a criatura qualquer que fosse a sua condição social tinha que "dar duro". O poeta é um profissional como outro qualquer, e essa, é a única maneira de se integrar na sociedade que vive, como um ser participante.

### Poética

1

Que é a Poesia?

uma ilha  
cercada  
de palavras  
por todos  
os lados

2

Que é o Poeta?

um homem  
que trabalha o poema  
com o suor do seu rosto

Um homem  
que tem fome (Cassiano Ricardo)  
como qualquer outro  
homem.

Ao mesmo tempo, defende a utilização de linossignos — versos "em forma de", e desprovidos de qualquer esquema rítmico. Ou seja: algo livre, espontâneo, lembrando o encantamento da inspiração, ou os altos e baixos em que o poeta se deixa arrastar, levado pela corrente anímica, sem mar-

gens, sem princípio, nem fim. Dessa maneira, o teórico Casiano entra em contradição. Fato este verificado também em Fernando Pessoa, só que aquele parte de uma teoria intelectualista e chega a admitir aspectos inerentes à teoria da emoção, enquanto este a defende e depois faz versos que transmite a lucidez do ato criador. É o que veremos no poema retirado de sua Obra Completa da Editora Aguilar, página 165.

### I s t o

"Dizem que finjo ou minto

Tudo que escrevo. Não.

Eu simplesmente sinto

Com a imaginação

Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,

O que me falha ou finda,

É como que um terraço

Sobre outra coisa ainda.

Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio

Do que não está ao pé,

Livre do meu enleio,

Sério do que não é.

Sentir? Sinta quem lê!

O último verso sintetiza a idéia de que não é função do poeta sentir o estado poético, mas sim criá-lo nos leitores.

Ezra Pound define o "bem escrever", como uma maneira perfeitamente controlada do escritor dizer o que tem em mente, com total clareza e simplicidade, usando o menor número possível de palavras. Para ele, seu trabalho consiste em traduzir o mesmo tipo de clareza ao dizer: "Mande-me um Rembrandt do tipo que eu gosto" nos termos de "Mande-me quatro libras de pregos de dez centavos".

Valéry, último dos clássicos, e elaborador de uma psicologia da criação que não separa a arte da ciência, diz: "Quanto a mim que sou, confesso-o, muito mais atento à formação ou à fabricação das obras do que a elas próprias, tenho costume ou a mania de apreciá-las apenas como ações".

São suas também as seguintes palavras: "... prefiro compor uma obra medíocre, embora lúcida, do que uma obra-prima em estado de transe".

Em suma, Poe, Cassiano Ricardo, Ezra Pound, Valéry e outros, concebem a criação poética como atividade lúcida, disciplina mental, realizando a obra de arte, através de um vigilante esforço e da voluntária aceitação de regras.

### Teoria da Emoção

Para melhor desenvolvimento desta teoria, denominaremos cada um de seus seguidores — poeta inspirado. Este tipo de poeta deixa-se levar pelo fluxo arrebatador de seus sentimentos. Seu poetar é involuntário e desabrocha espontaneamente, sem possuir características racionais de burilamento ou elaboração. Defende a arte pela arte, tornando-se mero instrumento de uma dupla libertação: da arte e de si próprio. Não é partidário de facções políticas, sociais ou religiosas; fazendo-nos lembrar a classe marginalizada da República de Platão, em que a valoração do indivíduo era proporcional à sua participação e serviços prestados à Pátria. Contudo, a liberdade defendida por eles não é permissiva, tem suas regras próprias, embora elas estejam em função da disposição do espírito e sentimentos ambivalentes do poeta, constituindo objeto e não objetivos, do criar literário.

O poeta inspirado ou também conhecido como "possesso", formula um eu singular e único, capaz de comunicar-se com o inconsciente, que no caso representaria o incomunicável, o universal. E neste ponto, surge a psicanálise em nosso auxílio, representada pelas figuras dos grandes cientistas — Freud e Jung.

Na perspectiva freudiana o inconsciente é visto como um depositário de forças ocultas da libido, que necessitariam de repressão ou transferência de toda sua potencialidade para outro setor, que não o sexual; proporcionando dessa maneira ao indivíduo um perfeito equilíbrio, para viver nesta sociedade, eminentemente repressora.

Jung, seu discípulo, contradiz o Mestre na medida em que vê o inconsciente, sob uma perspectiva menos científica e mais filosófica, definindo-o como a região onde se encontra os aspectos mais valiosos e significativos do homem. Desenvolveu a noção de inconsciente coletivo como: "parte do inconsciente individual que procede da experiência ancestral

e transparece em certos símbolos encontrados nas lendas e mitologias gregas constituindo os arquétipos". Esta noção está de acordo com aquela defendida por Eliot em seu ensaio "Tradition and the Individual Talent": "nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem o seu significado completo sozinho. O seu significado, a sua apreciação, é a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos. O sentido histórico compele um homem a escrever não meramente com a sua própria geração nos ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero, e dentro dela, toda a literatura do seu próprio país, tem uma existência simultânea e constitui uma ordem simultânea". Observamos que no presente ensaio houve apenas uma mudança de nomenclatura, a noção de inconsciente coletivo persiste. Ela, juntamente com a teoria do inconsciente individual vieram clarear a análise de várias obras, que eram consideradas obscuras ou pertencentes às forças do demo. Simultaneamente enfatizaram a teoria da emoção, que retrata o inconsciente, aquele outro "eu" existente em cada um de nós, e em maior potencialidade nos artistas.

"Vivem em nós inúmeros,  
Se penso ou sinto, ignoro  
Quem é que pensa ou sente  
Sou somente o lugar  
Onde se sente ou pensa

Tenho mais almas que uma  
Há mais eus do que eu mesmo  
Existo todavia  
Indiferente a todos  
Faço-os calar: eu falo

Os impulsos cruzados  
Do que sinto ou não sinto  
Disputam em quem sòu  
Ignoro-os. Nada ditam  
A quem me sei: eu 'screvo.

Fernando Pessoa. Ob. Completas, pág. 291.

Edit. José Aguilar.

Nos versos acima, Fernando Pessoa coloca-se como instrumento através do qual a obra literária se realiza. Reconhece a presença de outros "eus" pululando dentro de si. E a voz do poeta surge, como aquela superior, destinada a falar para a humanidade, subjugando toda a ambivalência, sentimentos contraditórios que vivem em constante tensão dentro do escritor. O escrever funciona como uma libertação, um impulso que faz o poeta ignorar os outros. Frente a ele, os demais "nada ditam".

Muitas vezes o esforço consciente gera no poeta uma espécie de cansaço, insatisfação, o que não é de se estranhar, visto que, ao usar apenas o raciocínio, o escritor está explorando simplesmente 1/3 de todas as suas potencialidades. No momento em que ele registra no papel aquilo que jorra do seu inconsciente como uma espécie de transe ou alumbramento, sente-se aliviado de suas tensões, como se estivesse em estado de graça, estado de criação. E os leitores ao se colocarem em estado receptivo, estarão também possuídos de uma leveza, elevação, porque o "poeta possessor" ao criar, está transmitindo uma voz que não é a sua, ou pelo menos naquele momento não lhe pertence, é universal. Algo semelhante à voz de Deus, que acompanha todas as gerações desde tempos infinitos. E, neste estado de não resistência, receptividade, entrega total, nos sentiremos fortes (a analogia da água — forte e geradora de energia por não oferecer resistência), por que possuídos por "Esta espécie de loucura

Que é pouco chamar talento  
E que brilha em mim, na escura  
Confusão do pensamento".

