

Osvaldo Silvestre*

Universidade de Coimbra

Paisagens da voz em Carlos de Oliveira

Resumo: O texto propõe uma releitura de algumas coordenadas da obra de Carlos de Oliveira a partir da voz, deslocando assim o privilégio epistemológico tradicionalmente concedido à visão na leitura da sua obra, posição que o entendimento de *Finisterra – Paisagem e Povoamento* como uma teoria da mimese contribuiu para reforçar. Percorrem-se alguns exemplos entre o vocal e o infravocal, que contribuem para a produção de um contínuo humanimal, bem como a teoria de ecos e ressonâncias que a voz arrasta consigo, em particular nas obras finais.

Palavras-chave: Voz, infravocal, humanimal, polifonia, eco

Abstract: This text proposes a reinterpretation of certain aspects of Carlos de Oliveira's work from the perspective of the voice, thus shifting the epistemological privilege traditionally granted to vision in the reading of his work—a position that the understanding of *Finisterra – Paisagem e Povoamento* as a theory of mimesis has helped to reinforce. Several examples are explored, both vocal and infravocal, that contribute to the production of a human-animal continuum, as well as the theory of echoes and resonances that the voice carries with it, particularly in his later works.

Keywords: Voice, infravocal, humanimal, polyphony, echo

Breve apresentação de uma noção problemática

A expressão “paisagens da voz” contém uma homenagem um tanto problemática a dois estudiosos que gostaria de evocar a abrir. O primeiro, falecido no mês de agosto de 2021, é o canadiano R. Murray Schafer, compositor e criador de um campo de estudos, o da ecologia acústica, que veio a ser designado sobretudo pelo termo *Soundscape*, ou paisagem sonora, termo que dá título ao seu livro mais famoso, de 1977.¹ O segundo é o francês Michel Chion, compositor próximo da música concreta, e teorizador do som,

mas também da voz, no cinema, numa série de livros fundamentais.² Recordo que, para este último, a banda sonora de um filme, que os especialistas em análise de som reivindicaram em tempos como entidade autónoma, e a esse título equivalente à banda imagem (tratava-se de reivindicar um «objeto» específico e tão digno de trabalho como a imagem, mas muito mais desprezado do que ela), é de facto não-autónoma, pois a sua unidade é frágil, uma vez que é constituída por elementos de relevância muito desigual. Como diz Chion a este propósito, na perceção do espetador há, na banda sonora, a voz humana – e depois há *o resto*. Isto significa que, se adotarmos as posições de Chion, a voz humana põe de certo modo em causa a própria ideia de paisagem sonora, já que hierarquiza drasticamente os elementos sonoros, contestando a disponibilidade plena com que o sujeito se relaciona com a paisagem sonora enquanto experiência da escuta, na medida em que, digamos, funcionaliza essa disponibilidade em relação à voz. Uma paisagem sonora que fosse plena e integralmente uma paisagem da voz é algo só imaginável em regime conjectural ou mesmo contrafactual: enquanto experiência da voz isolada ou polifónica, com finalidade musical ou oratória, isto é, religiosa, pedagógica ou política. Uso em todo o caso a expressão, com plena consciência dos seus problemas concetuais, para sinalizar uma área de estudo na obra de Carlos de Oliveira à qual proponho uma primeira abordagem.

Cenas primitivas

Podemos começar por uma espécie de cena primitiva da voz de Carlos de Oliveira, que nos chegou por Gastão Cruz em texto produzido por altura da morte do poeta, com o título “Que lhe diremos, Mestre”. Gastão narra aí um encontro com Carlos de Oliveira em 1967, numa altura em que o último volume de versos deste, *Cantata*, levava já sete anos. Eis as palavras de Gastão Cruz:

Nessa noite de 1967 insisti um pouco por notícias da poesia posterior a *Cantata*. Carlos de Oliveira falou-me então de um conjunto de poemas que estava a organizar e, na sua voz lenta e grave, recitou-me aquele que viria a ser o primeiro texto de *Sobre o lado esquerdo*: ‘Podia ser a névoa habitual da noite, os charcos cintilantes, o luar trazido por um golpe de vento às trincheiras da Flandres, mas não era. Quando acordou mais tarde num hospital da retaguarda, ensinaram-no a respirar de novo. Lentas infiltrações de oxigénio num granito poroso, durante anos e anos, até à imobilidade pulmonar das estátuas [...]’. (Cruz 2008: 90)

