

Viagens da Saudade

Coordenação

Maria Celeste Natário

Paulo Borges

Luís Lóia

Organização

Cláudia Sousa

Nuno Ribeiro

Rodrigo Araújo

Porto

2019

FICHA TÉCNICA

Título: **Viagens da Saudade**

Coordenação: Maria Celeste Natário
Paulo Borges
Luís Lóia

Organização: Cláudia Sousa
Nuno Ribeiro
Rodrigo Araújo

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Ano de edição: 2019

ISBN: 978-989-8969-26-2

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8969-26-2/viag>

URL: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1671&sum=sim>

Maria Luísa Malato*

Os sons da saudade: a partir de uma leitura d' *Os Poetas Lusíadas**

Resumo: Há um número razoável de estudos sobre a relação entre som e conteúdo. Tal relação não pode deixar de ser o âmago dos estudos sobre tradução, por exemplo. Se mudarmos a forma, mudamos o conteúdo. Se dissermos com outros sons dizemos outras coisas? A questão interessa, não só a tradutores, mas a escritores, estudiosos da literatura e a filósofos, obviamente, e também a outros profissionais que se movem nas áreas da Retórica, do Marketing, do Teatro, da Fisiologia, da Psicologia. Trata-se aqui de compreender como pode a linguagem ser tão ou mais “eficaz” quanto um poema, lendo *Os Poetas Lusíadas*, de Teixeira de Pascoaes (1919). Em que medida os sons da saudade marcam uma expressão poética?

Palavras-chave: Saudade, Poesia, Filosofia, Tradução, Teixeira de Pascoaes

The sound of nostalgia: reading *Lusiad Poets*

Abstract: There is a reasonable number of academic essays about the relationship between sound and meaning. This relation is obviously the epicenter of several studies about translation. Can we choose the right word (sound or/ and image) to the information we want to give? If we say something in other words, do we say the same thing? These questions are important for translators, of course, but also to writers, literary and philosophical researchers, all of those who work with Rhetoric, Marketing, Theatre, Philology, Psychology. We aim here to understand how language can be as “effective” as a poem reading *Lusiad Poets*, written by Teixeira de Pascoaes (1919). How do the sounds of nostalgia provoke a poetic expression?

Keywords: Nostalgia, Poetry, Philosophy, Translation, Teixeira de Pascoaes

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O artigo foi elaborado no âmbito do Projeto “Raízes e Horizontes da Filosofia e Cultura de Língua Portuguesa” do GFMC do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (RG-PHIL-Norte-Porto-502-1948).

«O homem nasce e morre. É um vagido e um último suspiro. [...] Percebe o leitor? Não é provável. Desculpará... Pedir desculpa é a própria base do edifício social. O leitor, se é comproprietário desse belo edifício, ficará a simpatizar comigo e será capaz de me ler até ao fim! Ainda bem!»
(Teixeira de Pascoaes, *O Bailado*)

Iremos falar de coisas esquecidas. Daquilo que o nosso corpo sempre soube e a cabeça não sabe que ele ainda sabe. Coisas íntimas que não dizemos a ninguém e nunca nos ensinaram. Falaremos da dança que guardamos no nosso corpo e permanece na linguagem da palavra. Um embalo. Um balanço. Um bailado. Jogos que temos connosco, de que excluímos os outros: andar pelo passeio sem calcar as pedrinhas negras, pegar num ramo de árvore tamborilando o gradeamento do jardim, correr sem macular com o pé as linhas do pavimento... Coisas que partilhamos talvez com alguns animais: agitação ritmada das asas, baloiço do corpo. Como se alguma coisa nos levasse, desde os mais remotos tempos, a dançar e a fazer música. Coisas que o mito conta mais depressa que a história:

«O que será esta febre, capaz de se apoderar de qualquer criatura e agitá-la até ao frenesim, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto da Vida, que apenas aspira a rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar de uma só vez a unidade primeira em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se fundem, fora do tempo, num só êxtase? A dança proclama e celebra a identificação com o imperecível. [...] A ordem da dança, o seu ritmo, representa a escada através da qual se realiza a libertação [...].»⁶⁰⁹

Um dos motivos por que nos interessamos por estes assuntos foi um livro, muito pouco conhecido, de Teixeira de Pascoais: *Os Poetas Lusíadas*, de 1919. Reúne umas conferências que o poeta fez em 1918 na Catalunha, nomeadamente no Institut de Estudis Catalans da cidade de Barcelona. Coisas antigas, já também muito esquecidas de quase todos: 1918, o final da grande Guerra, uma viagem longa, de muitos dias, para falar da Ausência, «a mãe da Saudade»⁶¹⁰, e da Saudade, aquela melancolia certa, que invade o presente como invadirá o futuro. Coisas velhas, dirão, próprias de um poeta saudosista, que se deixou abafar pelo passado. É essa com efeito uma das definições de saudade:

⁶⁰⁹ *Dicionário dos Símbolos*, ed. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Lisboa, Teorema, 1984, p. 253.