Fernando Pessoa. Ob. Compl. Pág. 192. Ed. Aguilar.

A loucura como veículo de liberdade, porque sentimento, criação, emoção, nos traz felicidade. Portanto sejamos loucos, para fazermos os outros e o mundo melhores.

### CONCLUSÃO

Observamos no decorrer do trabalho que:

1. A obra de arte é o resultado da fusão de elementos provenientes tanto da esfera consciente, quanto inconsciente.

2. A emoção é fonte enriquecedora do criar artístico, atingindo entretanto pleno efeito, quando acompanhada de um posterior burilamento e canalização dos sentimentos e idéias provenientes do êxtase inicial.
3. Os escritores e teóricos se contradizem ao tomar determinada posição diante do tema, fazendo-nos concluir que em algum momento de suas vidas, ora eram partidários da teoria intelectualista, ora da teoria da emoção.
4. Ambas as teorias são válidas na medida em que são portadoras de verdades absolutas.
5. Emoção é beleza, é alegria, é tristeza, é delírio, é a Vida em todas as suas manifestações estéticas. Logo, seria impossível existir Arte sem Emoção.

#### BIBLIOGRAFIA

1. Dufrenne, Mikel. **O Poético**. Editora Globo, 1969.
2. Eliot, T. S. **Selected Essays**. Faber and Faber Ltda. London, 1972.
3. Leite, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. Conselho Estadual de Cultura, São Paulo.
4. Pessoa, Fernando. **Obras Completas**. Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1974.
5. Poe, Edgar Allan. **Poesia e Prosa**. Obras Escolhidas; A Filosofia da Composição, páginas 501-511. Editora Globo, 1960.
6. Pound, Ezra. **A arte da poesia**. Editora Cultrix, São Paulo.
7. Ricardo, Cassiano. **Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda**. Editora José Olympio, 1964.
8. Ricardo, Cassiano. **Seleção em Prosa e Verso**. Coleção Brasil Moço. Editora José Olympio, 2.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro, 1965..

## RECENSÕES

KHÉDE, Sonia Salomão. **Cláudio Manuel da Costa** (poesia). Rio de Janeiro, Agir, Nossos Clássicos, v. 110, 1983.

### Sânzio de Azevedo

A Coleção "Nossos Clássicos", da AGIR, conhecida por quantos tratem de literatura entre nós, em sua nova fase, sob a coordenação do Prof. Pedro Lyra, brindou-nos, em fins de 1983, com o volume dedicado a Cláudio Manuel da Costa, organizado por Sonia Salomão Khéde. A organizadora do volume, professora de Literatura Brasileira na UERJ e de Teoria Literária na UFRJ, exerce há vários anos a crítica literária em periódicos do Rio, e é autora do livro *Censores de pincenê e gravata* (1981), séria reflexão sobre a censura teatral dos tempos do Império aos dias atuais, e organizadora de *Literatura infanto-juvenil — um gênero polêmico* (1983), trabalho coletivo que vale como um alerta diante das contrafações dentro do gênero.

*Cláudio Manuel da Costa* (1983) é um dos pontos altos da coleção. E desse inconfidente, tão adversário da metrópole portuguesa em termos políticos, quanto ligado a ela pelos laços estéticos, poderão os estudantes de hoje ter uma boa visão, mesmo que (o que não desejamos) sobre ele venham a conhecer somente o livro de que ora nos ocupamos.

Estudando a situação histórica do escritor, não se limita Sonia a enumerar fatos que hajam composto o mosaico de acontecimentos da época, juntando ocorrências que sejam apenas coetâneas; faz questão, pelo contrário, de apontar, no Iluminismo, "a segura racionalizante de Voltaire" e "a afetividade romântica de Rousseau", desembocando ambos no

repúdio ao Absolutismo, o que de certa forma poderá explicar a ambivalência da obra desse poeta que é ao mesmo tempo um exemplo perfeito de árcade mineiro e de ilustrado português, como observa a ensaísta no estudo crítico sobre o poeta. Nem deixa a escritora de assinalar, em Cláudio, a superioridade dos sonetos em face das églogas, epístolas e epicédios, no que acompanha João Ribeiro e outros estudiosos da obra desse neoclássico. E seus sonetos são, com efeito, um dos ápices da poesia de seu tempo.

Na parte antológica, dividiu a autora os poemas escolhidos em 3 segmentos, que intitulou "O poeta ambivalente" (textos em que há a dualidade mencionada: o provinciano mineiro e o ilustrado lusitano); "O poeta como artesão" (a face arcádica do poeta, com notas de Quinhentismo e de Barroco), e "O poeta e os problemas sociais" (poemas laudatórios, em que o poeta se identifica com o Poder). Sendo a obra de um inconfidente, isso parece estranho, mas a organizadora havia dito que ele "não terá sido o único na história da literatura que dissociou a prática literária da prática política". O que nos faz lembrar casos posteriores, como o de Bilac, cujos versos em livro nada revelam de sua militância política, bem maior que a de alguns poetas sociais de hoje...

São bem escolhidos os textos, dentro o que há de mais característico do autor, e as notas de pé de páginas são elucidativas, sem excesso de erudição ou de pormenores informativos. Entretanto, permiti-nos algumas observações: na pág. 37, cremos ter de atribuir a um erro tipográfico o acento da 1ª sílaba de "impia" na "Fábula do Ribeirão do Carmo", no verso "Do acerto as luzes, busco a morte impia", vocábulo que deve ser paroxítono, com a tônica no *i*, como usava Bocage, e como está claro pela métrica e pela rima com o verso seguinte, "De um agudo punhal na ponta fria". Na pág. 44, como dissesse o poeta, no Soneto XII, que o pastor Daliso atravessava "O campo todo em busca de Violante", há uma nota dizendo: "Violante: Violante Montesino, freira, poetisa portuguesa, do século XVIII, autora de *Parnaso lusitano de divinos e humanos versos*. O nome empregado no poema não é necessariamente o mesmo da poetisa citada". Salvo engano, se o poeta não se refere (como pensamos) à citada poetisa, não haveria necessidade da nota.

Quanto à bibliografia sobre o poeta, que é excelente, somente estranhamos o fato de lá figurar, de José Aderaldo

Castello, o livro *A literatura brasileira*, 1º vol., da Cultrix, quando sabemos que esse título é o da coleção a que pertence o volume, que se chamava primeiramente *Manifestações literárias da era colonial* e, a partir da 3ª edição, substituiu *era*, por *período*.

É claro que não poderia figurar nessa bibliografia tudo, absolutamente tudo quanto se escreveu sobre Cláudio Manuel da Costa, mas a nosso ver não deveria ter faltado na lista o excelente *Cláudio, o lírico de Nise* (1975), de Hélio Lopes. E, em edição posterior, gostaríamos figurasse também o primeiro volume da *História da literatura brasileira* (1983), de Mas-saud Moisés, que abrange as Origens, o Barroco e o Arcadismo, obra que acreditamos não haja sido citada por ter sido editada no mesmo ano do livro de que ora tratamos, e da qual a organizadora certamente não tinha conhecimento.

Esses pequenos senões, facilmente corrigidos em edições futuras (que o livro certamente terá), não empanam nem de leve o mérito de tão importante trabalho, que faz uma releitura lúcida e atual de um autêntico (neo)clássico, um dos mais destacados poetas do neoclassicismo brasileiro e um clássico de nossas letras, e vem reafirmar o lugar conquistado por Sonia Salomão Khéde entre os modernos mestres do ensaio e da crítica literária no Brasil.