O poema, convém notar, narra uma história de guerra em que alguém aprende com dificuldade a “respirar de novo”, significando isto que se trata de um poema que narra a reconquista da voz, o que se harmoniza com a descrição da voz do poeta como “lenta e grave”. Gastão comenta que ouviu Oliveira “comovido”, “surpreendido pela força daquelas palavras, daquelas frases, que se desenrolavam segundo as leis e o mistério de uma mestria rítmica fascinante” (Cruz 2008: 91) e não custa supor que a “força daquelas

palavras” terá sido reforçada pela performance oral do próprio poeta. Não recupero este episódio com intuítos auráticos, mas sim porque ele me suscita uma pergunta difícil: a insistência na reescrita, o fetichismo dos manuscritos rasurados, não nos terão afastado em excesso das questões da voz em Oliveira? O que significa nesta cena a leitura integral de “Look Back in Anger”, de cor? Um gesto de amizade, decerto, e de produção de comunidade, essa escassa comunidade espiritual e marginal que é a dos poetas e seus leitores. Mas também uma cena em que poesia e voz parecem coincidir, como se em Oliveira houvesse também um Homero, o que produz um efeito de surpresa em relação a uma poesia cujo devir a parece ter aproximado tanto de um obsessivo trabalho da escrita, quanto afastado das mitologias da voz.

Essas mitologias estão bem patentes na fase inicial da sua obra poética, quando é no “gênio do povo” que se delega o canto: “mais e mais, gênio do povo, / tu cantarás em mim” (“Coração”, de *Mãe Pobre*, 1945).³ Num certo sentido, trata-se de uma invocação que percorre todo o neorrealismo e que alcança porventura o seu momento mais expressivo no extenso poema “A voz que me dita os versos” de Joaquim Namorado, que no momento decisivo esclarece que essa “é a voz das coisas e das gentes”, para na estrofe final declarar: “– É a tua voz, coração do mundo, / a tua voz ansiosa, a tua voz vibrante, / a tua voz desesperada, a tua voz confiante” (Namorado 2020: 309). Muitos poetas, entre as décadas de 30 e 50, em Portugal e na Europa, no Brasil ou nas Américas, para não referir a África, se empenharam em escutar essa voz de duvidosa fenomenalidade, voz mais recalcada e reprimida do que manifesta, e em todo o caso figura, metáfora ou alegoria tardo-romântica, ainda se marxista, de um povo tão omnipresente quanto (quase sempre) silencioso. E, contudo, os dois planos podem cruzar-se reveladoramente, como ocorre num dos textos dedicados a Afonso Duarte no volume *O Aprendiz de Feiticeiro*, com o título “A dádiva suprema”. Na segunda secção, dedicada ao funeral do poeta e pedagogo na Ereira, o autor entrega-se a reflexões sobre a proximidade entre escrever e lavar, concluindo que “lavar, numa terra de camponeses e escritores abandonados, quer dizer sacrifício, penitência, alma de ferro” (Oliveira 1992: 421).

O território de Oliveira, por intermédio ou procuração de Afonso Duarte, recompõe-se, e é então que a escrever e lavar se acrescenta uma voz já não romântica, embora do povo, e já não figural, ainda que sempre paradigmática:

Tanta colheita perdida na literatura e eu que o diga nesta linguagem de vocábulos pesados como enxadas, *na voz lenta, difícil, entrecortada de silêncios*, que os cavadores e os mendigos me ensinaram, lá para trás, no alvor da infância: um pouco de frio e neblina coalhada, sons ásperos, animais feridos” (itálico meu). (Oliveira 1992: 422)

O escritor (o feiticeiro) torna-se aprendiz ou infante escolarizado na oralidade de cavadores e mendigos, cuja voz lenta, difícil, entrecortada de silêncios, resume a poética de Oliveira, sobretudo na maturidade dos livros experimentais dos anos 70, o

que permitiria instituir aqui uma circularidade perfeita, se acaso desejássemos crer nela, entre voz e escrita (ou entre o iletrado e o letrado), e entre povo e literatura. A lentidão da voz de Oliveira, na descrição de Gastão Cruz, sofre a sobreposição da lentidão da voz de cavadores e mendigos, na descrição do próprio autor, numa paisagem vocal coincidente, ainda que não exatamente harmónica. Para tal desarmonia contribui decisivamente a própria ideia de paisagem, que se constitui atmosfericamente (frio e neblina coalhada) mas também sonicamente (sons ásperos, animais feridos), introduzindo a dissonância, de que uma das alíneas recorrentes será o som produzido pela crueldade ante os animais, na paisagem genesiaca da infância.