⁶¹⁰ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, Porto, Typ. Costa Carregal, 1919, p. 35.

«1. sentimento mais ou menos melancólico de incompletude, ligado pela memória a situações de privação da presença de alguém ou de algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável. Frequentemente usado também no plural <s. de uma amiga que hoje vive distante> <s. de um parente falecido> <s. de comer papaia> <s. da praia> <sentir s. da pátria> <s. dos bons tempos> [...]»⁶¹¹

Se, todavia, lermos bem a definição de dicionário, a *saudade* é um conceito extenso. Vai das coisas passadas às que esperamos reencontrar um dia: saudades da praia, como saudades de alguém ou de algum lugar. Nesse sentido básico se deve talvez começar por entender a definição de Pascoaes: a saudade como desejo comum de passado e futuro.

Pascoaes parte para Barcelona esperançoso: acredito que ele pensou dizer na Catalunha coisas importantes, porque poucas vezes viajou até tão longe, raramente saiu de Portugal. Descreve naquele livro a viagem como se fora uma lenta aventura. Por comboio, a paisagem vai mudando lentamente. O vale do Douro, «aberto em fraga calcinada». A entrada em Espanha, «árida e deserta, de imensos e indefinidos horizontes circulares». A frescura da noite depois das «horas poeirentas». A luz da manhã sorrindo e a visão dos «vinhedos e pomares, pomares e vinhedos». O «paraíso catalão depois do inferno castelhano». A «primeira vez que eu via o mar de Homero e Virgílio». Barcelona, «num silêncio melindroso, quase a ouvir-se, feito de ruídos, comoções, vozes distantes»⁶¹². Para ilustrar o que quer dizer aos catalães, Pascoaes leva «os poetas mais representativos do génio lusitano»⁶¹³. Aparentemente, não para falar de uma grandeza nacional passadista: afirma logo de início não crer nos que destroem o passado (os «futuristas»), e desprezar os que vivem no passado («os integralistas do caruncho e das teias de aranha»)⁶¹⁴. Entre tentativas de periodização histórica, que não nos interessam aqui, o livro trata de coisas comuns, transversais no tempo, entre o passado e o futuro. Chama-lhe dança, movimento, ritmo: irmana todos os povos, constrói-se ao longo do tempo como uma linha rítmico-melódica, antes de constituir uma tópica, um agregado de temas literários com variantes do sentimento amoroso. Nesse sentido, Pascoaes parece apropriar-se de uma visão antropológica da arte, que aproxima os seres humanos dos restantes seres viventes, desde logo dos animais:

⁶¹¹ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Círculo dos Leitores, Lisboa, 2003, vol. VI, p. 3268.

⁶¹² T. de PASCOAES, *Op. Cit.*, p. II-VIII.

⁶¹³ T. de PASCOAES, *Op. Cit.*, p. II.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. X.

«A dança foi, portanto, a primeira Arte, porque foi a primeira linguagem transcendente e silenciosa do homem; o seu primeiro desejo sobrenatural, o seu primeiro sonho do Outro Mundo, indeciso ainda, esboçado apenas em curvas fugidias, não fixadas pela cor, pela forma, pelo som ou pela palavra: pintura, escultura, música e poesia...»⁶¹⁵

Dois anos depois de ter publicado *Os Poetas Lusíadas*, Teixeira de Pascoaes escreverá *O Bailado* (1921), em que continuará estas reflexões iniciais:

«Fico-me à janela, a ouvir o meu vizinho e o canto dos pássaros, na laranjeira do quintal. Que intimidade entre aquele ruído e aquela harmonia! É a coexistência de Deus e Satã.»⁶¹⁶

«A frase nova, cheia de alma, ecoa como um vagido. Por isso muita gente a não percebe. A criatura vulgar só entende a palavra que atingiu a maioridade, o uso pleno da razão – quer dizer, a palavra morta.»⁶¹⁷