LUÍS, Agustina Bessa. *Os Meninos de Ouro*. Romance. Guimarães & Cia. Editores, Lisboa, 1983.

Carlos d'Alge

Na noite de 4 de dezembro de 1980 um pequeno avião espatifou-se nas cercanias de Lisboa. Nele viajavam o Primeiro Ministro Francisco Sá Carneiro, sua companheira Snu Seidenfaden, dinamarquesa de origem e dirigente de uma editora, um Ministro de Estado e esposa, e o piloto. Sá Carneiro, líder e fundador do Partido Popular Democrático, tentaria, nessa rápida viagem ao Porto, salvar a candidatura presidencial da Aliança Democrática, integrada pelo seu partido e pelo Centro Democrático Social. Com a morte de Sá Carneiro desapareceria o articulador carismático do radicalismo neoliberal.

O desastre provocou traumatismos e fissuras na agremiação política fundada pelo Primeiro Ministro e em grande

parcela do povo português que não desejava uma volta à direita e nem uma ascensão à esquerda ortodoxa. Por um longo tempo acreditou-se em sabotagem e atribuiu-se à extrema-esquerda o acidente de Camarate. Mas não se conseguiu identificar os possíveis culpados e há quem aceite a teoria de falha no aparelho.

Esses fatos, e mais notadamente a ligação amorosa de Sá Carneiro com Snu Seidenfaden, deram origem ao romance *Os Meninos de Ouro*, de Agustina Bessa Luís, recém-premiado pela Associação Portuguesa de Escritores. Agustina, primeira-dama da literatura portuguesa contemporânea, tem buscado na crônica histórica motivos para algumas das suas narrativas. É o caso de *Os Meninos de Ouro* e do novo romance *Adivinhas de Pedro e Inês*, publicado em fevereiro último, uma re-criação dos malogrados amores do Infante D. Pedro e de D. Inês de Castro. Não se trata de biografias romanceadas nas simplesmente de romances inventados, embora inspirados em acontecimentos históricos.

Sá Carneiro, advogado, opositor ao regime salazarista, tornou-se depois do 25 de abril líder político em ascensão. Casado, pai de cinco filhos, oriundo da alta burguesia industrial do norte, era o que se poderia chamar um esplêndido chefe de família. Até conhecer a dinamarquesa, divorciada, Snu Seidenfaden, mãe de três filhos.

O motivo do encontro: a publicação de um livro político de Sá Carneiro. A partir daí descobrem afinidades, acham-se graça, como se diz em Portugal e, naturalmente, acabam por estabelecer relações amorosas. E assim viverão até a fatídica noite de 4 de dezembro de 1980. Amavam-se e não podiam estar separados. Um comentário de jornal da época dizia que "Nos momentos difíceis Francisco Sá Carneiro serenava só de olhá-la", no melhor estilo dos grandes romances de amor.

O jornal de direita *O Tempo*, publica, a 7 de janeiro de 1982, o seguinte comentário: "Por sua dama o católico Francisco arrostou a temível ira dos bispos, o político Francisco entregou armas afiadas aos adversários no auge da batalha, o cidadão Francisco enfrentou a cínica desconfiança de parte dessa abstração que se dá pelo nome de sociedade." Observa o escritor Fernando Assis Pacheco, no JL, de Lisboa que

“A direita, quando está para aí voltada, escreve tão kitsch’ como o Dr. Júlio Dantas.”

Foi no caso Sá Carneiro-Snu Seidenfaden que Agustina Bessa Luís encontrou, como dissemos, inspiração para escrever *Os Meninos de Ouro*, já em quarta edição. Os personagens foram reinventados: José Matildes e Sá Carneiro, Marina, Snu, e Rosamaria, a esposa que não quer conceder o divórcio.

Mais do que um romance sobre o amor, *Os Meninos de Ouro* é uma narrativa de ampla significação verbal.

Agustina busca a identidade do próprio povo português dós 25 de abril, na análise que faz dos meninos que nascem em privilégios e um dia serão os dirigentes do país. Sobre José Matildes — ou Sá Carneiro — escreve: “Não tinha forças para encontrar aliados nem astúcia suficiente para se crer poderoso (...) à medida que o seu tônus cívico subia, ele deparava com mais dificuldades para se impor.

Marina “como amante de um doge, passou a aconselhá-lo na sua vida pública, a inspirar-lhe as simpatias e as aversões. Era tratada com muito tato, mas não escondiam que ela causava situações embaraçantes. Nada mais penoso do que vê-la nos salões praticando uma desenvoltura que levavam à conta de tributos pagos à nova intimidação que era execrar tudo o que fosse constrangimento de uma sociedade sem classe”.

Rosamaria “ainda guardava, face ao casamento, uma recuada fidelidade, nos termos primitivos, e tentava não quebrar esses laços. Mas não podiam voltar ao antigo acerto das suas vidas, porque as estruturas da sociedade mudavam não só por efeito de uma ruptura de um sistema de valores, mas sobretudo porque ambos tinham ido muito longe na destruição do consentimento”.

No relacionamento dos três, Agustina observa: “O caso de José Matildes era típico como tendo a intenção mais de humilhar do que a de exaltar o objeto sexual que era, primeiro, Rosamaria, depois Marina, e o modelo a obter e a apreciar (...) Quando, com pretexto de ver os filhos mais pequenos, ia a casa para se demorar dois ou três dias (o que depois acabou por se tornar impossível com os infernais ciúmes de Marina), era para encontrar estímulos naquele campo libidinal essencialmente feminino e no qual Rosamaria dominava. Assim se explica a demonstração que ele fazia da

sua ligação com Marina, os telefonemas ostensivos, os diálogos em voz demasiada alta e que Rosamaria era forçada a ouvir.”

Como diria o Cavaleiro de Oliveira, galante personagem do século dezoito, libertino por convicção: “Quanto mais um homem é razoável, mais é inconstante no seu amor”. Na verdade, além da estória de José Matildes, Rosamaria e Marina, Agustina faz a história do novo Portugal, onde se deparam dois momentos: a decadência de setores da alta burguesia e a emergência de líderes de classes até então afastadas do centro do poder. Tudo isto em meio a uma trama em que a paixão, a ambição e os desígnios do destino cortam uma das mais promissoras carreiras políticas do Portugal democrático.

BIASOLI, Marisa. *Noite Adentro*. Poesia. Nação Cariri Editora e Livraria Gabriel. Fortaleza, 84 páginas, 1984.

Carlos d'Alge

Acabo de ler os 47 poemas de Marisa Biasoli constantes do seu primeiro livro solo *Noite Adentro* que integra a coleção de Autores Cearenses da Nação Cariri Editora e da Livraria Gabriel. Recordo, agora, que há três anos Marisa estreava ao lado de Cidinha Fonseca no livro *Em silêncio* que tive o prazer de apresentar. *Noite Adentro* compõe-se de quatro partes: “Bruma azulada”, “As distâncias — Os passos”, “Vertentes” e “Ritmo interior”. Significativamente a segunda parte detém o maior número de poemas. De que tratam estes novos versos de Marisa Biasoli?

