

DA POLIFONIA IRÓNICA À INTERROGAÇÃO RETÓRICA EM *ONTEM NÃO TE VI EM BABILÓNIA*

Olivia Figueiredo

*Sempre que me falam de palavras e influências
rio-me um pouco por dentro: quem me ajudou
de facto a amadurecer o meu trabalho foram
os músicos*

António Lobo Antunes

«Quando uma obra é boa torna-se impermeável a qualquer espécie de abordagem. Os mecanismos são ocultos. A gente pode verificar os resultados mas nunca atinge as raízes. Nem o tronco. As folhas sim às vezes, e o que interessam as folhas?» Assim se exprime e interroga Lobo Antunes numa das suas crónicas de 2007.

Fiquemos, pois, pelas folhas. Chegam as folhas para espanto e fascínio do leitor.

Ontem não te vi em Babilónia é um livro que, tal como os últimos de Lobo Antunes, se suporta no jogo interdiscursivo de vozes enunciadas em indistintos chamamentos de silêncios. São vozes de enunciadores que ao longo da obra se entrecruzam em ressonâncias ecóicas profundas, à semelhança da ninfa Eco que, perdido o corpo por amor, recupera a existência por meio da sonoridade, a voz da quinta-essência. “*Vox manet...sonus est, qui vivit in illa*”, (Ovídio, *Metamorfoses* III).

A obra tem como tema central o suicídio de uma jovem de 15 anos cujo acto tem repercussões nas memórias das várias personagens e que se torna insistentemente um reflexo automático pelo facto de ser constantemente recordado e repetido.

Concentrada numa unidade de tempo, espécie de cristalização poliédrica, entre a meia-noite e as cinco da manhã, a acção expressa-se num movimento ondulatório de tempos vividos pelas personagens num eterno retorno em que a repetição parece

* Este trabalho foi financiado pelo Programa FEDER/POCTI-U0022/2003 da Fundação para a Ciência e Tecnologia

deixar de ocorrer no tempo para passar a ser ela o próprio tempo. Em cada um dos seis capítulos que, por sua vez, se dividem em quatro partes, encontramos em solidão cada personagem que divaga sozinha com as suas memórias e os seus simulacros de recordações. É um tempo de dormir, que decorre da meia-noite às cinco da manhã, em que os fantasmas vêm ao de cima num devir que opera no interior do tempo fisiológico e se plasma nos gestos e nas emissões de vozes. Num contexto em que tragicamente as personagens se acham solitariamente sós, a dimensão polifônica alarga-se de forma circular através dos seus dizeres e dos seus ditos, bem à maneira de uma paleta sonora que se abre à pluralidade de acordes e à diversidade de fenômenos tonais.

Ouvem-se em eco as várias vozes em uníssonos de tempos, embora em espaços diferentes: ouvimos a voz de Ana Emília que reiteradamente fala no galho da macieira em que a filha se suicidou e no homem sem nome que prometeu visitá-la e não visita; ouvimos a voz do polícia, cuja missão na vida era defender o país daqueles que são contra Deus e o Governo e que constantemente fala da mãe morta, da irmã que vive em Estremoz, da filha da que o espera em Lisboa, numa sequência de episódios de que o mais dolorido de recordar é o do “ramo da macieira para baixo e para cima com a boneca pendurada no fio do estendal”; ouvimos a voz da Alice, mulher do polícia, que se lamenta constantemente de “carregar um ventre morto” e não ser uma pessoa interessante porque não sei, diz ela, “falar como os outros mas conheço melhor que eles o ritmo da noite e a forma como as árvores anunciam o vento” (pág. 131).

A par destas três personagens “apenas três infelizes que os albatrozes perseguem” (pág. 432), outras personagens povoam o livro: a irmã do polícia, cuja presença se impõe por meio do filão isotópico do som de “uma colher a bater na lata sempre a convocar os frangos para o milho da tarde” (pág.322), num desespero de mulher “sozinha a chamar a criação com a colher na lata” (pág.324); o colega do polícia; a Lurdes, colega da Alice; o marido da Ana Emília; a filha morta da Ana Emília a qual tem uma presença fugaz no fim do romance, convocada pelo autor para “acabar o livro que afinal não é um livro, é a vida [...]”, (pág. 473).