Experimental a voz

Em todo o caso, não é possível abordar a voz do autor na obra de Carlos de Oliveira sem referir o texto em que ela desempenha o papel de um detonador. Refiro-me a “A viagem”, o texto que abre *O Aprendiz de Feiticeiro*, e que o faz deste modo:

Digo as palavras em voz alta:

- Animula vagula blandula.

E as palavras, suspensas no fumo do cigarro, param um momento a poucos centímetros da boca. Vejo o novelo denso ondear. De súbito a velocidade, as janelas abertas do carro, pegam nele, desenredam-no por cima do meu ombro direito (guio com a cabeça ligeiramente voltada para a direita) e puxam-no para trás. Um golpe brusco. As sílabas, distendidas, clarificam-se. A minha rouquidão cede um pouco. Imagino eu. O que não cede é o pavor quase supersticioso do rasgão na garganta porque as guinadas continuam. (Oliveira 1992: 413)

A ficção autobiográfica sustenta-se no índice de real fornecido por uma voz bem audível que, contudo, projeta palavras latinas que sofrem um imediato e curioso efeito duplo de materialização e desmaterialização: palavras e fumo de cigarro confundem-se, ondeiam e param, o ar brusco alonga as sílabas, que ficam mais claras, fazendo recuar a rouquidão da voz. A estranheza das palavras, que carecem de tradução, faz delas coisa que ondeia no ar, como diria o Mário de Sá-Carneiro futurista, muito apropriadamente, ou não se tratasse também de um texto sobre a vertigem da velocidade dessa instância moderna, o automóvel. A massa sonora da linguagem decompõe-se em sílabas, numa espécie de matriz articulatória que seria o que aqui resta da ideia de linguagem. Contudo, note-se, esta massa sonora que a voz projeta não é, na sua origem, poesia transmental ou vanguardista, ainda que o pareça, mas literatura clássica e canónica, ou seja, uma possível versão do início na literatura do Ocidente (não por acaso, Jorge de Sena é citado, para recordar que o verso irá desembocar no camoniano “Alma minha gentil...”). E tudo isto seria muito apropriado a um texto que abre um volume e que se intitula “A viagem”.

Mas o experimento vocal não termina aqui, pois um pouco à frente o autor repete-o, esperando que Gelnaa, que dormita a seu lado no carro, não o ouça falar sozinho. Então, “torno a experimentar a voz, repito o verso de Adriano”:

Desta vez o latim do imperador sai mais rouco, sem perder contudo a doçura dos *ll*, a música a que os *aa* abertos, no fim, e o som escuro e anterior dos *uu* dão não sei que tonalidade contrastada, quase misteriosa. Porque se trata dum mistério: a perturbação que estas palavras me provocam desde que as li a primeira vez e a frequência inesperada com que as lembro ou digo involuntariamente, sobretudo naqueles momentos em que me visita, o quê?, como hei-de eu chamar a este desespero manso, sentimento de pequenez e desamparo... (Oliveira 1992: 414)

Gastão Cruz recorda que Carlos de Oliveira se referia aos poemas de *Entre duas memórias* como “elegias roucas”, uma rouquidão que se combina aqui com uma variação sobre simbolismo fonético, tão importante na obra tardia e acima de tudo em *Pastoral*. O meu ponto, contudo, é a confissão da perturbação causada pelas palavras do imperador Adriano, bem como “a frequência inesperada com que as lembro ou digo involuntariamente”. Se o cunho involuntário da irrupção da memória literária a desloca para o plano do inconsciente (o inconsciente que faz funcionar a máquina literária), a associação entre o inesperado da sua frequência e o involuntário pelo qual o lembrar desliza para o dizer, faz da voz uma manifestação desprovida de *cogito*, que mais uma vez, nos termos de Lacan, existe onde não pensa: no latim rouco, escuro e misterioso, do imperador (uma variação da *lalangue* lacaniana, enquanto turvação do desejo). Faz, pois, sentido, que este texto, que a “voz alta” lança por meio de um verso em latim, sofra a sobreposição da experiência, ou dependência, do tabaco, cujo fumo se enreda na emissão vocálica, decompondo-a em sílabas, vogais e consoantes, e anexando a voz não ao débito do sentido, mas a um corpo em desespero manso, cujo signo maior é a rouquidão.

