

Olívia Maria Figueiredo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Centro de Linguística da Universidade do Porto; oliviaf@letras.up.pt

A Ressonância Emocional em *Boa tarde às coisas aqui em baixo**

“Each utterance is filled with the echoes
and reverberations of other utterances to
which it is related by the communality
of the sphere of speech communication”**

M. M. Bakhtine, 1986

A primeira questão que se coloca ao linguista é a de saber se a Linguística, como ciência, se deve interessar ou não pela componente afectiva da língua, uma vez que se considera que quanto mais um signo é carregado de afectividade, menos ele é verdadeiramente linguístico. E inversamente, quanto mais o signo se torna linguístico, mais ele perde em afectividade.

Já nos anos quarenta do século passado, Bally (1935: 75) se perguntava se a emoção viria «des mots ou des tours que la langue a fournis» [...] ou «des circonstances dans lesquelles elle a été prononcée, de la situation». A esta pergunta responde Wierzbicka (1996: 180) «La définition d’un terme d’émotion prend la forme d’un scénario prototypique qui ne décrit pas une situation externe, mais une structure cognitive hautement abstraite».

Se assim é, e se a função afectiva da língua é tão fundamental como a sua função intelectual, e se a emotividade se situa a meio caminho entre a língua e o discurso e entre o arbitrário e o linear, então a experimentação de uma emoção determina a compreensão do signo que a significa e que a constitui como um acto cognitivo.

E para que este acto cognitivo se desencadeie é necessário que a emoção se codifique na língua por meio de algum procedimento. E eles são vários. Tradicionalmente, os vectores potenciais pelos quais a língua informa a produção de emoção e a desen-

* LOBO ANTUNES, A. 2003 *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1.ª ed.

** BAKHTINE, M. M. ([1952: 3] 1986: 91) *The probleme of speech genres: Speech genres and others late essays*, ed. by VERN M. Mcgee, 60-102. Austin: The University of Texas Press.

cadeia são os procedimentos fonéticos e prosódicos, as interjeições, as exclamações, os sufixos diminutivos e aumentativos, os processos de intensificação, de retoma, a ordem das palavras, o vocabulário, os tropos, as figuras.

O recurso a procedimentos vários, a signos, a rotinas comunicativas, e mesmo o recurso à não-língua para produzir e desencadear emoção, é um factor da racionalidade e da adaptação das emoções ao mundo circundante (Damásio 1995).

A “escala de emotividade” (Goffman 1981) que vai do grito (indissociável do seu estímulo emocional) à asserção intelectual e descritiva (destacada deste estímulo) precisa de uma perspectiva interactiva, de uma experiência intersubjectiva a partilhar e de um processo integrativo a relacionar. Efectivamente, a expressão das emoções implica uma adaptação ao outro e à situação comunicativa no seu conjunto de forma a incessantemente se regularizar a inter-sincronização e a negociação entre os interactantes.

Assim, para o valor afectivo se inscrever na língua e no discurso ele necessita de um contexto para actualizar as relações existentes entre o nível psicológico (experimentado), o nível cognitivo (representado) e o nível linguístico (denominado). Inserido este contexto num cenário e compreendido o tratamento simbólico realizado por um código a respeito da experiência emotiva, desencadeado está o *pathos* de acordo com um estímulo externo ou um objecto indutor.

A actualização da língua em discurso, mesmo nos seus aspectos mais expressivos – como o são os acontecimentos geradores de emoções – faz intervir mecanismos de controlo e de selecção. Assim, os signos, os índices e os rumores que modulam os sons e as vozes, além de transmitirem e desencadearem estados emocionais de e no locutor, têm ainda a função de assegurar a regulação das interacções conversacionais e a semiotização das significações.

Um programa assim concebido supõe uma intencionalidade *patémica* porque, ao mesmo tempo que informa e comove, provoca um efeito psíquico específico e uma representação mental encarregada de convocar “figuras-imagens”, ligadas a formas de rememoração que facilitam a mobilização das recordações pertinentes. Este é um dos traços mais salientes no romance *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*: o recurso aos sons, unidades semióticas não residuais, para criar a ilusão simbólica e fazer crer aos sujeitos que a experimentaram que o símbolo faz parte do efeito simbolizado e que os “signos” coincidem com as coisas.