Esse ânimo ritmado é uma manifestação do instinto da vida: facto indesmentível no Animal, na Criança, no Louco, que vivem rasteiros com a infância do mundo⁶¹⁸. Assim considerado, o ânimo ritmado antecipa qualquer linguagem dos sons, qualquer expressão verbalizada de um discurso, mas carece de uma «hora excepcional», momento em que se fundem, ou confundem, o particular e o universal. Sem essa hora seríamos como pedras, árvores ou pássaros – a nossa dor seria inútil, e impossível o nosso amor:

«Essa tarde foi tudo para mim. O que tenho amado e sofrido são reflexões desse crepúsculo, notas repercutidas, em ouro e sombra, através da minha existência campesina, com ermos pinheirais, vales penumbrosos e certas manhãs de sol em que os passarinhos contam não sei que alegria, que loucura!»⁶¹⁹

Quando se regressa à leitura de *Os Poetas Lusíadas*, tal (con)fusão entre o particular e o universal, testemunhada pelo indivíduo em *O Bailado*⁶²⁰, parece ter uma forma de legitimação, um estado de (re)conhecimento, de *anagnorisis*, mas agora a um nível temporalmente histórico e coletivo: «todas as manifestações individuais visam um fim colectivo»⁶²¹. A descrição das paisagens (a portuguesa, a castelhana, a catalã) que antecipam as reflexões sobre a literatura portuguesa na Catalunha, parecem agora uma estratégia retórica, para explicar afinal uma imensa sinfonia do

⁶¹⁵ *Ibid*, p. 8.

⁶¹⁶ T. de PASCOAES, *O Bailado*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. 10.

⁶¹⁷ *Ibid*, p. 8.

⁶¹⁸ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 292-3.

⁶¹⁹ T. de PASCOAES, *O Bailado*, p. 13. «O dia em que eu renasci é o único facto curioso da minha História em mil volumes, que principia na Nebulosa e findará no Terramoto universal» (*Ibid*, p. 15).

⁶²⁰ «Desejei falar de mim, neste livro» (*Ibid*, p. 5).

⁶²¹ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 10n.

mundo em que todas as nações possuem as mesmas notas, mas fazem com elas efeitos sonoros diferentes, que por vezes se vão repetindo, por um efeito mimético entre os seres fechados num espaço, e entre esses seres e o espaço que os cerca. Como se as planícies e as montanhas, as fontes e o mar fizessem do mundo uma imensa flauta. O mar, que liberta o português das montanhas, parece marcar a língua com os sons sibilantes, os sons fricativos (s, ch, v, z, j): «bramir tempestuoso», «marulhar nocturno», «música em notas de água e vento da Saudade»⁶²². Tal é tanto mais evidente quanto esse espaço é fechado para uns lados e/ou aberto para outros, funcionando como clausura ou segurança, risco ou aventura, mas sempre como espaço de inevitável «domesticação» do indivíduo pelo espaço (e da linguagem pelo som), se aqui quisermos usar uma interessante metáfora de Alfredo Margarido⁶²³. Teixeira de Pascoaes confessa esse espanto dos seus olhos habituados ao Douro e ao Tâmega – «afeitos ao Atlântico imenso e deserto de Mithologias, cujas torvas ondas alterosas são elevações de campas em que jazem os velhos nautas da minha raça»⁶²⁴. A raça, entenda-se, é aqui sinónimo do paisano, o homem limitado pela paisagem: «O Portuguez é indeciso e inquieto, como as nuvens em que as suas montanhas se continuam e as ondas em que as suas campinas se prolongam. [...] Alma que foge de ser corpo, insatisfeita e perdida n'uma natureza vaga, em que se não pode achar a si mesma»⁶²⁵. A linguagem deriva por isso, antes de tudo o mais, do seu movimento possível, da sua cosmovisão:

«Tas palavras são como projeções iluminadas da Saudade, ou antes, da sua própria sombra prolongando-se, em alto relevo, no vago longínquo e nebuloso em que tudo, por fim, se perde: as mais claras estrelas e os mais claros pensamentos. Esse *vago nubloso* exprime-o a palavra *remoto*, que entenebrece a distância. É a distancia-abysmo, onde pairam as vertigens, como doidas divindades aureoladas d'um negro encanto que nos seduz e gela de terror.»⁶²⁶

Passa depois a analisar os sons suspensos das palavras graves ou esdrúxulas, predominantes na língua portuguesa, que frequentemente envolvem a tónica numa indefinição ou fechamento vocálico depois do som incisivo: *ermo*, *nevoeiro*, *luar*, *noivado*, *bailado*. A palavra *saudade* é, para Teixeira de Pascoaes, exemplo de um signo «natural»: a mera pronúncia equivale a uma representação mimética do corpo.

