

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 sinestesias 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 atribui 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.

Daí 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 desigual 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/cominação 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 gues-táltico-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 /t/, /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 sinestesias, 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 Rosenthal, 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 sinestesias. 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

Começemos 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 sustenido/verde-azulado e, posteriormente, azul-esverdeado. Também em mi bemol/ azul-claro e, depois, azul-escuro. Mas ré bemol mudou de púrpura para azulado.

multas 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 lutosos. 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 (177:35 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:

l) *Obscuridade* (material ou espiritual)

escuro, fundo, turvo, gruta, negrume, cafunho, crepúsculo, fumaça, escuro, 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*

agura, 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 homonímia, 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; *túnebre*, 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 macrocósmica ou microcósmica. 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 Lefebvre (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 loga 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.

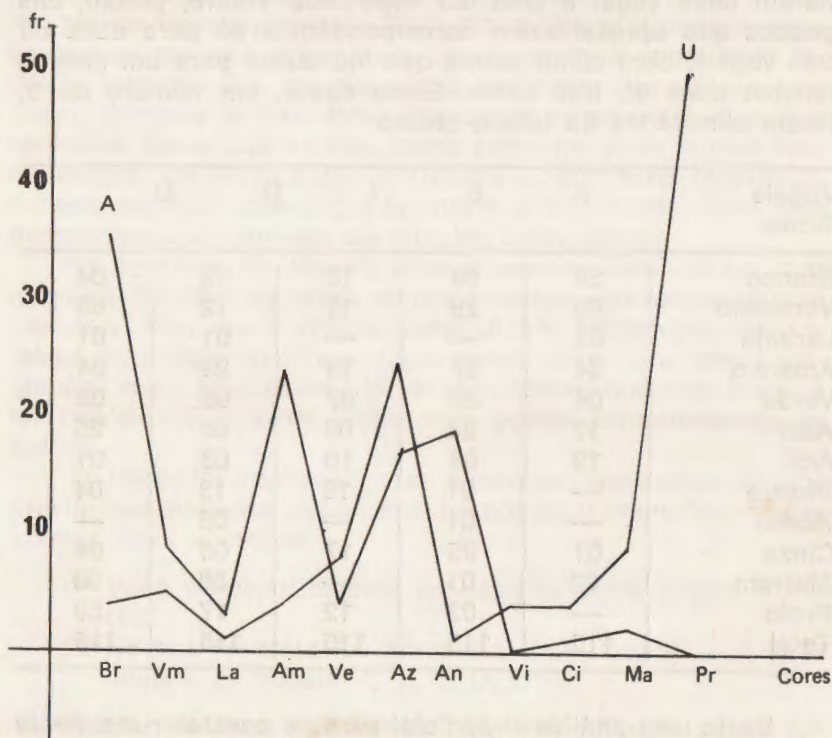
Os que responderam afirmativamente em geral relacionaram cada vogal a uma cor específica. Houve, porém, uns poucos que apresentaram correspondência só para duas ou três vogais, bem como outros que indicaram para um mesmo fonema duas ou três cores. Esses casos, em número de 8, foram eliminados da tabela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

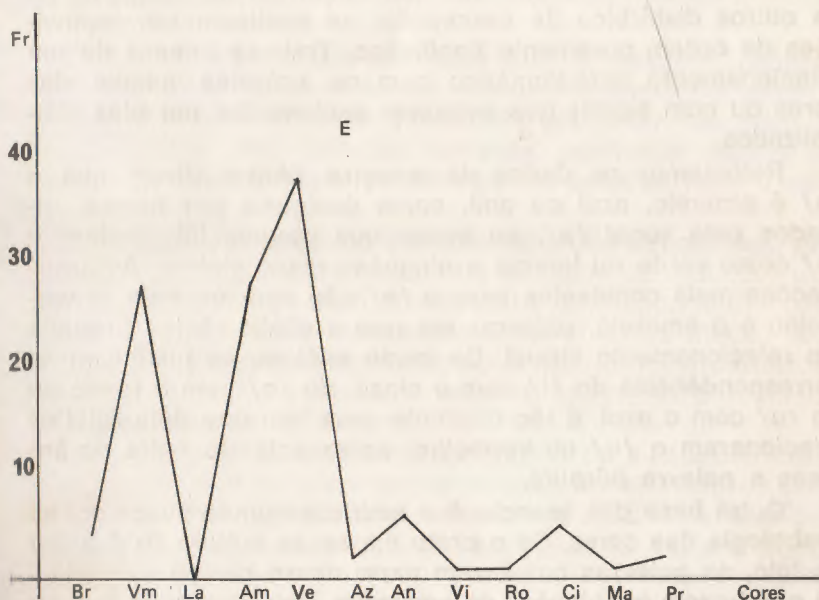
cutidas. Todavia, mesmo sem efetuar os testes de significância estatística, é possível divisar certas tendências comuns, pelo menos para o caso das vogais /u/ e /a/.

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 frequência 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 negavelmente 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.

- QUERDON 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.
- LE MOS, 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 Méri-dier*. 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.