Com 573 páginas, o romance em análise é composto de um Prólogo, um Epílogo, um Primeiro Livro, um Segundo Livro e um Terceiro Livro com Dez Capítulos cada um. Como nos romances anteriores do mesmo autor, nesta narrativa cruzam-se histórias de homens e de mulheres que, embora vivam tempos e espaços diversificados em situações várias «nos labirintos de tempos e vozes» (Seixo, 2002: 10), se reencontram constantemente com os fantasmas de passados que se reedificam em cada momento presente.

Neste romance evidencia-se intensa e intensivamente a centralidade de cenários e respectivos sons de coisas e de acções no pensamento e na emoção das personagens. Os “signos” que corporizam esses sons (*pseps, tlec tlec, tic tic, zacatrás, xô, vvvv, poc poc, choc choc, dddddd, zac zac, pac pac, cuá cuá...*) sendo desprovidos de conteúdo (referente virtual) necessitam da sua contextualização nos cenários próprios para cobrar sentido (referência actual). O leitor deste romance terá de se pôr do lado do intér-

prete-abdutor de forma a tirar inferências que os sinais e os índices do texto autorizarem. Mesmo sendo difícil descrever de forma técnica os “estratos” emotivos, embora fácil de analisar os “efeitos de sentido” obtidos por implicatura, é importante que a linguística, na sua vertente pragmática, se ocupe destes índices na medida em que a calibragem das distâncias emotivas é parte integrante da competência comunicativa tanto nos processos de codificação como nos processos de descodificação.

O aspecto mais significativo desta evocação anafórica e desta ressonância em eco de sons repetidos é o de dar conta das desordens pessoais e sociais e o de potenciar emocionalmente estados de tensão, próprios a engendrar sentimentos, paixões em sujeitos com comportamentos recorrentes o que determina nestes sujeitos espécies de naturezas caracteriais (temperamentais).

Seabra, personagem do Primeiro Livro, é o agente convidado (assim como Miguéis mais tarde) em Lisboa, pelo tenente-coronel, por ordem do Serviço do Estado, a apreciar o relatório sobre a morte de um chefe de posto em Luanda e a investigar *in loco* o que realmente se passou. O contacto com esta história vai levar Seabra («vive com a mãe no jardim da Parada [...] não casou, não tem filhos [...]» (p. 222) a confrontar-se com os seus próprios fantasmas chegando ao ponto de perder a capacidade intelectual de distinguir e de discriminar o experimentado, do representado e do efabulado. Ele próprio tem consciência disso quando diz:

Será que remendo isto com palavras ou falo do que aconteceu de facto, não aqui, em Lisboa e em Luanda cinco anos atrás? [...] (p. 31).

E a história que não é sua passa também a sê-lo:

[...] nesta construção colonial em que um qualquer chefe de posto deixou o retrato dos filhos que mal se distinguem na moldura de adesivo e que à noite, depois da segunda garrafa, principio a imaginar meus, a pensar que me pertencem tal como a casa me pertence por não pertencer seja a quem for [...] (p. 31).

Esta metamorfose da figura do relator/narrador, por um lado, com a sobreposição das histórias nos tempos e nos espaços, por outro, é bem evidente no excerto que se segue:

[...] o paquistanês mudava-me a lâmpada do tecto
– Para ver o que escreve senhor
eu que não queria ver o que escrevia, detestava o que escrevia, repetia linha sobre linha numa desordem de pressa nunca mudando página, o tenente-coronel a exhibir-me a folha
– O que é isto?
e eu, se ele me ouvisse
– O relatório que me exigiu
não é verdade que me exigiu um relatório direitinho, de acordo com o modelo. A dos relatórios senhor, preâmbulo, considerações iniciais, descrição do trabalho, comentário, conclusões, resumos, apêndices e anexos, os capítulos por ordem, faça o favor de ler, está aí, frases em cima de frases, sem necessidade de fatigar os olhos a segui-las, mapas em cima de mapas que nos poupam caminhadas inúteis, confundindo o Lobito e o Dondo e Luanda na única coisa que realmente são, fotografias em cima de fotografias que tornam suficiente uma única bala, carimbe-o, archive-o, remeta-o [...] (p. 71).