Pela leitura dos textos de Marly Vasconcelos, Moreira Campos e Francisco Carvalho, que enriquecem o volume, encontramos a resposta. Segundo Marly, o que se destaca nos poemas de Marisa Biasoli é o seu “tônus melancólico-evocativo”. Moreira diz que o contexto é “leve, sutil, fugidio como um trecho de música”. Carvalho prefere assinalar, e com muita propriedade, o “Eu subterrâneo” que graças ao isolamento da vida moderna faz com que aflore à superfície.

Aí temos a chave ou as chaves para decodificar as imagens metafóricas de *Noite Adentro*. É sobretudo nesse Eu que recria a infância e as memórias da casa que prefiro demorar-me.

Nota-se, neste livro, um equilíbrio entre as quatro divisões, assim em "Bruma azulada", as lembranças pertencem à infância e aos momentos de solidão e contemplação de seres e objetos. Já na segunda parte, mais densa e criativa, é o Eu à procura da sua identidade com o mundo real, enquanto nos dois últimos segmentos o que está em jogo são as possibilidades de se conseguir essa identidade ou afirmação.

Pode-se estabelecer uma identificação entre a casa e o Ser, até porque nos convém para exercitar um pouco a leitura de *Noite Adentro*. Reparem bem nesta palavra adentro, isto é, a solidão do Ser na casa. Agora possuímos os dados que nos permitem avaliar a casa e os seus segredos em confronto com o Ser e a sua solidão. Mas no Ser, como na casa, há que considerar o exterior e o interior. Lembro os versos de Rilke: "O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar."

Ora, o exterior e o interior formam uma dialética da dissecação que nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos. A poesia é pois o caminho para o resgate onírico dos segredos da infância, não tanto da nostalgia da infância, o que seria vulgar, mas, e sobretudo, da nostalgia das expressões da infância.

Escreve Marisa: "Leve é sonho de criança (...) / Leve é esta música em surdina acordando lembranças antigas." O poeta deseja envolver-se na bruma azulada que são os momentos felizes da sua infância, bruma porque passado e distância e ao mesmo tempo magia porque nos permite recriá-la, e azul porque é a cor do mar, do céu, e da terra, depois de Gagarin. Essa infância foi tão mágica que a ela se agarram lembranças inesquecíveis como "a bailarina da caixa de música", a "princesa e a fada lilás", e até o "sorvete de maracujá" e "as salinas ao entardecer", pois o despertar pode se tornar amargo e assim há que pendurar os "sonhos / nos varais da infância".

No presente a névoa substituiu a bruma, a névoa é tátil e está à nossa frente. A bruma pertence àquela infância que teimamos reviver mesmo que seja em outra parte do planeta. O presente possui os seus medos e os seus fantasmas: "Somos todos tão frágeis / e tão solitários", à procura do reino ideal que se descortina além daquela porta.

A casa e os seus segredos. Desvendá-los, por que não? Diz Marisa que "Dói vasculhar nossos baús / e trazer de

lá / o que tentamos esconder / o que não queremos ver.”  
Vasculhar os baús ou a casa dá no mesmo, é espantar os  
nossos fantasmas e exorcizar os nossos medos.

Voltemos a Marisa: “Que a luz das velas / possa enxotar/  
os fastasmas do medo / iluminar corredores / descer aos po-  
rões (outras correntes) / e guiar-nos sem disfarces / até a luz  
do sol.” Uma casa, como um Ser, tem porão e sótão. Os nos-  
sos devaneios vão conduzir-nos por toda a vida aos refúgios  
preferidos da nossa infância. Como escreveu Bachelard em *A  
Poética do Espaço*: “O poeta sabe que a casa mantém a infân-  
cia imóvel em seus braços.”

Os medos moram na casa e convém que nos libertemos  
deles, e também dos possíveis fantasmas e correntes. No po-  
rão é sempre noite e nele se escondem os nossos medos. O  
porão é o ser obscuro da casa, na definição de Jung, em  
*L'Homme à la découverte de son âme*. No sótão os medos se  
racionalizam, no porão a racionalização é menos rápida e me-  
nos clara. No sótão a experiência do dia pode apagar os me-  
dos da noite, no porão concordamos com a irracionalidade das  
profundezas: a loucura enterrada.

Marisa quer e pode esconjurar esses fantasmas e esses  
medos. Para tanto é necessário ter passado momentos de soli-  
dão e angústia, pois quem não as viveu não pode ter nenhuma  
profundidade. O Ser na sua solidão contempla a sua verdade  
e a sua nudez. Sabe que possui uma enorme vitalidade, uma  
imensa possibilidade de dar-se e doar-se:

“a vida em cada recanto / do meu corpo.”

“minhas mãos (...) / recordam teu corpo/ e deixam  
nele / as marcas do meu amor.”

“o amor há de chegar / e mudar-me inteira.”

“esta vontade de sair / vontade sem pés /  
nem asas.”

O Ser tem as suas realidades e os seus medos. O deva-  
neio é ainda uma porta aberta ao infinito, é preciso que o  
Ser ilumine o porão onde residem os medos e os fantasmas  
e abra as janelas do sótão onde tudo é claro e maravilhoso  
como este dia de sol e mar que contemplo da minha varanda.

O corpo e sua verdade. Mas por que não lhe dar tempo  
e abrigo? Por que não libertar “Os olhos (...) ilhados em  
seus medos” e “encurralados em invisíveis prisões”? Dizer

sim às imagens oníricas da infância, dizer não aos "sorrisos em álbuns guardados", porque estáticos e parados no tempo que se quer vivo. Os limites do corpo: o corpo real e o corpo imaginário em conflito. Por que não dizer não às rejeições, às incompreensões, aos preconceitos, à massificação narcísica da estética dos cosméticos e dos padrões de beleza criados pelo cinema e televisão?

Em *Noite Adentro*, Marisa Biasoli fala do seu mundo, da sua solidão e da sua angústia, verdades de uma mulher em plenitude e em disponibilidade perante a vida. Há muitos e muitos anos Leonardo da Vinci, poeta, inventor, pintor e mágico, escreveu o seguinte: "O homem, como um contínuo desejo, aspira sempre a uma nova Primavera, e sempre a um novo estado, aos meses seguintes e aos novos anos, e, quando as coisas acontecem, é demasiado tarde, e o homem não se apercebe de qua aspira à sua ruína."

É Primavera agora. Ainda é Primavera. Vivê-la antes que seja tarde.

## AS REINAÇÕES DO REI

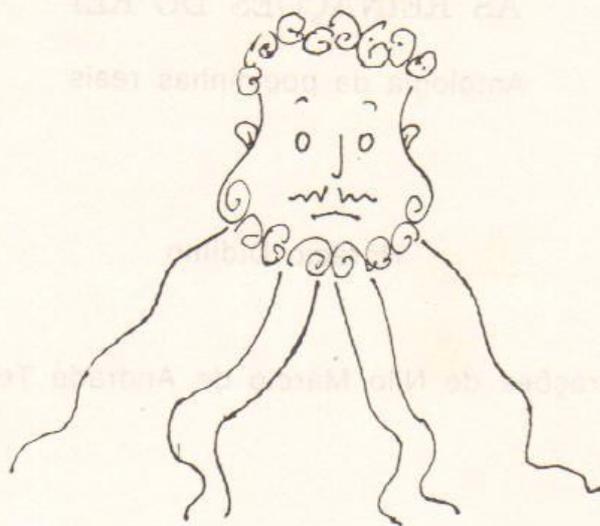
Antologia de poeminhas reais.