Talvez possamos então admitir que um certo privilégio das questões epistemológicas na leitura de Carlos de Oliveira tem conduzido a uma menorização da voz em detrimento do olhar, por razões também de ordem psicanalítica, que fazem dele a instância paradigmática do Imaginário (desse objeto inconsciente a que se dirige o desejo). E, contudo, como estamos vendo, a consideração da voz abre um panorama infundável à nossa leitura de Carlos de Oliveira, que obviamente não pretendo esgotar. Podíamos começar por todas essas vozes autorreferenciais e autorreflexivas que preenchem o espaço da consciência das personagens (por exemplo, Maria dos Prazeres), produzindo uma espécie de narcisismo primário, por vezes interrompidas por ocorrências súbitas da voz de um narrador que se configura como a Voz do Superego. Uma das manifestações mais espetaculares dessas vozes é a que ocorre nos capítulos dedicados ao jogo em *Pequenos Burgueses*, em que a voz interior produz blocos de consciência irreduzíveis, que

vão rodando de uns para os outros tal como as cartas durante o jogo. Mas nos momentos em que o objeto se impõe à voz na constituição da autocompreensão narcísica, é a presença a si que é posta em causa. Um exemplo perfeito deste fenómeno é o que ocorre no longo não-diálogo interior entre o Major e sua mulher, D. Lúcia, no capítulo IV do mesmo romance, que se inicia deste modo: “D. Lúcia, D. Lúcia, que te hei de eu fazer?” (Oliveira 1992: 748)

Um outro tópico da voz é o do acusmático, noção que devemos a Pierre Schaeffer, no seu *Tratado dos objetos musicais*, de 1966, referindo o som que ouvimos sem conseguirmos ver a sua causa ou fonte emissora, e que ganha várias versões em Oliveira. A ocorrência clássica do acusmático surge por exemplo no penúltimo capítulo de *Pequenos Burgueses*, quando Raimundo faz a sua derradeira viagem em busca da mula que o compensará da desgraça da deficiência e da pobreza. A certa altura da descrição da paisagem surge este excerto: “Vozes ao longe, um canto de mulher, ordens de trabalho, pedaços incompreensíveis de conversa, que a aragem branda arrasta” (Oliveira 1992: 868). A voz cinde-se da origem, o mesmo é dizer, do corpo, esvoaça pelo mundo como parte material dele e é como elemento da paisagem sonora que chega a Raimundo. Mas o acusmático ocorre também, enquanto ventriloquismo, naquele momento em que se descreve o mestre Horácio, sempre “Ao fole, coberto de fuligem e clarões vermelhos” e que Raimundo gosta de ouvir contar histórias, “quer dizer, falar de cavalos”. Eis a descrição da situação:

Encosta-se à bigorna, olha as ferraduras velhas atiradas aos cantos, e a voz de mestre Horácio, demasiado fina para o corpo maciço, guincha de ao pé da fornalha acesa, desfiando um ror sem fim de enredos, graças, lendas, coisas corriqueiras da vida. (Oliveira 1992: 744)

Mladen Dolar comenta estas ocorrências com uma frase que retenho: “Toda a emissão de voz é pela sua própria essência *ventriloquismo*” (Dolar 2006: 70), o que significa que de cada vez que nos relacionamos com alguém temos de aprender a ajustar a voz do sujeito ao seu corpo, a esse interior opaco e enigmático do qual ela provém, arrastando consigo toda uma série de ilusões de presença. Em *Pequenos Burgueses*, Cilinha, por exemplo, fantasia todo um investimento erótico em Pablo Florez em torno do tom da sua voz, descrito ora como “áspera, mas agradável” (Oliveira 1992: 764), ora como “inquietante” (Oliveira 1992: 763), um aspeto reforçado por esse idioma bífido e instável que Florez fala, o portunhol.