Significativo neste romance é que a história de determinadas personagens, contadas na 1.^a pessoa, são figuradas pelo próprio sujeito que, de forma reflexiva, se representa por determinado objecto cuja rememoração se encontra marcada pelos seus sons tipificados. Citando Seixo (Id., ib., p. 492) «qualquer tempo experienciado pelo narrador ou por alguma personagem, é sempre, afinal a duração actualizada dos vários planos da memória, que confluem numa mente singular e a remetem ao espaço que a enunciação indicia».

Com efeito, da manutenção da integridade identitária da personagem Marina («Comece pela rapariga consta-nos que ela e o tio» p. 42, avisava o tenente-coronel ao Seabra) ressaltam os sons que ela transporta consigo desde a infância e de um espaço para outro: de *Lisboa para o Lobito para o Dondo, do Dondo para Malanje, de Malanje para Luanda*.

Os estímulos, primeiro externos e depois internos, tornam-se índices, depois sinais e enfim signos.

São os sons, em enunciados obsessivos, embora descosidos, que impõem a presença de seres, acções, objectos:

do tucano que lhe roubaram da gaiola e que se

[...] enrolava num beijo amuado
– Pseps (p. 50)

da

portinha de arame tlec tlec ao vento (p. 50)

do tubo da caçadeira do pai

– Zacatrás (p. 52)

da chuva no telhado

– tic tic (p. 53).

Este banho sonoro e esta circulação de rumores ancestrais que ressoam em enunciados sucessivos ou à distância e diferidos, na forma de marcadores específicos de emoção, manifestam a interiorização de enquadramentos e de cenários singulares fantasmagóricos constantemente retomados na sua forma original. Este facto prolonga a memória no interior do próprio discurso. Por este processo encontra-se salvaguardada a continuidade dinâmica e organizadora do discurso: dinâmica porque, apesar de tais marcadores se mostrarem inadequados para capturar uma qualidade significativa e vocal, eles contribuem, no entanto, para o impacto emocional do discurso; organizadora porque por cada retoma se desencadeia ao mesmo tempo um valor de lembrança (cenário vivido) e um valor de invenção (cenário efabulado). Por uma espécie de paradoxo, cria-se um envolvimento entre o efeito sonoro destes “signos” e o significado que eles recriam para evocar e reevocar cenários.

A fantástica diversidade dos meios que pode investir a linguagem emocional mostra que a experiência psíquica humana depende de uma problematização insuficiente da relação entre linguagem das emoções e experiência das emoções.

O estabelecimento neste romance de reportórios linguísticos expressivos de vozes de animais e de sons de coisas e de acções põe de manifesto uma força patémica, poten-

cialmente criadora de estados de tensão próprios a engendrar processos somáticos, mas no entanto não se confundindo com eles.

Estes sons estereotipados, em ressonância repetida e em tensão dramática ao longo da obra, criam imagens, estas imagens por sua vez repõem cenários e activam emoções. Reposta a atmosfera do passado, vive-se o passado em cada presente e quebra-se a plácida relação entre a linguagem e a realidade, violentando-se a construção linguística do mundo.