Estas vozes, imperiosos gritos de presenças, jamais conseguem interromper o silêncio da noite. Pela reiteração e retoma dos mesmos enunciados, continuamente repetidos pelas mesmas personagens em vários momentos ao longo da vigília nocturna, numa espécie de variações sobre o mesmo tema, manifestam-se e conservam-se, em ressonâncias profundas, os episódios mais marcadamente vividos pelas personagens. O coro das vozes, em sucessivos redemoinhos, faz vibrar infinitas reminiscências de uma totalidade vivida em permanente retorno. O eterno retorno tem de entender-se aqui como uma necessidade circular de cada ser que, ironicamente para existir, tem de exprimir-se através do ritmo disseminado de simulacros, cópias de uma infinidade de cópias, num processo pelo qual o espaço se torna tempo e o tempo se torna espaço.

A polifonia, noção trazida pelas teorias da enunciação, interroga-se sobre a heterogeneidade e a hierarquização das vozes discursivas no interior de um mesmo texto. Em *Ontem não te vi em Babilônia*, esse jogo entre várias vozes, repetidas em eco, traduz as enunciações locutoriamente postas em cena pelas personagens que são forçadas a isso, para se manterem vivas e porque o autor, que interfere nos pensamentos das personagens, as quer manter num estado de alerta: “Continua a falar é o que me pedem” (pág. 253) ao qual responde Ana Emília “e continuo a falar de quê? Da minha filha, do meu pai, do homem que me visita a meio da noite [...]” (pág. 253).

Nesta continuidade, e em outro momento do romance, Ana Emília interpela o autor, lamentando-se “se me dispensassem de continuar esta prosa aceitava [...] se me riscarem do livro antes da manhã agradeço, siga a história sem mim” (pág. 186). Já para o fim do livro, Ana Emília, num desabafo cansado, interpela de novo o autor “(chegou a altura de dizer as horas mas não vou dizê-las, diga-as você se quiser, é o seu livro, mal o acabe deixei de existir como os infelizes dos livros anteriores e não me conhece mais)” (pág. 365), para no último capítulo ser o autor a ordenar:

*- Escreve a tua despedida Ana Emília
fala-nos da manhã, da alfofa, do que devia visitar-te e esqueceu [...] (pág. 449)*

ao que Ana Emília replica, propondo que talvez uma criatura mais inteligente, mais capaz, devesse terminar o relato por ela, porque as recordações que tinha “as fui largando madrugada adiante” (pág. 444) e “tudo isso se passou há tempos e a minha memória apagou-o, ficou a vivendinha do Pragal e a senhora entre frascos que tombam a repetir o meu nome, a minha mãe apagada, o meu pai apagado, o que prometeu visitar-me e não visita de bruços no escritório em Évora sob os planetas extintos [...]” (pág. 450).

Num outro momento, lá para o final da obra, Ana Emília confessa “Escrevo o fim deste livro em nome da minha filha que não pode escrever” (pág. 459). Ironicamente, o autor vem à boca da cena, identifica-se “(chamo-me António Lobo Antunes, nasci em São Sebastião da Pedreira e ando a escrever um livro)” (pág. 465), [...] que em esboço confessa que já se está sem tempo de escrever porque “passa das cinco da manhã, o fim do livro e é tudo” (pág. 469). Com a advir do dia, “os ecos e a insónia” (pág. 120) desaparecem e com eles as peças do jogo que interessam ao livro, “este livro que não é um livro, é a vida [...]” (pág. 473).

Ana Emília, a personagem que mais se ouve ao longo do romance e que, por isso mesmo, teria a missão de o finalizar, dá conta do seu cansaço: “o que me cansa pôr as memórias em ordem e ter de contar tudo isto” (pág. 180). Nos seus momentos de vigília espaçados no tempo, ou ouvimos constantemente a sua voz proferindo as

mesmas frases, em vaivéns de amplitude vária, dolorosamente repetidas:”o homem que prometeu visitar-me”; “o homem que prometeu visitar-me e não visita”; “o homem que prometeu vir e não veio”; “o que prometeu vir e não veio”, “o que me visita às vezes”; ou ouvimos outras vozes antigas que ressoam através da sua como a voz da mãe, morta há 15 anos, e que, quando pequena, sempre a questionava quando ela procurava o pai para lhe pedir dinheiro “Deu-te o dinheiro ao menos?”; “Deu-te o dinheiro ao menos?”