Esta questão tem o seu momento revelador logo a abrir o romance, no cap. II, na luta na taberna entre Raimundo e Troncho, uma cena em que a voz nos chega na forma do grito. A certa altura do combate, Troncho aperta os testículos de Raimundo, levando este a um urro que lhe “começa a nascer entre as virilhas, sobe à barriga, ao estômago, à garganta, solta-o sem querer” (Oliveira 1992: 740), o que em seguida se concretiza num pontapé também involuntário que atinge o adversário em plenos queixos, levando-o a

soltar os testículos de Raimundo. Vejamos o resto da descrição:

...e agora, que me livre da dor, o urro separa-se de mim, ouço-o como se não fosse eu que o tivesse largado, passa a uivo, a grito, a gemido, e quando chega a gemido volta-me outra vez à garganta, torna a ser meu, e gemo. (Oliveira 1992: id.)

O uso pré-simbólico da voz que é o grito, emissão desprovida de significado mas que é em si apelo à atribuição de significado pelo Outro, sobrepõe-se aqui à questão da impossibilidade de libertar a voz do acusmático, já que a fenomenologia do grito suscitado pela dor (uma fenomenologia simétrica da causada pelo prazer sexual) revela nesta cena todo o seu caráter involuntário, bem como toda a série de modulações que faz com que evolua de urro a grito e por fim a gemido, momento em que o sujeito parece reapossar-se de novo da voz.

Este urro ganha em ser aproximado de uma outra ocorrência no mesmo romance. Refiro-me à cena de crueldade infantil do cap. XV, quando as crianças matam um ouriço. Vale a pena recuperá-la na íntegra:

Os companheiros descobrem o ouriço nos silvados ao pé da ribeira e empurram-no à paulada para o meio da praça. O bicho, encolhido na sua carapaça de espinhos, é uma bola escura que os tamancos chutam, as vergastas zurzem. Então torna-se maior, as cerdas eriçam-se ainda mais, o guincho assustado enrouquece. Talvez queira por sua vez assustá-los ou dizer-lhes que parem. Incha, enfurece-se. Pois sim. Levantam a lata do petróleo, derramam-lho por cima e deitam-lhe fogo. (Oliveira 1992: 798)

A cena antecipa a execução de Troncho pela população no cap. XXXI e é claramente evocativa de cenas históricas de má memória. Mas queria agora aproximar o guincho do ouriço do guincho de Mestre Horácio contando histórias ao pé da fornalha, e do urro que será uivo e grito, antes de chegar a gemido, de Raimundo (*a contrario*, poderíamos evocar aqui aquele “desejo irreprimível de gritar” de Maria dos Prazeres, em *Uma Abelha na Chuva*). O círculo do humanimal fecha-se quando após as perguntas sem resposta da criança – “para quê? Porquê?” – se descreve “o ouriço como uma pinha acesa” e o seu “guincho quase humano” (Oliveira 1992: id.). É discutível que o grito seja categorizável como uma forma de discurso, já que se trata de uma manifestação inarticulada da voz; mas não parece oferecer dúvidas que se trata de um apelo, esse apelo que une Raimundo a um ouriço, como uniria o ouriço a um recém-nascido no seu primeiro vagido.

Finisterra: voz, polifonia, cores

Falta, por fim, abordar a questão em *Finisterra*, um romance que pede com urgência uma heurística e hermenêutica da voz, polarizada entre as vozes de pai e mãe, a “voz destruidora” do tio, cuja tempestade parece emular o sonho da porcelana quimérica, a

voz do executor fiscal, o homem de beijo costurado e de “duas falas simultâneas que não chegam a sobrepor-se (a unificar-se) por completo” (Oliveira 1992: 1094), e ainda a voz coral dos peregrinos cujo filme, projetado por uma máquina de cinema primitivo, desliza na parede enrugada.