[...] o meu pai abria a
torneira sobre o regador e a água
tic tic (p. 55)

ninguém disse
– Pseps (p. 56)

a gaiola do tucano a abanar-se ao vento [...] o animal coxo
de tantas patas a inclinar a cabeça amuada, e enrolar-se num beijo
– Pseps (p.59)

enterre o tucano [...]
tic tic (p. 59)

[...] as catanas, o
tlec tlec (p. 60)

uma confusão de patas e asas, um pulsar rápido
– Pseps

o
– Pseps
da minha tia ao observar-me no Dondo [...] (p. 60)

[...] a língua do pai da minha tia a crescer na direcção do cigarro,
as avencas, o
tlec tlec
da gaiola [...] (p. 62)

Todos estes cenários recriados (da água a correr, da cancela a bater, do tucano a beijar...) se disponibilizam em universos de crença susceptíveis de neles desencadearem estados emocionais. E é a partir deste triplo sistema – cenário, crença, emoção – que as personagens Marina, Seabra do Primeiro Livro se auto-constroem individual, psicológica e socialmente. A modificação de uma crença implica a modificação de emoção; toda a modificação de emoção implica um deslocamento de crença.

O que não parece ser o caso destas personagens que continuam para lá do tempo (e já se passaram vinte anos) a mobilizar a mesma experiência cognitiva e afectiva do mundo experienciado, mesmo que esse mundo de crença não seja já reconhecido. Eis o caso de Marina:

[...] um
tlec tlec
dentro dela, não sei, semelhante a uma portinha de gaiola
isto é do que afirmava ser uma portinha de gaiola como se uma portinha
de gaiola se exprimisse assim, conforme a água do algeroz não

tic tic
água apenas, esta chuva em que caminho ao seu encontro [...] (p. 135)

E também o caso de Seabra, que guarda ainda hoje as emoções de antanho:

[...]
tic tic
pelas telhas de gesso, um
tic tic
sem relação com esta chuva de hoje, muito mais antigo e no entanto tão presente,
quase sufocando as avencas, talvez tudo o que guarde desse tempo seja um
tic tic
remoto, meia dúzia de comboios [...] (p. 156).

Estes índices que significam acções e gestos representam-se como configurações simbolizantes susceptíveis de constantemente desencadear estados emocionais, antes que mobilização de razões. A escala que vai do real ao simbólico começa a fixar-se, a fossilizar-se e o símbolo parece por vezes perder a sua energia criadora, o impulso primogénito que o põs em circulação:

tic tic
e o Seabra surdo para o
tic tic
a espreitar, penso que trazia a mala que durante tantos anos sobre a cama da
mãe e depois na marquise com a tábuca, se eu pudesse transportar assim as avencas
comigo, já não pedia a casa, não pedia a gaiola, as avencas, o rumor das folhas
secas à tarde, mesmo que fossem novas de manhã e voltassem a ser novas à noite
as folhas secas à tarde, se eu tivesse o rumor das folhas secas comigo, não sinto a
falta do meu pai nem da minha mãe nem dos comboios, sinto a falta das avencas à
tarde, como as avencas se pegam à memória, persistem, julgamos que esquecidas
no interior da gente, nós muito sossegados e nisto
não
tlec tlec
o
tlec tlec
outra loiça, as avencas, não me lembro de caules nem de flores
são as flores que lembro, o Seabra
surdo para as avencas (pp. 158, 159)

De qualquer forma, a recriação de sons, de rumores, de vozes faz rever o objecto que produziu o som e faz imaginar o cenário onde foram produzidos tais sons. A noção de que o cenário é central no pensamento e na emoção é prova de que a cognição e a emoção são inseparáveis.

Índices como *pseps*, *tlec tlec*, *tic tic*, *cuá cuá* e outros, embora desprovidos de referência virtual (Milner, 1989) eles em contexto actualizam-se referencialmente. Só neste sentido é que tais índices se convertem em símbolo. Mesmo concebendo que todo o símbolo é referencial, isso não o autoriza a ser um espelho do mundo. De facto, nenhum sistema simbólico o faz e no caso do rumor simbólico dado pelos segmentos em estudo, a sua relação é mais complexa e dinâmica pelo que a sua representação é uma recriação do representado. A razão de personagens como Seabra e Marina rela-

cionarem paradigmaticamente, por meio de reminiscências sonoras, a realidade com sistemas de símbolos é porque o pensamento mantém duas relações distintas de representação: a flexibilidade e a sua reflexibilidade. Uma permite representar classes de objectos (estados de coisas, enunciados...), a outra permite converter-se no seu próprio objecto, representando pensamentos.