⁶²² *Ibid*, p. 45.

⁶²³ Alfredo Margarido, introdução a T. de PASCOAES, *O Bailado*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. XIV.

⁶²⁴ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. IV.

⁶²⁵ *Ibid*, p. 177.

⁶²⁶ *Ibid*, p. 279-80.

«Eis a matéria prima da nossa Arte sintetizada na combinação das sílabas de certas palavras intraduzíveis, como a palavra Saudade, por exemplo, que tem uma sílaba luminosa *dá*, entre duas sílabas escuras *saiú* e *de*. E a mesma cor e o mesmo som dimanam de outras palavras irmãs d'aquela: *luar, magua, lêdo, nevoeiro, remoto, êrmo, etc...*»⁶²⁷

E acrescenta:

«Há uma intimidade *profunda e natural* entre os vocábulos intraduzíveis da Língua e a feição bucólico-elegiaca do nosso sentimento poético, e também a alma ocidental e crepuscular da nossa paisagem, que é o tumulto do sol, como a Grécia foi o seu berço.»⁶²⁸

Será esta incapacidade de traduzir a palavra Saudade para outras línguas decorrente da informação veiculada pela palavra, ou pela incapacidade de a substituir por outras palavras com semelhante amplitude semântica e semelhante evocação sonora? Não cremos que a intraduzibilidade seja uma questão de informação explícita. Para isso lá estão as perífrases, que dizem por muitas palavras o que outras línguas podem dizer em uma. Para isso lá estarão antes do mais os processos de sinonímia, evidentes desde logo nas diferentes leituras do original. A questão da intraduzibilidade levantada por Teixeira de Pascoaes parece-nos somente compreensível ao nível das imagens evocadas por um aglomerado de sons. Trata-se sobretudo de uma questão poética. Tomamos como nossa a hipótese lançada por Walter Benjamin:

«[...] aquilo que uma obra literária contém, para lá da informação – e até o mau tradutor reconhece que é isso o essencial – não será precisamente o que nela há de inapreensível, de misterioso, de ‘poético’? Algo que o tradutor apenas pode reconstituir se também ele... criar uma obra poética?»⁶²⁹

Só muito depois de *Os Poetas Lusíadas*, de Pascoaes, eu li *Crátilo*, de Platão. Separa-os cerca de 2500 anos e muito mais de outros tantos quilómetros. Esse livro de Platão fala de um diálogo entre Hermógenes e Crátilo sobre a origem dos nomes e de como Sócrates o não resolveu, mantendo ironicamente o preceito inicial de que «as coisas belas são difíceis, quando se trata de as aprender; e, em especial, não é de pouca monta o estudo relativo aos nomes»⁶³⁰. Sócrates, em *Crátilo*, é

⁶²⁷ *Ibid*, p. 217.

⁶²⁸ *Ibidem*. Sublinhado nosso.

⁶²⁹ W. BENJAMIN, *Linguagem, Tradução, Literatura*, ed. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2015, p. 91.

⁶³⁰ PLATÃO, *Crátilo*, Lisboa, Sá da Costa, 1994, p. 6.

chamado a desempatar a questão que Hermógenes e Crátilo debatem. São os nomes que damos às coisas «convencionais», isto é, fruto de uma arbitrariedade social? Tal é a opinião de Hermógenes:

«[...] em minha opinião, o nome que se dá a um objecto esse é o seu nome próprio; e, se depois o perde, trocando-o por outro, parece-me que este não será menos justo do que o primeiro. Assim, nós mudamos o nome aos criados e, não obstante, o segundo não é menos exacto do que o que antes tinha, visto o nome não ser inerente à natureza, mas depender do costume e do hábito daqueles que, ordinariamente, impõem os nomes.»⁶³¹

Crátilo, porém, alerta para a possibilidade de serem «naturais», mantendo o eco de uma relação intrínseca com as coisas que nomeiam.

«A justeza de um nome, afirmamos nós, é aquilo que nos mostra uma coisa tal qual é. Devemos considerar suficiente esta definição?