O polícia que, apesar de personagem torcionária, tem assomos de afecto pela irmã, “uma criatura baixinha, forte, que não casou, não teve filhos”(pág. 195) e sobretudo pela mãe morta, cuja única relação que ele encontra entre ambas é que “a diferença entre a minha irmã e eu está em que a minha irmã teve mãe e eu não, tive homens a martelarem uma tampa numa tarde confusa” (pág. 276).

A enfermeira Alice, mulher do polícia, que num processo de alucinação ouve e faz-nos ouvir dramaticamente a voz da avó constantemente a insistir “Não dás pela azinheira”, “Não dás pela azinheira” (pág. 115), que num momento de lucidez nos esclarece que “o falecimento da [sua] avó deve ter entristecido a azinheira”, para concluir não ser “uma pessoa interessante [...] tirando a conversa da azinheira” (pág. 120). Mas o que mais a perturba é a voz das duas senhoras de azul: “- Tua filha?; - Tua filha?” (pág. 120) dirigidas para o seu pai quando ela era pequena e este lhe lançava moedas do automóvel.

Pelos traços deixados à superfície nos enunciados, como os signos gráficos do travessão, dos parêntesis, do ponto de interrogação, pela mudança de linha sem qualquer pontuação, pela presença dos deícticos de primeira e segunda pessoa e de outros deícticos localizadores situacionais que só podem ser “a noite e os pavores que o silêncio traz consigo” (pág. 19), verifica-se que as personagens só podem agir como seres discursivos cujos enunciados não podem ser interpretados fora dos sujeitos enunciadores que os actualizam por meio das vozes. Significativamente, este quadro torna-se mais complexo se a estes índices linguísticos situados no quadro do enunciado, acrescentarmos o modo original como ritmicamente se desenvolve a enunciação na obra. De destacar sobretudo a interrupção textual que consiste no inacabamento de frases, na ausência de pontuação, na linha ou na parte de linha interrompidas, no enunciado retomado por meio de minúsculas, na ruptura enunciativa por mudança brusca de sujeito e de tempo referencial.

Esta forma de mantimento da língua em suspenso cria uma espécie de ebulição criadora onde o já-escrito entra em conflito dinâmico com o indefinível do ainda-a-escrever. Esta técnica dá a representar o próprio lugar da escrita a fazer-se, o motor, afinal, da criação literária. Criação que não deixa de ser uma instrução ao leitor para ele próprio assegurar a continuidade e a transitividade entre os fragmentos do movimento enunciativo e a construir o quadro polifónico da ironia, baseado na distorção entre locutor e enunciadore, e da interrogação retórica, baseada na liberdade de deixar duas portas abertas.

Às personagens de *Ontem não te vi em Babilónia* não lhes é dada outra oportunidade, “(pode ser-se feliz sem pensar?)” interroga-se uma personagem lá para o meio do romance (pág. 289), senão deixar o subconsciente dizer o que o consciente nunca o diria. “(o que é a memória santo Deus, zonas até então ocultas à mostra [...] (pág. 474), e “(O que é a infância da gente, não nos deixa, acompanha-nos)” (pág. 216) repete-se até à exaustão no livro.

A polifonia irónica reside precisamente neste fenómeno de relações múltiplas entre vozes identificadas, anónimas, ancestrais que povoam o livro e que se caracteriza por dois princípios classificatórios heterogéneos: sendo um de natureza linguística, que expressa o que o locutor quer dizer e outro de natureza ilocutória, que expressa o que o enunciador diz dizer.