Esta ideia expressa de que a realidade não é o que a linguagem reflecte, mas o que a linguagem constrói por meio dos seus usos confirma a variedade das formas de representação do mundo.

E o mundo dual de Miguéis, personagem de Segundo Livro (quando pequeno tomava «banho com um pato de brinquedo na tina que à medida que se ia enchendo de água me desaparecia entre as pernas», p. 210; quando adulto oferecera também um pato à filha «há muitos anos trouxe um pato de bico cor de laranja à minha filha», p. 211) refaz-se também por lembranças fugidias, parciais, mas revividas através do pato de brinquedo que, constantemente, por meio da voz *cuá cuá* reactiva recordações antigas e próximas.

Miguéis, a quem o Serviço de Estado também envia «a Angola para um trabalhinho simples, uma questão de rotina, três ou quatro dias no máximo a fim de limpar os restos» (p. 221), ouve doentamente a voz do pato da sua infância, numa irrupção da memória que presentifica outro tempo, o da consciência de o não ter podido destruir:

– Cuá cuá
a doer-me, não tenho dedos, não tenho filha, não me aborreças pato, detesto
bicos cor de laranja, penas de vários tons, esse
– Cuá cuá
imbecil, extraí num arrepelo o bicho da tina mas não calculei que um animal
de plástico custasse tanto a matar [...] (p. 212)

A obsessão reiterada da voz do pato que também a sua filha rejeita:

[...] o meu pai a fazer
– Cuá cuá
pelo pato que se fizesse
– Cuá cuá
nunca seria assim e a convidar-me no banho como se não bastasse o roupão
dele a cheirar a cigarro, se o vestia arrastava-o pelo chão
– Sou princesa
e como sou princesa acabe com o
– Cuá cuá (p. 262)

[...] o meu pai a chegar
do Serviço, a deter-se no umbral, a estender o biquinho dos lábios
tão palerma
– Cuá cuá (p. 292)

[...] se eu na banheira ele
– Cuá cuá
obrigando um boneco
julgo que de borracha
a fazer-me vénias cretinas, colocava-o na banheira e o boneco afundava-se
entre bolhinhas, não era o boneco que me assustava, era o facto de se parecer com
a minha avó, assim deitado, esquisito, num ângulo meio esquecido da memória [...] (p. 341)

Os sons que Miguéis transporta consigo, sejam eles o *cuá cuá* do pato de brinquedo ou a cantilena *aanteapósatécomcontradedesdeem* que ele associa à imagem da dona São, a professora primária («a nuca dela tão branca, os caracolinhos soltos» p. 274), são a prova de que a consciência se sente e essa consciência é o patamar das emoções (Damásio, 2000: 355). Emoções que se inscrevem num quadro de racionalidade pelo facto de conterem elas mesmas uma orientação para um objecto do qual extraem a sua propriedade de intencionalidade. Os estados intencionais sejam eles intelectuais e/ou emocionais são ao mesmo tempo exógenos (reenviam a um objecto exterior para o qual eles são orientados) e endógenos (são figurados pelo próprio sujeito que, de forma reflexiva, se representa este objecto). Esta dupla perspectiva permite inscrever as emoções numa problemática da representação. Esta por sua vez procede de um duplo movimento: simbolização e auto-representação.

A simbolização como figuração do objecto do mundo através de um sistema semiológico numa imagem que é dada pelo próprio objecto e que no entanto não é este objecto; a auto-apresentação como visão de um mundo através do qual o sujeito constrói a sua consciência psíquica e a sua identidade.