Horácio Dídimo

Ilustrações de Nilo Márcio de Andrade Teixeira

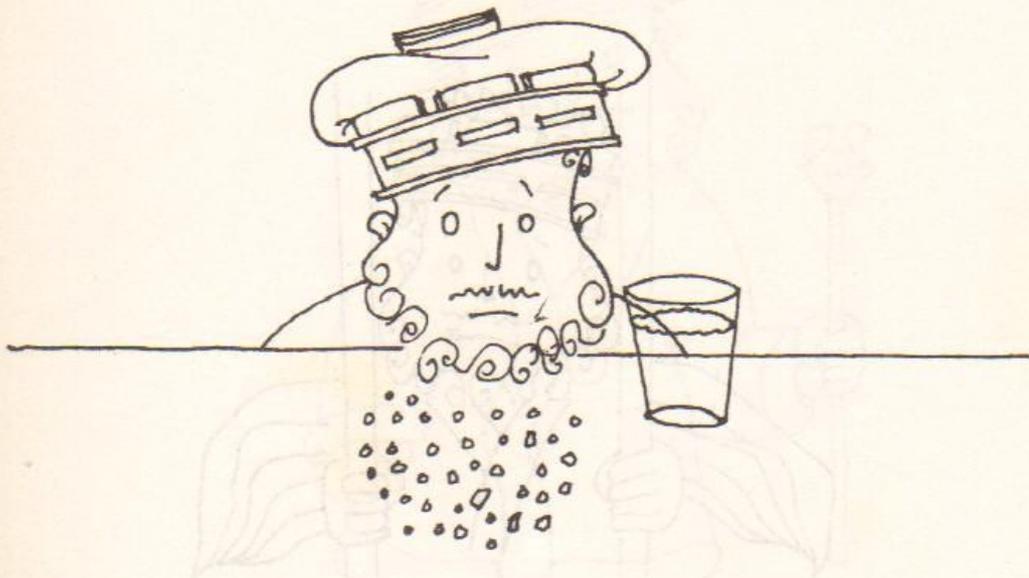
AS REINAÇÕES DO POEMA

um poema  
de chapéu novo  
quebra novamente a casca  
do ovo



1. A COROA DO REI

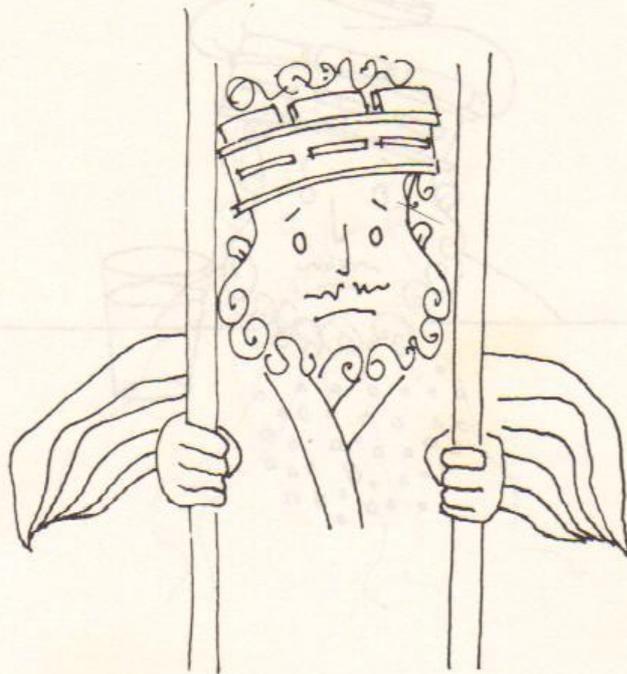
O rei quanto mais complica  
mais rei-fica.



## 2. A DOR-DE-CABEÇA DO REI

daqui a cem anos

todos os nossos problemas  
nos terão resolvido



### 3. A GAIOLA DO REI

era uma vez um rei  
que tinha três passarinhos:  
o primeiro queria ser doutor  
o segundo, senador  
e o terceiro queria era que o deixassem em paz

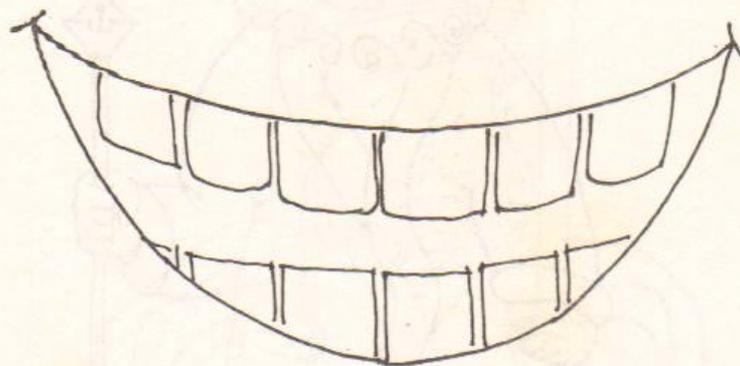


#### 4. A MAJESTADE DO REI

em terra de cego  
quem não é rei  
de cócoras com ele

em terra de sapo  
quem tem um olho  
não tem nada a ver

em terra de rei  
quem usa' óculos  
salve-se quem puder



#### 5. A RISADA DO REI

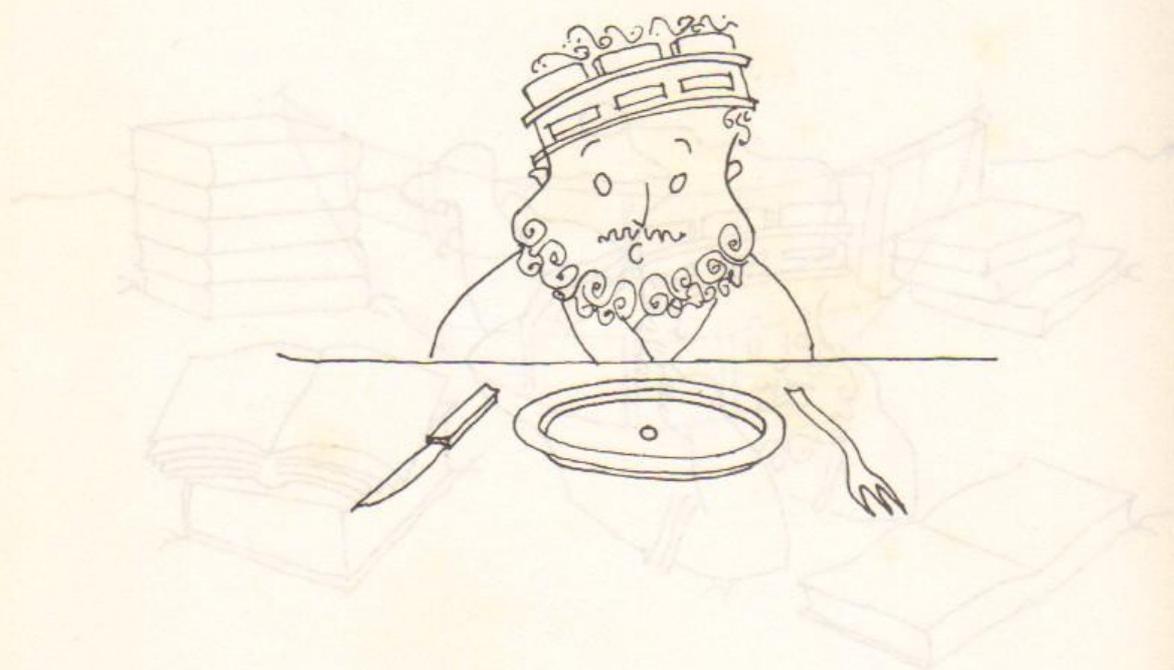
o super-rei  
voou por cima  
dos telhados da cidade  
e das mais rigorosas pesquisas  
de mercado

depois riu riu riu  
a bandeiras despregadas



## 6. A SABEDORIA DO REI

todos nós somos iguais  
uns menos outros mais



### 5. A ENTRADA DO REI

o super rei  
você vai sair

### 7. A SOBREMESA DO REI

quem sabe o que vem depois?