Dos exemplos que se seguem, recolhidos ao acaso ao longo da obra, verifica-se o que se acaba de afirmar. A ironia sustenta-se neste jogo polifónico entre locutor-enunciador e constitui-se, assim, como uma estrutura de fuga cujo desenvolvimento contrapontístico de cada tema é uma variação que repete, reitera e se recria sobre duas vozes sobre a mesma melodia.

por conseguinte a borboleta azul e as duas brancas, os canteiros que me esqueci de arranjar, a minha filha

já lá vamos à minha filha, antes da minha filha e pela última vez repito que o mar da Póvoa de Varzim tão sereno em agosto com uma paz de nuvens em cima e por falar na minha filha uma paz de nuvens em cima também [...] (pág. 24)

a minha filha a começar a comer, a minha filha viva e de uma vez por todas se não me levam a mal

(espero que não me levem a mal)
não se fala mais nisso (pág. 29)

[...] procuro um indício, um cheiro, um som e não um indício, não cheiro, não som
[...] (pág.33)

[...] se eu lhe aparecesse uma ruga e a seguir à ruga um passo para diante
(não apareço claro, nem sonhar aparecer-lhe), (pág. 42)

e os gansos selvagens

(gansos selvagens no escuro?)

de regresso à lagoa, não gansos selvagens, corujas [...] (pág. 107)

[...] a que me espera em Lisboa pouco habituada a emoções

(eu é que pouco habituado a emoções, ela uma mulher e basta) (pág. 110)

Descanse em Paz

a doirado como se alguém descansasse em paz a ser deglutido por escaravelhos, lombrigas, uma raiva de bicharada de que não sabemos o nome, sem olhos porque habitam o escuro e a engordar à nossa custa [...] (pág. 124)

[...] *o médico com demasiadas canetas na bata*

[...]

- *O seu nome?*

(lá está a seca dos nomes)

[...] *sem as canetas e a bata ia-se-lhe a autoridade [...] (pág. 140)*

a voz do gordo misturada nas pancadas da colher ou seja os ruídos da lata metidos nas palavras ao ponto de não se saber o que era ferrugem e o que era garganta (pág. 215)

[...] *o médico a retirar o estetoscópio e a alongar uma pausa*

(a caspa dele nos ombros)

- *Deviam ter-me chamado mais cedo*

(um médico de caspa nos ombros há-de curar alguém?) (pág. 224)

- *Imaginas que sou rico miúda?*

e não era rico de certeza, notava-se pelo colarinho e pelo estado da pele, se tivesse reparado melhor enxergava a marmita do almoço num banco [...] (pág. 444)

[...] *de tempos a tempos suspendia-se à escuta*

- *Não digas nada*

e suspendia-me à escuta sem dizer nada, nós quase abraçadas uma à outra, disse quase, não disse abraçadas [...] (pág. 449)

[...] *a minha filha não se aproximava de mim, respondia do corredor no caso de responder ou antes respondia nunca [...] (pág. 451)*

Estes enunciados certificam que a ironia está no cerne da polifonia. Mas a originalidade aqui, neste livro, reside em que a ironia nem sempre advém de um enunciado que comporta dois actos de fala distintos, um literal e outro intencional, contrapostos numa cadeia de antífrases. Neste sentido de ironia clássica, infringe-se a lei da sinceridade ao manifestar ao mesmo tempo um sentido literal e a sua inversão semântica manifestada numa escalaridade cuja amplitude pode ir do contrário ao contraditório.

Em *Ontem não te vi em Babilónia*, o processo é, muitas vezes, “dizer” e imediatamente torner e refutar o “dito” por meio de técnicas reformulativas como as auto-correcções imediatas, repetição de confirmações e de dúvidas, paráfrases

explicativas, substituições sinonímicas ou antonímicas. Neste sentido, o modo de ironizar neste livro visa mais o jogo pelo jogo da linguagem do que a desautorização, o ridículo, o ataque ou a agressão.

Esta nova visão do facto irónico tem o mérito de integrar na ironia enunciados que a definição clássica restritiva de ironia deixava de lado. Sperber e Wilson (1978) insurgem-se contra a ideia de sentido figurado aplicada à descodificação da ironia, dado que nem todos os enunciados irónicos comportam antífrase. Recorrendo à oposição feita em filosofia lógica, Sperber e Wilson distinguem entre emprego e menção. E traduzo: “Logo que se emprega uma expressão, designa-se o que esta expressão designa; logo que se menciona uma expressão, designa-se esta expressão”.