Crátilo – Eu julgo-a muito completa, Sócrates.»⁶³²

Na verdade, Sócrates, apesar da concordância de Crátilo, vai indefinir tal «justeza» ou «naturalidade». Em que medida a vibração da consoante R vai obrigar o corpo a uma vibração intuída já pela percepção do *carro*, da *rua*, do *rio*, da *corrente* e «se assemelha ao movimento, à agitação e à dureza»⁶³³? Em que medida o movimento ondulado da consoante L, entre o palato e os dentes, da *língua*, da *linguagem*, da *lentidão* e do *lume*, «tem parecenças com o liso e com o doce»⁶³⁴? Na verdade, se mudarmos os exemplos, o som R, presente nas palavras *reta*, *ráfia*, *rei*, *ou rosa*, parece nada evocar de vibratório. O mesmo sucedendo ao som L em *leão*, *lápiz*, *laço* ou *lambril*. O que Hermógenes e Crátilo discutem será em parte retomado por Ferdinand de Saussure, fundador da Linguística no início do século XX, autor relido por nós aqui, não na oposição entre signo e símbolo, mas na sua continuidade, distinguindo Saussure no signo diferentes graus de convencionalidade e naturalidade, nomeadamente quando analisada a composição dos vocábulos a partir de um étimo:

«Deste modo, vinte é imotivado, mas dezanove não o é no mesmo grau porque evoca os termos de que se compõe e outros que lhe estão associados: dez, nove, dezasseis; tomados separadamente, dez e nove estão ao mesmo nível que vinte, mas dezanove apresenta um caso de motivação relativa.»⁶³⁵

⁶³¹ *Ibid*, p. 7-8.

⁶³² PLATÃO, *Op. Cit.*, p. 129.

⁶³³ *Ibid*, p. 143.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ F. de SAUSSURE, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 219-220.

Todavia, Saussure sublinha que, numa língua natural, são igualmente impossíveis a arbitrariedade absoluta e a motivação absoluta⁶³⁶. Para além da etimologia, outras formas de motivação foram interessando Saussure, das aliteraões aos anagramas. Reconhecendo a importância decisiva de Saussure na instauração dos estudos de Linguística Geral, Jean-Claude Milner vê ainda na sua obra uma antropologia histórica da linguagem. É nesse sentido que julgamos pertinente aproximá-lo de Teixeira de Pascoaes⁶³⁷. A Saussure, como a Pascoaes interessa, no limite ou na raiz de tudo o discurso, o discurso mítico sobre a origem da linguagem, um unitarismo que compreende a arbitrariedade, a motivação, e o acaso em ambas, que pode ainda dialogar com aquilo que em tempos se chamou, não por vezes sem ironia, um «platonismo musical»⁶³⁸. Não é a nenhum título estranho que determinados estados de alma possam ser provocados pela música do discurso, havendo por isso «sons da saudade»...

Começamos talvez por sublinhar que, pelo menos em algumas línguas, as expressões que exprimem emoções negativas são quantitativamente mais importantes que as que classificam os sentimentos positivos⁶³⁹.

Por outro lado, nem todas as expressões de sentimentos negativos são saudosos (cf. Raiva ou Medo) e nem todos os sentimentos saudosos são emoções negativas (cf. Desejo, Esperança). Os limites que separam as emoções em geral «são flexíveis na sua essência, o que transparece na expressão metonímica dos efeitos fisiológicos pelas causas emocionais», servindo, por exemplo, a cor vermelha para traduzir estados emotivos tão diversos quanto a paixão, o embaraço ou o ódio. O mesmo parece suceder com as interjeições, em que as mais comuns – *Ah!*, *Eh!* e *Oh!* – representam estados que vão da alegria à dor, passando pelo espanto⁶⁴⁰.

⁶³⁶ Este tipo de motivação seria «tanto mais complexa quanto mais fácil é a análise sintagmática e mais evidente o sentido das subunidades» (*Ibid*, p. 220). A questão da composição das palavras a partir de um étimo, lançada por Crátilo, interessará ainda a Genette, na sua viagem a Cratília, em 1976 (cf. G. GENETTE, *Mimologiques: Voyage en Cartylie*, Paris, Seuil, 1976).

⁶³⁷ «Saussure est ramené vers le mythe, vers l'origine – alors que dès 1878 c'est le système qu'il découvre, à partir de, mais aussi contre la physiologie historique pontilliste». V. H. MESCHONNIC, *Critique du Rythme. Antropologie historique du langage*, 2.eme ed., Lagrassé, Verdier, 1982, p. 92 *et passim*.

⁶³⁸ L. GALZIGNA, *Il piacere estetico e i suoi fondamenti...*, Venezia, Supernova, 2002, pp. 25-9.