E o surpreendente a registar neste romance é o modo como o processo de configuração simbolizante do mundo não se limita a fazer-se através de signos linguísticos, mas também, como temos vindo a ver, através de um sistema semiológico de sons que significam factos e gestos dos seres e das coisas do mundo. E cada mundo é figurado através de um conjunto diferenciado de sons de acordo com o estado de ordem afectiva, mas também de ordem racional, do sujeito. Assim Marina relembra sons que, embora não descrevam emoções, são bons candidatos à produção de efeitos patémicos:

o meu pai a dormir no quarto

vvvt

chocalhando suspiros, um odre de seixos e de suspiros [...] (p. 85)

ou seja a água do telhado tic tic tal como o meu pai vvvvvt [...] (p. 86)

as sombras separadas das vozes do mesmo modo que o tractor separado do som, a água do telhado misturada com os passos, a sombra gorda a afastar-se, a sombra magra mais nítida, os degraus um após outro
poc poc (p. 87)

o administrador que esmagava uma concha e a concha
cric (p. 88)

talvez não fosse ainda de noite, não era ainda de noite porque o
choc choc
das carruagens não se assemelhava ao sono [...] (p. 88)

e agora sim, a porta da gaiola
tlec tlec
no vento, agora sim a cancela [...] (p. 91)

a água do telhado ou a água da boca do meu pai
tic tic
diluída nos passos que se me afiguravam não connosco [...] (p. 91)

não no pescoço, na nuca, as pernas tentavam, desistiam, o salto do sapato a

raspar no sobrado
dddddd (p. 92)

[...] prometeram-lhe
um quarto e em lugar de um quarto uma tenda de pobre, as pinças dos caranguejos
zac zac
a saírem do mar [...] (p. 92)

[...] por mais que me esforçasse os sapatos a atraçoarem-me no patamar
czic
a chave gritando na fechadura (p. 182)

Estes índices sonoros tomam aqui a propriedade de “signos linguísticos”, pelo facto de alguns deles não só adquirirem o padrão da lexicalização (*o tlec tlec, o pseps da minba tia*), embora à partida impressões idiossincráticas e por vezes difíceis de verbalizar, mas sobretudo pelo facto de tais índices manifestarem uma afectividade consciente e voluntária (Damásio 1995). Esta posição aparece justificada pela teoria proposta por Arndt e Janney (1992: 26 e sg.) quando opõe comunicação emocional («affective displays are simply spontaneous, unplanned physical externalisations of internal states») a comunicação emotiva («affective displays are produced consciously and used strategically in a wide variety of social situations to influence others perceptions and interpretations of conversational events»).

A inscrição destes “signos” sonoros num dispositivo comunicativo ficcional tem uma forte dominante captadora e predispõe ao surgimento de um universo de patemização ao propor uma certa organização dos tópicos susceptíveis de produzir um certo efeito. Este espaço de estratégias discursivas pelo viés do dispositivo sonoro contraturaliza a comunicação e sobredetermina o sentido do discurso. E como não há saber de língua que não seja saber de discurso, também não há conhecimento prototípico do mundo que não repose num saber de crença.

E a ressonância em eco em *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo* mais do que revelar um estado individual e um impulso emocional puro reflecte um fenómeno afectivo consciente, anunciador do desenvolvimento do tópico do discurso. De facto, quanto à inscrição da afectividade, a novidade a ressaltar neste romance reside na deslocação da fronteira entre a língua e o discurso. Subtraído todo o traço axiológico aos valores afectivos indiciados bastaram-lhe o significante sonoro para produzir significado emocional. Discursivamente, as formas não verbais “expressivas das emoções” que atravessam o Primeiro Livro e o Segundo Livro do romance em análise constituem um reportório de formas e de substâncias potencialmente patémicas e estabilizadas dentro da narrativa, e reflectem uma dada forma de categorizar e conceptualizar determinadas emoções. A fantástica diversidade dos meios que pode investir a linguagem emocional não deve confortar os linguistas com a ideia do carácter periférico dos fenómenos emocionais. As emoções estão na linguagem ao mesmo tempo por todo o lado e em lado nenhum: «le langage reflète cet état de choses. De sorte qu’il faudrait se garder de croire qu’une démarcation rigoureuse puisse s’établir entre les choses senties et les choses pensées. Les chiffres font réfléchir dit-on. Ils font aussi battre les coeurs» (Brunot, 1926 : 539).