Definida como um fenómeno de autonímia, a ironia constitui-se como um signo de signos e enquadra-se no conceito de relato de discurso, uma vez que o que é pertinente é o entendimento de uma ideia sobre uma ideia, isto é, que o foco se centre no próprio enunciado e não sobre o que trata o enunciado. Concebidos desta forma, nos enunciados irónicos, as noções de verdade e de pertinência não entram neste jogo. Porque quando o propósito é ironizar, joga-se tão somente o jogo da dupla enunciação: o enunciador A profere uma proposição que é um juízo de valor sobre uma enunciação de um enunciador B e que A procura negar, desvalorizar, refutar. A originalidade em Lobo Antunes é que a dupla enunciação tem como génese a mesma fonte locutória que se duplica na representação do enunciador A e B (dois enunciadores conversos): um que diz e outro que imediatamente desdiz ou rediz. Neste artefacto, só cabe a ironia como menção dado o interesse residir mais no “jogo do dizer” do que na verdade do “que se diz”.

Dizer como se diz, ou falar como se fala, em enunciados como

(Como chamar tapete a esses metros de ráfia, a minha mulher a insistir que tapete e eu para não me aborrecer tapete mas não tapete, ráfia) [pág. 194]

quando na página anterior só aparece uma ínfima referência indirecta ao objecto (“os meus colegas esteira fora”), o que se faz é jogar o indefinível jogo da língua e não referenciar em concreto o mundo dos objectos. Como afirma o autor numa crónica de 1999, em concordância com a Arte Poética de Horácio, “qualquer livro ou pintura ou sinfonia [só pode ser] uma bela desordem precedida de furor poético”.

A vantagem da concepção trazida por Sperber e Wilson é inegável: por um lado vai permitir compreender a razão pela qual a ironia se serve muitas vezes da citação, precisamente pelo seu carácter de menção e, por outro lado, deixa entrever afinidades entre ironia e paródia, nitidamente diferenciadas na concepção clássica. Considerar a ironia como menção tem pelo menos duas vantagens: não implica a

pesquisa obrigatória de um sentido intencional escondido e permite dar conta de um número muito mais importante de enunciados considerados como irónicos.

Nesta linha, à ironia, como um acto de menção, há que ligar a noção de argumentação. Segundo Berrendonner, o que faz com que um enunciado seja susceptível de um uso irónico é a posse de um valor argumentativo. O facto explica-se, segundo o mesmo autor, porque a ironia supõe um fenómeno de dupla enunciação que expressa, quase sempre, uma contradição de valores argumentativos. Essa dupla enunciação, como se verifica por uma leitura atenta, cruza-se e manifesta-se em simultaneidade tomando a forma ora de enunciação diafónica, ora de enunciação polifónica.

Mas um emprego em grande escala deste procedimento interactivo poderia saturar o discurso literário não fosse o caso do recurso à técnica da interrogação retórica para atenuar o excesso ao recurso do tipo textual conversacional.

Assim, em *Ontem não te vi em Babilónia* joga-se na articulação entre o tipo textual conversacional (na sua enunciação dupla de diafonia e de polifonia) e o tipo textual retórico-poético (interrogação retórica). Ao contrário da polifonia irónica que joga com um movimento escalar assertivo entre dois sentidos, um sentido linguístico literal e um sentido pragmático intencional, assumidos pelo mesmo locutor, a interrogação retórica satisfaz a condição da pertinência no sentido de ser dada a responsabilidade ao leitor para, entre duas variáveis abertas, escolher, segundo a circunstância, a variável mais pertinente que é, normalmente, a afirmação contrária daquilo que se interroga.

É assim que nesta obra a técnica da interrogação retórica, que é um acto de fala indirecto como o é a ironia, se intercala em alternância às falas directas em lugares estratégicos do texto numa variação recriada em distintas vozes sobre a mesma melodia e sobre a mesma cadência num bailado posicional de uma ideia sobre várias ideias.

Em termos de sinfonia organizativa textual e de paleta gráfica, a interrogação retórica distingue-se dos outros enunciados pelo facto de vir entre parêntesis, com pontuação explícita, geralmente sem travessão e a interrogação ser ensimesmada na primeira pessoa.