jantamos nossos churrascos  
contra a vontade dos bois



### 8. A TEIMOSIA DO REI

as coisas não acontecem  
como a gente quer

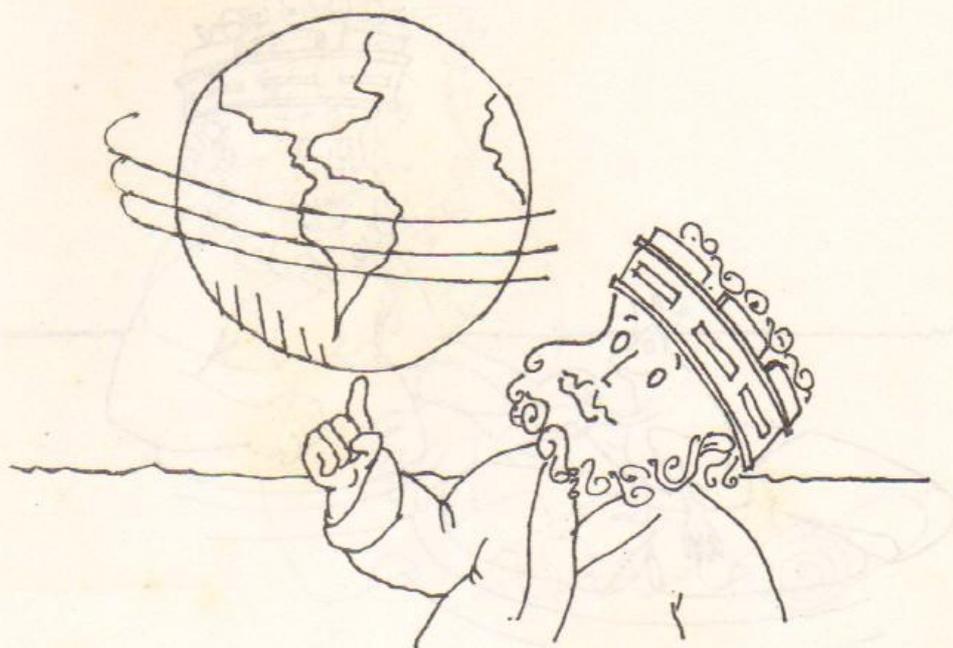
nem mesmo como a gente  
não quer

as coisas nunca pedem  
a nossa opinião



### 9. AS LAGRIMAS DO REI

triste não é saber que não há  
nem que não haverá  
triste é saber que nunca houve  
e que agora para todo o nunca  
choraremos



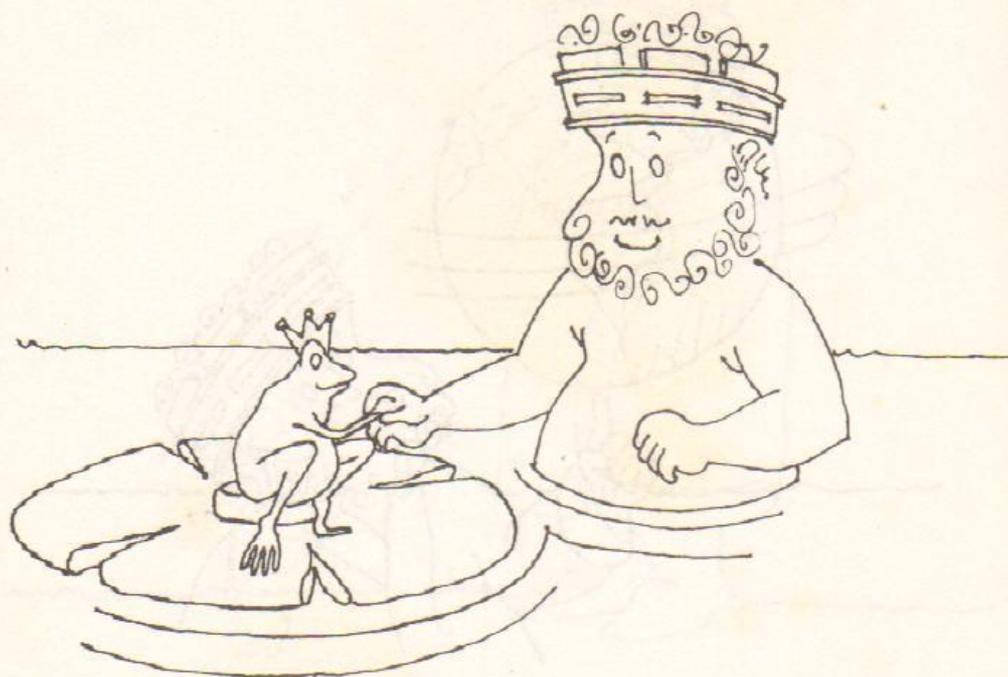
## 10. O BRINQUEDO DO REI

bomba  
geral

rosa  
banal

vento  
letal

ponto  
final



### 11. O COLEGA DO REI

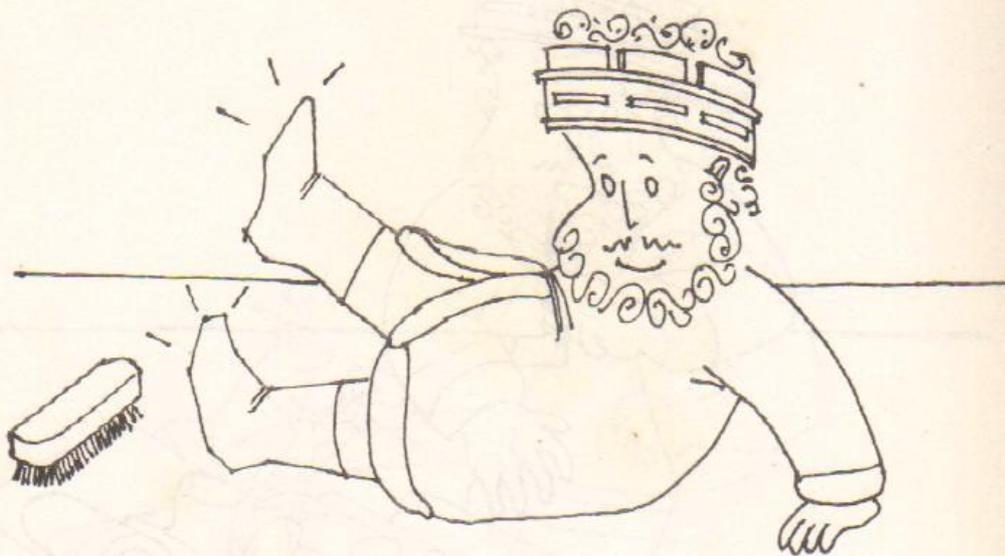
era uma vez um rei  
tão pobrezinho  
que não tinha onde cair morto  
mas ele não desanimou  
virou sapo-boi  
e bateu todos os recordes de bilheteria