Daí a análise do discurso das emoções não poder interessar-se pela emoção como realidade expressa por um sujeito. Faltam-lhe os meios metodológicos. Mas pode estu-

dar o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser posta em prática. E no romance em análise o jogo e o efeito patémico é actualizado pela construção e pela relação identitárias («senti a porta da gaiola / tlec tlec», p. 129; «Se eu na banheira ele / cuá cuá», p. 341), que possibilitam ao investigador a determinação do tratamento do discurso, a organização do campo temático da emoção e o destaque das marcas que balizam os traços da emoção. Operadas estas três dimensões simultaneamente para criar coerência, aberto está o caminho para o entendimento do impacto emocional do discurso, alimentado por fiapos de imagens guardadas na memória e que ao mesmo tempo que mobilizam as recordações pertinentes, se tornam o motor da patemização. E é para este vínculo de cumplicidade que o texto convida o leitor: convida-o a partilhar o recordatório de que não só se tem em comum esta ou aquela migalha de conhecimento, mas todo um mundo ou forma de viver comum; convida-o a entrar num mundo de crenças e de valores conjuntamente contemplado. O convite não é pontual nem neutro. Desencadeia um efeito de eco que reverbera pelos perfis das memórias de cada um de nós, levando-nos, por sugestões tácitas, a participar num jogo de sons que, como a música, requer a harmonia rítmica dos participantes (narrador / personagens / leitor). Este «movimento ritmado, a valsa lenta ao longo das linhas que se repete ao longo das páginas podem suscitar um efeito de quase fascínio» (Picard, 1986: 46). E esse fascínio é total nesta narrativa: o recurso à memória textual, às recordações reactivadas por meio de montagens e colagens, pelo uso de manobras narrativas por meio de prolepses, analepses e elipses variadas, embora não facilite a compreensão da intriga, facilita a indução e a abdução de emoções. «Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória» (Blanco, M. L., 2002: 114).

E com a emoção também.

— O que pretendo é transformar a arte do romance, a história é o menos importante, é um veículo de que me sirvo, o importante é transformar essa arte, e há mil maneiras de o fazer, mas cada um tem de encontrar a sua.

A intriga não me interessa, o que queria não é tanto que me lessem mas que vissem o livro. As emoções são anteriores às palavras e o repto é traduzir essas emoções, tentar que as palavras “signifiquem” essas emoções. É um desafio impossível e aquele que creio se deve tentar» (Blanco, 2002: 125).

E esta obra, na sua singularidade, dá jogo à linguagem, desapertando os nós demasiado apertados entre significantes e significados. E os *pseps*, os *tlec tlec*, os *tic tic*, os *cuá cuá* recobrem-se de uma densidade semântica, de uma intensa auto-referencialidade. Por um processo de “remotivação”, que só tem existência dentro da obra, os índices sonoros tornam-se signos e os signos significam emoções. Assim, «interpréter un texte ce n’est pas lui donner un sens [...], c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait» (Barthes, 1970: 11).

BIBLIOGRAFIA

- ARNDT, H. e JANNEY, R. W. (1992), «Intracultural tact versus intercultural tact», in Watts R. J. Et al. (eds), *Politeness in Language. Studies in its History, Theory and Practice*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 21-41.
- BALLY, Ch. (1935), *Le langage et la vie*, Genève, Droz [1.^a ed. 1913].
- BARTHES, R. (1970), *S/Z*, Seuil, “Tel Quel”.
- BLANCO, M. L. (2002), *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote.
- BRUNOT, F. (1926), *La pensée et la langue*, Paris, Masson.
- DAMÁSIO, A. (1995) (trad.), *O erro de Descartes*, Lisboa, Europa América.
- DAMÁSIO, A. (2000) *O sentimento de si: O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, Lisboa, Europa América.
- GOFFMAN, E. (1981), *Forms of talk*, Philadelphia, Univ. Of Pennsylvania Press.
- MILNER, J.- C. (1989), *Introduction à une science du langage*, Paris, Seuil.
- PICARD, M. (1986), *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit.
- SEIXO, M. A. (2002), *Os romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote.
- WIERZBICKA, A. (1996), *Semantics. Primes and universals*, Oxford, Oxford Univ. Press.