Exemplifica-se com alguns excertos relativos às falas das três personagens principais do livro.

Na primeira parte, cap. 3, Alice reflecte “Francamente não sei o que se passa comigo hoje...” e interroga-se indirectamente “(ou o meu avô?)”:

sem destrinçar qual das duas falava, um tronco tão antigo, a pele da casca, os ossos,
era a minha avó quem
- Não dás pela azinheira?
ou era a azinheira, era eu, o meu tio
(ou o meu avô?)

a queimar o feno acolá, chamo-me Alice meu Deus, não permitais que as labaredas do Inferno me cerquem e eu arda, não me escolhais entre os justos (pág. 50);

Na segunda parte, cap. 1, Ana Emília diz “Quando estou muitas horas acordada [...] começo a distinguir coisas no escuro...” e interroga-se indirectamente “(serei a única pessoa com nome neste livro?)”:

o homem que apesar das promessas que faz nunca chega de Évora, depois do episódio da corda evitava a boneca e ao evitar a boneca ela a rodar, a rodar, a erva cinzas sem importância que a primeira chuva dissolverá amanhã, você pai dissolvido, tenha um bom resto de dia, suma-se, o meu marido vestido de mulher na esperança que eu o ajudasse

- Ana Emília

(serei a única pessoa com nome neste livro?)

e eu diante do guarda-fato aberto mal dando pelo homem que devia visitar-me e não visita [...] (pág. 89).

Na quarta parte, cap. 3, o polícia atormentado lembra o tempo da tortura e interroga-se indirectamente “(enlanguescer?):

na cara, os presos não espuma, o sanguezinho, o hálito, unhas que se laceravam a si mesmas nas palmas, Mon Repôs, Riviera, eu numa espreguiçadeira de lona sob as tílias a enlanguescer

(enlanguescer?)

a enlanguescer ao crepúsculo na grande paz de Setembro, mês entre todos amado no seu vagar de bocejo

(enlanguescer?)

a promessa do Outono ao rés da terra a chamar-me, insectozinhos que se erguem, nos dão medo, não conseguem voar, os primeiros suspiros, não meus, como se uma chuvinha branda, eu eterno, Amélie, com a ajuda do raio verde e do algodão do Infinito vejo sacos, colchões, um manequim de alfaiate de cabeça substituída por uma bola de verniz

[...]

e o inimigo da igreja e do estado acolá, um homem da minha idade, do meu tamanho, sob o automóvel ou junto aos pneus de fundo ou seja amolecido, pacífico

(enlanguescido?)

enrolando-me mais seguindo-os parado

(pode ser-se feliz sem pensar?) (pág. 288)

Um outro aspecto importante a destacar ainda, quanto ao modo como progride dentro da narrativa os mecanismos da interrogação, é que o enunciado que de início se constitui como um acto de fala de pedido directo, esse enunciado à força de

ser repetido, retomado nas mais variadas circunstâncias do recordar intermitente, carrega-se de modalizações significativas e aquilo que à partida era um acto de fala directo passa a acto de fala indirecto e aquilo que era pergunta passa a interrogação retórica.

Neste processo o leitor vai ficando familiarizado com o tópico e vai partilhando dos princípios implícitos e gerando efeitos contextuais mais informativos e mais pertinentes.

É o caso do enunciado “ - Não dás pela azinheira?” pronunciado pela avó de Alice e que ao longo da obra a neta repete em movimentos circulares de acrescentos de sentidos ocultos onde se dimensiona comunicação submersa e comunicação emergente.

O recurso a estas técnicas, a da polifonia irónica e a da interrogação retórica, arquitectadas de forma genial como só Lobo Antunes o sabe fazer, objectiva em arte, por meio do discurso, o ritmo do vivido. Um vivido de pensamentos que se tornam míticos pelo facto de um ir e de um vir, num ritmo que se confunde com as leis da vida. Vida de vidas que as personagens de *Não te vi em Babilónia* ecoam em vozes que em compasso fazem cantar corpo, espírito, alma e até pedras. Uma ressonância profunda em ritmos compassados, de que a polifonia e a diafonia se constituem como únicos meios da conservação da força do discurso no discurso.