⁶³⁹ H. J. BATORÉO, Expressão dos Afectos: Polarização ou intensidade?, *Razões e Emoção, Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, IN-CM, 2003, vol. I, p. 29. Como se, confirmando Tolstoi na introdução de *Anna Karenina*, as histórias infelizes não merecessem da linguagem tanta atenção quanto as histórias felizes...

⁶⁴⁰ H. J. BATORÉO, *Op. cit.*, p.30-31.

Acrescentemos ainda que se devem admitir oscilações tipológicas entre o que classificamos “saudoso” e que, a crer nelas, todas as línguas seriam tendencialmente indefinidas e *saudosas*, no sentido amplo e universal em que podemos considerar as reflexões de Pascoaes:

«Acabamos de ver as formas que a Saudade adquiriu desde Virgílio a frei Agostinho da Cruz, desde o seu nascimento em Roma até à sua divinização na Arrabida. Seria curioso observar também as suas viagens lá por fora, pela França de Rousseau, Victor Hugo e Renan; pela Inglaterra de Schelley, Keats, Wordsworth, etc; pela Alemanha de Novalis e dos filósofos pantheístas...»⁶⁴¹

No final de um estudo de Hanna Batóreo sobre a expressão dos afetos, se dá como conclusão a impossibilidade de nos guiarmos exclusivamente por indicações linguísticas, alheias ao co-texto e ao contexto. Há pois que duvidar, por todas as razões, de estudos sobre a motivação das palavras (interjeições incluídas) que não reconheçam a variabilidade da linguagem em situação e a convencionalidade, não só das palavras que designam as emoções, com a convencionalidade das próprias emoções, sujeitas a uma formatação sociológica do que é saudade, medo, melancolia ou prudência. Mas a todas as questões de indeterminação podemos também responder com um indesmentível império retórico, que transforma em motivado o signo que é à priori arbitrário. Vale a pena consultar os textos de Aristóteles, Nietzsche ou Perelman sobre a inevitabilidade da motivação como estratégia da linguagem que se quer persuasiva. Nesse sentido, a falsa etimologia é uma estratégia retórica, até porque é uma mnemónica: a imagem ou o som, ainda que desmentidos pela história do vocábulo ou a pela homofonia, são legitimadas pela sua eficácia comunicativa. Ainda que *Religião* não derive de *Religare*, voltar a ligar o que ficou separado, a sua etimologia remete desta forma para uma origem comum entre todos os seres, ou entre as criaturas e o seu criador. Nietzsche vai interessar-se pelos sons e imagens na origem das palavras, precisamente porque elas são a consubstanciação de uma força (germ. *Kraft*) retórica, definida precisamente por Aristóteles como força aglutinadora de um movimento (gr. *Dynamis*)⁶⁴²:

«O homem que forma a linguagem (*der sprachbildende Mensch*) não apreende coisas ou processos, mas excitações (*Reize*): não restitui sensações (*Empfindung*) mas somente cópias (*Abbildung*) das sensações. A sensação que é suscitada por uma excitação nervosa não apreende a própria coisa: essa sensação é figurada no exterior por uma imagem. Mas de qualquer modo põe-se ainda a questão de saber como é que um acto da alma é representável por uma imagem sonora (*Tonbild*).»⁶⁴³

⁶⁴¹ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 311.

⁶⁴² F. NIETZSCHE, *Da Retórica*, ed. Tito Cardoso e Cunha, Lisboa, Editorial Vega, 1995, p. 34.

⁶⁴³ *Ibid*, p. 45.

Num discurso o que nos penetra a alma, não é aquilo que as coisas são, na sua «essência plena», nem sequer a sua representação e a sua «designação própria», mas «a maneira como nos relacionamos com elas». É pois inevitável, ainda segundo Nietzsche, o uso do tropo, da figura, ou seja, da «designação imprópria» deformada, ainda na linguagem coloquial: «a linguagem nunca exprime nada na sua integridade mas exhibe somente uma marca que lhe parece saliente»⁶⁴⁴. Já Voltaire o tinha condensado num verso do poema *Sur la nature de l'homme*: «Le secret d'ennuyer est celui de tout dire». A linguagem, qualquer nível de linguagem e não somente a literária ou a cuidada, anima-se com figuras de intensidade, que cortam informação débil e evidenciam informação forte. Sinédoques: «vaga» em vez de «mar». Metáforas, que deslocam a significação: «língua», quer para a «fala» quer para o «órgão» associado à fala. Metonímias, ou hipálages, que confundem efeitos e causas: diz-se «amarga» a bebida que provoca «amargura». A gaia ciência de Nietzsche está imbuída dessa retórica que considera «a possibilidade de liquefazer o movimento congelado do texto na sua forma (apolínea) de 'linguagem escrita objectiva' [...] e de o articular numa (dionisíaca) linguagem de dança»⁶⁴⁵. Regressemos pois, cientificamente desculpados, às interjeições, aos sons da saudade, e à sua amplitude emotiva.