## 12. O DECRETO DO REI

dona carochinha  
era uma velhinha  
muito enfezadinha  
que contava histórias engraçadas  
que entravam pela perna de um pato  
e saíam pela perna de um pinto

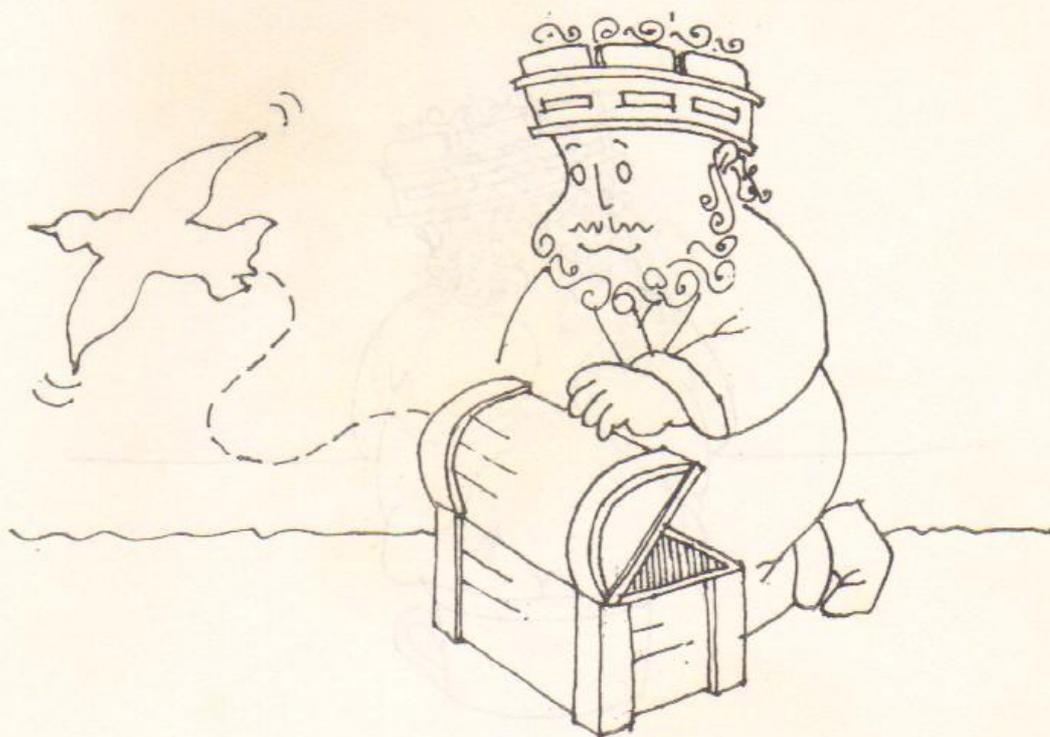
mas el-rei mandou dizer  
que acabou-se o que era doce  
aí ela calou-se



### 13. O ENGRAXATE DO REI

o vice-rei  
engraxa o sapato  
do rei

porém o rei  
engraxa o ódio  
do vice-rei



#### 14. O TESOURO DO REI

lá vai o rei  
de rabeção  
deixou em casa  
o seu tostão

lá vai o rei  
de rabequinha  
deixou em casa  
tudo o que tinha

lá vai o rei  
de violão  
quebrando as cordas  
do coração  
chorando as penas  
do gavião



### 15. O TRONO DO REI

por mais velha que seja a porta  
um dia se abrirá

por mais longo que seja o caminho  
um dia chegará

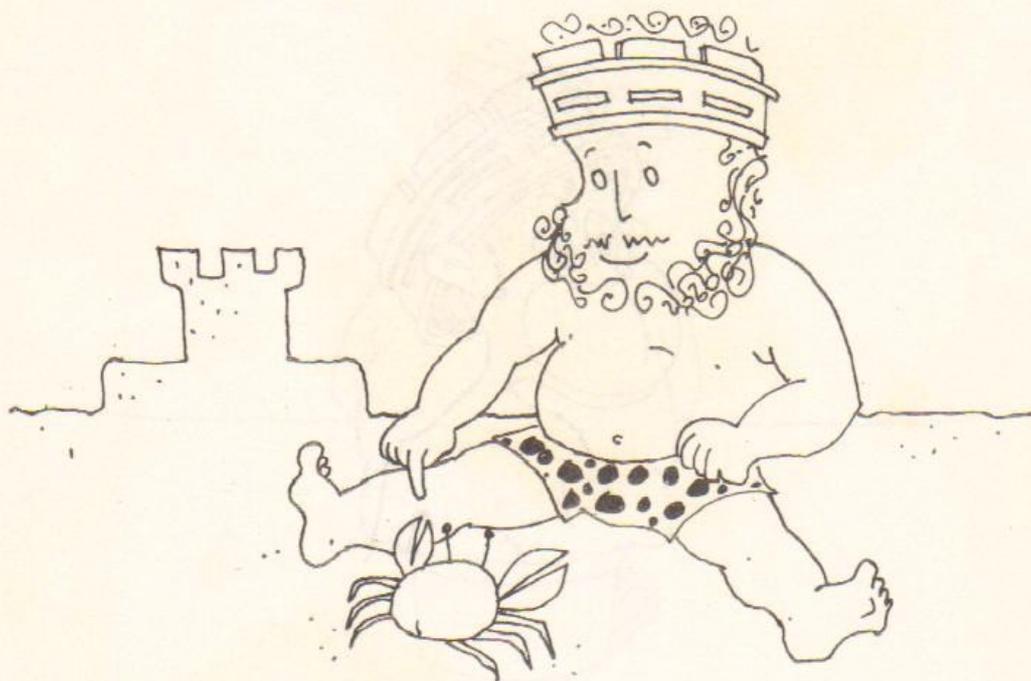
por mais gordo que seja o rei  
só poderá ocupar um lugar  
de cada vez



#### 16. OS ANTEPASSADOS DO REI

no tempo em que os reis não falavam  
as coisas caminhavam devagar  
mas caminhavam

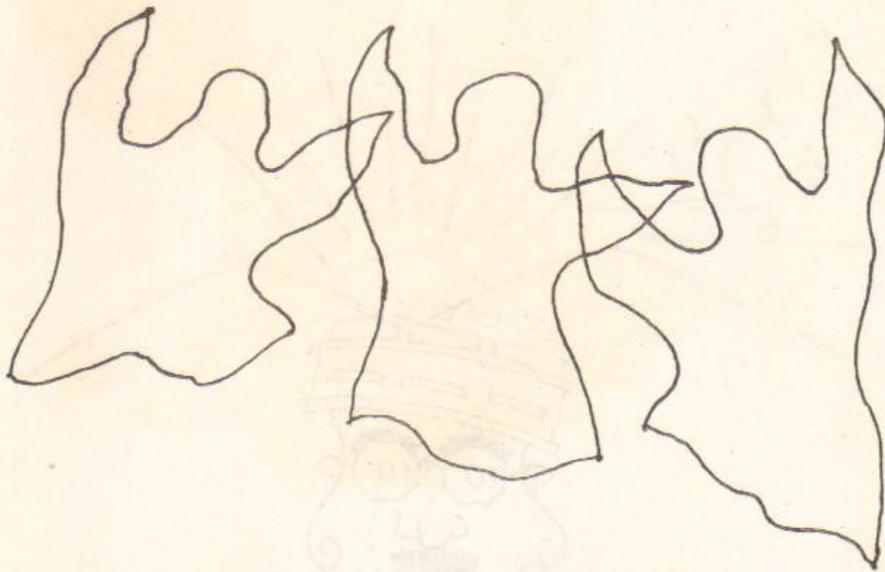
os reis é que paravam longo tempo  
para conversarem nas calçadas  
mas como eram calados  
não diziam nada