Vejamos então, um pouco mais pormenorizadamente, o panorama proposto. As vozes dos pais são apresentadas no capítulo VI, começando pelo pai:

A voz lenta do pai (uma lentidão excessiva). Espécie de exorcismo, que detém (demora) o essencial, que permite enfim analisá-lo? Não há sílabas soltas. Palavras sem fraturas, sem empastamentos: um bloco íntegro, mas distendido. Fala como se esticasse a massa espessa dos sons (que a respiração envolve num hálito de brandy). (Oliveira 1992: 1029)

Lentidão extrema, demorada, integridade da emissão, sem pontas (sílabas) soltas, sem fraturas ou empastamentos, a voz do pai exprime controlo e domínio. Vejamos agora a da mãe:

A voz da mãe modela as palavras em tonalidades (graves ou agudas) independentes da acentuação. A sílaba inicial, sempre mais alta do que a última. Se a palavra tem só uma sílaba, a voz sobrepõe-se ao começo da palavra seguinte. Desliza (num gráfico ondulante) como se imitasse o recorte das dunas... (Oliveira 1992: 1031)

A ênfase descritiva é colocada agora na tonalidade, que na sua riqueza seria independente da acentuação, bem como na forma como a voz produz *enjambement*. O resultado é uma ondulação que imita a duna, o que faz da voz materna não uma ocorrência de integridade e domínio, como sucede com a voz paterna, mas de metamorfose. No cap. X, em que os pais se revezam em vigília junto à cama da criança, é a diferença das vozes que está em causa no final:

Não confundir as vozes (familiares? estranhas?) dizendo as mesmas frases. Ritmo diferente, e uma delas (tão lenta) ecoando ao longe, na paisagem. Talvez não. A primeira também está longe: ouve-se melhor, vê-se mais perto, porque o som se propaga numa atmosfera de revêrberos. E a terceira voz? Existe realmente? Eco simultâneo das outras, sopra como o vento, parte as frases em palavras, as palavras em sílabas, as sílabas em gritos (fragmentos de sons). No entanto, o segredo da conversa não se estilhaça. Pelo contrário. (Oliveira 1992: 1050)

Tenho dificuldade em ler esta passagem extraordinária sem evocar a pertinência da distinção produzida por Michel Chion entre a voz exterior da Lanterna Mágica, que ocorre no romance nas cenas de projeção do filme da história na parede da casa, a voz síncrona do Teatro, que ocorreria nos diálogos interiores da personagem central, e a voz do

Cinema, essa que Chion diz ser insituável na sua proveniência e localização – nem *in* nem *off*, antes liminar e vagoante à superfície do ecrã, procurando um ponto de ancoragem (como quem procura a Mãe, exatamente como em *Finisterra* e também nesta passagem). Relembro a posição de Michel Chion: a banda sonora é uma disposição heterogênea de sons que nós, espectadores, “analisamos” e distribuímos pelo espectro da película, relacionando sons e imagens em função de opções perceptivas próprias a cada um. Ou seja, o espectador reordena e distribui a banda sonora em função da centralidade que não pode deixar de conferir à voz. No caso desta passagem de *Finisterra*, o que define a paisagem da voz é a sobreposição do familiar e do estranho, bem como, para recorrer à expressão de André Bazin sobre o «relevo» das vozes em *Citizen Kane*, de Orson Welles, o efeito de «profundidade de campo sonoro» gerado por revêrberos e ecos, que colocam a hipótese de uma terceira voz, eco fantasmático e psicanalítico das outras duas.

Quanto à voz destruidora do tio, descrita no cap. XII, a personagem que encarna o poder dos sonhos, a sua manifestação exige toda uma disposição preventiva de móveis e comportamentos (o tio não se pode excitar, sob risco de a tempestade se tornar incontrolável):

Por mais que o tio modere as lufadas sonoras da voz, não podem falar frente a frente. Sob a força do vento, o cabelo da criança esvoaça e arrepela-a. Tem ainda de fechar as pálpebras, ou então as pestanas dobram-se pela raiz, magoam-lhe os olhos, fazem-na chorar (as palavras do tio parecem carregadas de ciscos). (Oliveira 1992: 1057)

Se a voz do tio é a da natureza, com todos os seus perigos, a do executor fiscal, que representa o papel histórico do direito positivo na gestão da imperfeição social, é antes uma voz desagradável e no limite do repulsivo:

A voz do executor fiscal, com dobradiças entre as palavras. Excesso de saliva: escorre pelos cantos da boca, mas coalha tão depressa que as dobradiças rangem desagradavelmente... (Oliveira 1992: 1093)

Voz sem nenhuma suavidade: gráfico de linhas retas; um eixo irradiando (para baixo, para cima) ângulos agudos, até quando os sons são mais roucos... (Oliveira 1992: id.)