Uma vogal é um som simples, uma única voz, que conseguimos prolongar no tempo (aaaaaa, eeeeeee, iiiiiiiiii...). Por oposição à vogal, a consoante é uma voz que soa com outra (pêeeeeee, dêeeeeee, fêeeeeee...). O que distingue uma vogal ou uma consoante entre as restantes, não é uma escala moral de sons positivos ou sons negativos, bons ou maus. Nesse aspeto, os sons são como as emoções: relaxados ou tensos, mudos ou sonoros, graves ou agudos. Um som positivo ou negativo, como uma emoção positiva ou negativa, só pode existir numa tipificação moral, que muitas vezes esquece o movimento transformador do bem e do mal, dividindo tudo, mesmo os sons, entre Deus e o Diabo. Há sons que são um pouco mais fáceis ou um pouco mais difíceis para o corpo. Por exemplo, de todas as vogais, o A é aquela que o corpo pronuncia com menos violência: Ahaaaaa! O ar sai sem oposição dos lábios, dos dentes, do palato. É a interjeição do espanto que cede, do suspiro que tranquiliza. Ahaaaaa! Relaxamento do desapego ou do riso. O riso em Ohooooo é uma vogal mais suspensa, um pouco mais tensa, que o digam o diágrama, os músculos do peito. Ihiiiiiii! Os sons agudos são formados na parte superior da caixa torácica. É

⁶⁴⁴ *Ibid*, p. 46-8.

⁶⁴⁵ R. W. M. FARGUELL, *Figuras da Dança*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 340.

um riso rígrado (velhaco nas representações da banda desenhada): a barrica contrai-se. Independentemente da arbitrariedade que existe ainda na representação das interjeições, a que se situa em Eh! É aparentemente a única que os dicionários portugueses associam à dúvida, à indeterminação do sentido⁶⁴⁶. O corpo tem de estar relaxado para dizer um «a», está mais tenso a dizer um «e», mais tenso ainda a dizer um «i». Para pronunciar vogais fechadas, o corpo contrai-se num efeito contrário das vogais abertas.

O mesmo parece suceder com o efeito de algumas consoantes: o M, consoante que sem esforço sai como um gemido, mantendo os lábios fechados, deixando sair o ar pelas narinas, tem um efeito corporal bem distinto, v. g., das consoantes P, F, V, consoantes que implicam explosão do ar comprimido, lançado pelos lábios que se abrem subitamente. Freud não deixava de realçar que, nas línguas que conhecia, as palavras que designavam a mãe, estavam em geral marcadas pelo mesmo movimento do ar que levava a criança a mamar, abrindo e fechando a boca de forma ritmada; por oposição às palavras que designavam o pai, associadas à fase da alimentação por papa, que exigia mais controle corporal e discernimento da criança: engolir mas também expulsar. Os exemplos de Pascoaes em *Os Poetas Lusíadas* parecem refletir em grande parte esta passagem da dança para a música, antes de qualquer construção discursiva. Ainda que precise desse discurso para se constituir como estratégia retórica reconhecível. «O homem nasce e morre. É um vagido e um último suspiro»⁶⁴⁷. Talvez o que faltou na discussão de *Crátilo* e de *Os Poetas Lusíadas* tenha sido o que Saussure experimentou nos estudos sobre os anagramas: a extensão discursiva, sonora e visual, da palavra pronunciada ou escrita, um movimento que abrange autor e leitor, ambos trocando gestos, esquecidos para uns, insignificantes para outros. Uma melodia, um tom que seja, para além de um ritmo. Versos em que a quantidade de A fechados, E mudos e M gemidos transforme em vagido o verso! Versos em que a súbita aparição do P ou do D, em tónica grave ou esdrúxula, imita um suspiro. Os U doridos e fechados. Quando o leitor se demorar neles, perceberá porque lá estão? Se uns versos de Camões não demorassem o corpo nas consoantes nasais, sibilantes e vogais semi-abertas, provocariam eles tão inconsciente melancolia no leitor?