Ler o escrito é ouvir o real, ou como diz o próprio autor numa crónica de 2004 “Escrever é como ouvir com força. Continuar a ouvir o já ouvido. Continuar a ouvir o já já ouvido. E o já já já ouvido. E assim por diante.”

Como o músico de jazz, Lobo Antunes encontra a sua individualidade não na maneira como compõe, mas na maneira como cria. E cria fazendo interagir as personagens em grupo, pondo-as em choque consigo mesmas, com as suas maneiras de sentir o pulsar do tempo no próprio tempo.

Diz Lobo Antunes na crónica *De Deus como apreciador de Jazz* (1999): “A minha estrada de Damasco ocorreu há cerca de dez anos, diante de um aparelho de televisão onde um ornitólogo inglês explicava o canto dos pássaros. Tornava-o não sei quantas vezes mais lento, decompunha-o e provava, comparando com obras de Haendel e Mozart, a sua estrutura sinfónica. No fim do programa eu tinha compreendido o que devia fazer: utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra e transformar o romance numa partitura”.

Haverá maior fascínio da linguagem do que o de dar jogo à língua por meio da musicalidade das palavras em acto?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- André-Larochebouvy, D. (1984) *La conversation quotidienne*. Paris. Didier.
- Bakhtin, M. (1981) *The dialogic imagination*. Austin. University of Texas Press.
- Berrendonner, A. (1982) *Eléments de pragmatique linguistique*. Paris. Éditions de Minuit.
- Bronckart, J. P. (1997) *Activité langagière, Textes et discours. Pour un interactionisme socio-discursif*. Paris. Delachaux et Niestlé.
- Cosnier, J. et al. (1982) *Les voies du langage – Communications verbales gestuelles et animales*. Paris. Bordas.
- Cosnier, J. & Kerbrat-orecchioni, C. (Org.) *Décrire la conversation*. Lyon. Presses Universitaires de Lyon.
- Ducrot, O. (1984) *El decir y lo dicho. Polifonia de la enunciación*. Barcelona. Paidós (1986).
- Escandell, M. V. (1988) *La interrogación en español: semântica y pragmática*. Madrid. Universidad Complutense.
- Figueiredo, O. (2003) “Cadeias de referência do discurso: a designação no romance *Que farei quando tudo arde?*”. *Revista da Faculdade de Letras da UP, Línguas e Literaturas*, 551-569. Porto, XX.
- Figueiredo, O. (2004) “Restos de frases, ecos de gente ou a reformulação discursiva em *Que farei quando tudo arde?*”, in Duarte I. & Oliveira, F. (Org.) *Da língua e do discurso*, 323-344. Porto. Campo das Letras.
- Figueiredo, O. (2005) “A retoma dos discursos diafónico e polifónico em dois romances portugueses contemporâneos”. *Língua(agem)*, 219-232. Brasil. ILAPEC.
- Figueiredo, O. (2005) “A ressonância emocional em *Boa tarde às coisas aqui em baixo. Estudos em homenagem ao professor Mário Vilela*, 771-782. Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Haverkate, A. (1985) “La ironia verbal. Un análisis pragmalinguístico”. *REL*, 15, 2, 343-391.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1972) “Problèmes de l’ironie”, *L’ironie, linguistique et sémiologie*, 2. Lyon. Presse Universitaire de Lyon.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986) *L’implicite*. Paris. Armand Colin.

- Perrin, L. (1995) "Du dialogue rapporté aux reprises diaphoniques", *Cahiers de Linguistique Française*, 16, 211-240. Geneve. Université de Geneve.
- Reys, G. (1990) *La pragmática lingüística*. Barcelona. Montesinos.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1978) "Les ironies comme mentions", *Poétique*, 36. Seuil.
- Sperber, D. & Wilson, D. (1992) "On verbal irony". *Lingua* 87, ½, 53-76.
- Tannen, D. (1989) *Talking voices*. Cambridge. University Press.
- Tork, D. (1994 "Diaphonie et interprétation", *Littérature* 93, 15-30.