### 17. OS CARANGUEJOS DO REI

os caranguejos  
nas lojas de ferragens  
batem nas mesas redondas  
gritam espadas  
assoviam bombas atômicas

os caranguejos  
nas suas carruagens  
mastigam palavras científicas  
e cospem sobre a terra  
como se fossem canhões  
e lançam gritos de guerra



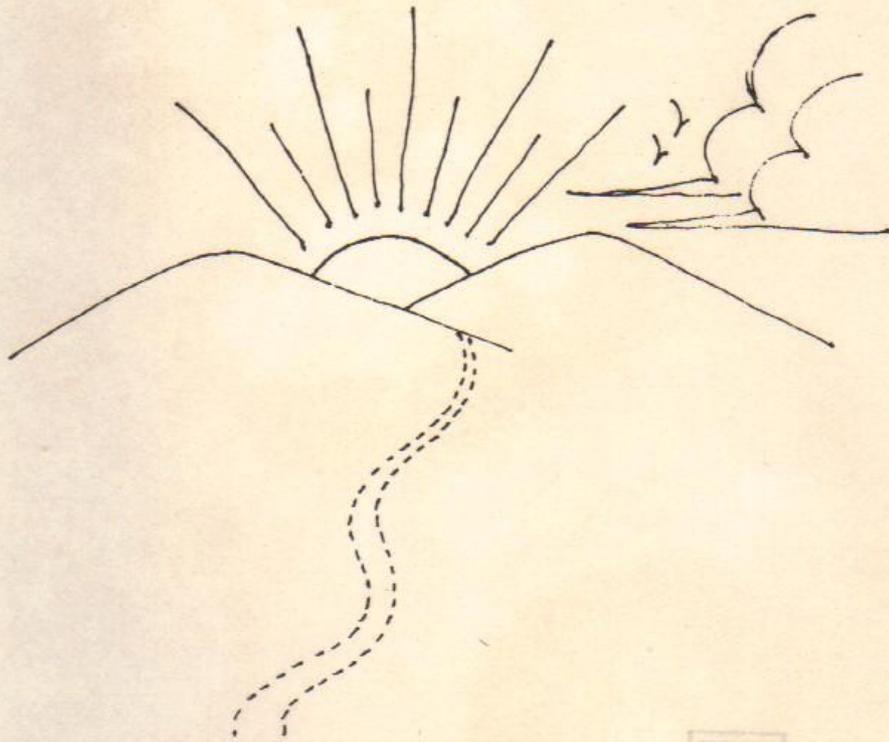
## 18. OS FANTASMAS DO REI

à noite  
todos os dedos  
são dardos  
todos os passos  
são tardos  
todos os matos  
são cardos  
todos os bêbedos  
são bardos  
todos os gatos  
são leopardos



19. OS ÓCULOS DO REI

indefinidamente vai mais longe  
muito mais longe  
do que o rei imagina



20. OS SAPATOS DO REI

o rei usa sapato 52  
mora no trono 97  
e governa o povo 1443

mas os cientistas descobriram por acaso  
2.322.416 caminhos novos

o rei então sentiu o ódio 27  
e está baixando o decreto 82  
contra os sorrisos 19 e 20  
de quem quer que seja

379

# REVISTA DE LETRAS

Volume 8

N.º 1

Jan./ jun./ 1985

## SUMÁRIO

TRAJETÓRIA FICCIONAL DE MÁRIO VARGAS LLOSA  
Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez ..... 1 — 20

LEITURA: PROBLEMAS DE PROCESSAMENTO  
Nadja da Costa Ribeiro Moreira ..... 21 — 36

RELEMBRANÇAS, DE MILTON DIAS  
Pedro Paulo Montenegro ..... 37 — 40

AS VOGAIS E AS CORES  
José Lemos Monteiro ..... 41 — 66

DOIS POETAS CEARENSES  
Artur Eduardo Benevides ..... 67 — 70

A GRAMÁTICA E O ENSINO DA REDAÇÃO  
Maria da Graça de Andrade Teixeira ..... 71 — 82

CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA — III  
José Alves Fernandes ..... 83 — 98

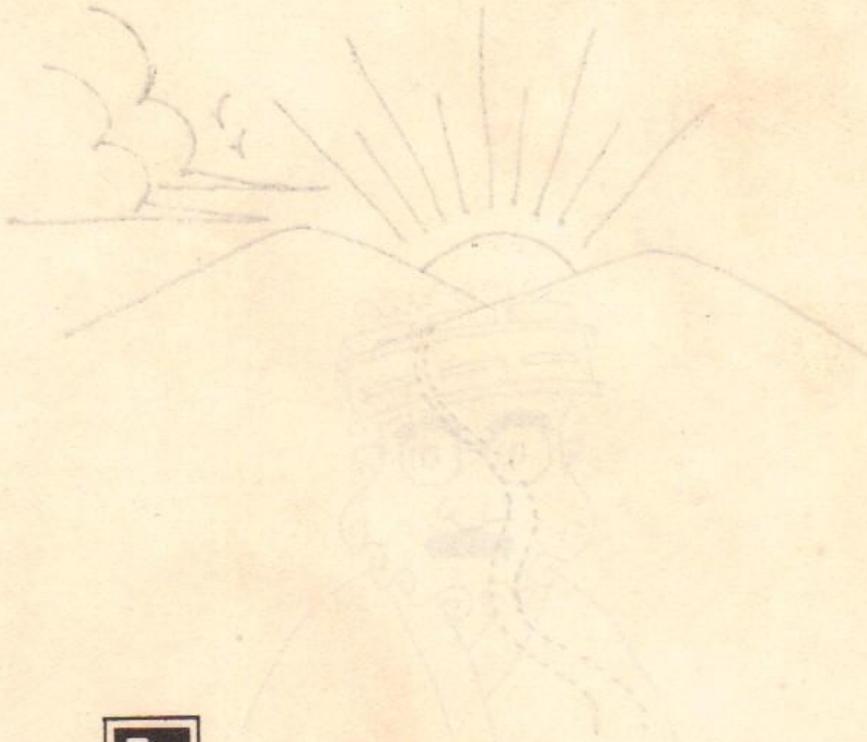
ROMANCEIRO DE UM MORTO VIVO  
Linhares Filho ..... 99 — 106

AULA DA SAUDADE  
Antônio Pessoa Pereira ..... 107 — 118

DIFICULDADE DE LEITURA NA PERSPECTIVA DO TEXTO:  
REFLEXÕES PARA O ENSINO DA LEITURA  
Ílta Lerche Vieira Rocha ..... 119 — 128

“RETRAER” E “POR VÓS” NA CANTIGA DE GUARVAIA  
João Soares Lôbo ..... 129 — 134

Rev. de Letras	Fortaleza	v. 8	n.º 1	p. 206	Jan./jun. 1985
----------------	-----------	------	-------	--------	----------------



Composto e Impresso  
na Imprensa Universitária  
da Universidade Federal do Ceará  
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal, 2.600  
Fortaleza-Ceará-Brasil