«Aquela triste e leda madrugada,
Toda cheia de mágoa e de piedade» [...]
«Quando de minhas mágoas a comprida
Maginação os olhos me adormece» [...]

⁶⁴⁶ H. J. BATORÉO, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴⁷ T. de PASCOAES, *O Bailado*, p. 8.

«Amor é brando, manso e piedoso,
Suave e saudoso, doce e puro»⁶⁴⁸

Uma música que entristece porque está em tom menor e é compassadamente lenta: num poema, como num pedido em tom menor. Há uma sensibilidade que excita a piedade, e convida à melancolia. Muitas outras há certamente. Uma música que anima em tom maior, *allegro vivace*. Porque nos anima ela, pelo contrário? Porque se proíbe ouvir Marlene Dietrich cantar Lili Marlene a soldados que têm de combater? Porque pode a área das Valquírias de Wagner tornar heroico o lançamento de napalm? É música, só música. Nem boa, nem má, por ser saudosa ou assertiva. Tons menores e tons maiores. Ritmos lentos e ritmos vivos. Ou ritmos ternários e binários. O ritmo binário é o ritmo da marcha, o ritmo do hino: $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{2}$... O decassílabo heroico é binário. A poesia primitiva é um ritmo pendular na maior parte⁶⁴⁹. Todos os provérbios têm ritmo binário: «há males que vêm por bem», «quem canta, seus males espanta», «quem te avisa, teu amigo é», «amigos, amigos, negócios à parte»... O provérbio tem sempre certezas, ainda quando um provérbio diz o contrário do outro: «há mais marés que marinheiros», «quem não arrisca não petisca». O provérbio é tranquilizador. Mas logo se introduz um ritmo ternário, há mais do que preto e branco, desfaz-se a bipolaridade do pensamento. Porque não o «talvez»? Porque não o «depende»? O ritmo ternário é um ritmo instável. «O silêncio é de ouro, a palavra é de prata, mas a palavra oportuna como a espada mata». O ritmo ternário é o ritmo da valsa. O ritmo sáfico, que divide o decassílabo em 3 partes, é o ritmo amoroso: um desequilíbrio arriscado. A maior parte de *Os Lusíadas* está escrito em decassílabos sáficos, e não heroicos, e talvez por isso o prémio de todos os aventureiros é a Ilha dos Amores, mais do que a fortuna incerta: «a épica entoação do poema é solitária e triste»⁶⁵⁰.

Quando o par chega à terceira parte do ritmo, os pés da valsa estão no ar. Como o pé do poema: para cima e depois para baixo, para cima suspenso, poético, tão frágil, tão delicado e saudoso...

Referências bibliográficas

BATORÉO, Hanna Jakubowicz (2003), *Expressão dos Afectos: Polarização ou intensidade? Razões e Emoção, Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, pp. 27-35.

⁶⁴⁸ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 121, 124, 162.

⁶⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 9, sobre o movimento pendular de uma quadra.

⁶⁵⁰ T. de PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p. 74.

Dicionário dos Símbolos (1984), ed. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Lisboa, Teorema
Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003), Lisboa, Círculo dos Leitores.
FARGUELL, Roger W. M. (2001), *Figuras da Dança*, trad. M. F. Molder, T. Cadete, J. Barrento, F. Mota Alves, P. Osório de Castro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
GALZIGNA, Lauro (2002), *Il piacere estetico e i suoi fondamenti neurbiologici*, Venezia, Supernova.
GENETTE, Gérard (1976), *Mimologiques: Voyage en Cartylie*, Paris, Seuil.
MESCHONNIC, Henri (1982), *Critique du Rythme. Antropologie historique du langage*, 2.ème ed., Lagrassé, Verdier.
NIETZSCHE (1995), *Da Retórica*, ed. Tito Cardoso e Cunha, Lisboa, Editorial Vega.
PASCOAES, Teixeira de (1919), *Os Poetas Lusíadas*, Porto, Typ. Costa Carregal.
PASCOAES, Teixeira de (1987), *O Bailado*, Lisboa, Assírio e Alvim.
PLATÃO (1994), *Crátilo*, ed. P.e Dias Palmeira, Lisboa, Sá da Costa.
SAUSSURE, Ferdinand (1978), *Curso de Linguística Geral*, trad. José Victor Adragão, Lisboa, Dom Quixote.
BENJAMIN, Walter (2015), *Linguagem, Tradução, Literatura*, ed. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.