A voz da Lei e do Estado, como o corpo do Leviatã na representação de Thomas Hobbes, não é apenas desagradável; na realidade, como a imagem da dobradiça sugere, trata-se de um composto artificial, não orgânico, o que é denunciado em seguida quando se afirma que a reminiscência dessa voz são “duas falas simultâneas que não chegam a sobrepor-se (a unificar-se) por completo” (Oliveira 1992: 1094), um “Desdobramento de som” (*idem*: 1095) por efeito talvez de um palato artificial, de uma dentadura postiça com defeitos de ajustamento ou de um desvio do septo nasal.

Em contraste com todas estas vozes individuais, ou quase, *Finisterra* apresenta, como antes se referiu, a coralidade dos homens e animais representados no desenho da criança, que no cap. V, por efeito da ampliação de uma lupa, que as faz crescer quatro ou cinco vezes, são objeto de inquirição:

Onde vão vocês e o vosso fogo?

Respondem todos ao mesmo tempo. Vozes embatem noutras vozes, fragmentam-se em pequenos sons incompreensíveis: um coro áspero que não se entende. (Oliveira 1992: 1026)

A coralidade plena redundava em cacofonia, pelo que se seguirá uma coralidade segmentada ou categorial, em função de indicações precisas: “Falem os camponeses”, por exemplo, a que estes respondem “Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede” (Oliveira 1992: id.). Convém recordar que estas cenas decorrem no espaço da consciência interior da personagem central, ao longo do diálogo entre o sujeito adulto e o sujeito criança, o que faz com que o cunho fenomenal destas vozes seja problemático, filiando-as antes em toda a exploração desse espaço interior que define a obra de Oliveira e que *Finisterra* radicaliza.

Vou ficar por aqui, pois desejava apenas abordar, ainda em regime exploratório, uma temática, a daquilo a que chamei a paisagem da voz em Carlos de Oliveira, que nos levaria longe, por exemplo aos regimes de leitura ativados pela sua poesia e que exigem débitos muito diversificados de voz, bastando para isso pensar na diferença da leitura em voz alta de um poema como “Descida aos infernos” face a “Descrição da guerra em Guernica” ou a “Camponeses”, de *Pastoral*. Também aí, como de resto nas diversas exigências de leitura colocadas pela prosa de *Casa na Duna* face à de *Finisterra*, há uma solicitação da voz bem diversa e que gostaria também de anexar àquilo a que chamei paisagem da voz.

NOTAS

* Osvaldo Manuel Silvestre é Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o Instituto de Estudos Brasileiros e dirige o Doutoramento em Materialidades da Literatura e os Serviços de Biblioteca e Documentação. Ensina Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Cinema. É curador do espólio do escritor Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, Portugal. Foi Professor Visitante nas universidades de Santiago de Compostela (Espanha), UNICAMP (Brasil, por duas vezes) e UERJ (Brasil). As suas últimas publicações são o volume coletivo *Eduardo Lourenço: um tempo brasileiro breve, mas duradouro*, 2024, editado pelo Centro de Estudos Ibéricos; o volume 14 da *Revista de Estudos Literários*, do Centro de Literatura Portuguesa da FLUC, dedicado ao tema “A Teoria da Literatura no Brasil”, coorganizado com Diego Giménez, em 2024 (Url: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/issue/view/822>); o volume *Nuno Ramos e a experiência dos limites*, coorganizado com Mario Cámara, editado pela Grumo em Buenos Aires (2025). Possui um site pessoal: www.osvaldomanuelsilvestre.com

¹ O título final do livro, a partir da edição de 1993, é *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*.

² Reporto-me aqui aos dois livros seminais do autor, *La voix au cinéma*, de 1982, e *Le son au cinéma*, de 1985.

³ Uso a edição Caminho das *Obras* de Carlos de Oliveira, com data de 1992, neste caso na p. 41.

Bibliografia

- Chion, Michel (1982), *La voix au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma – Éd. de l'Étoile.
 -- (1985), *Le son au cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma – Éd. de l'Étoile.
 Cruz, Gastão (2008), “Que lhe diremos, Mestre”, in *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim: 90-92.
 Dolar, Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, The MIT Press.
 Namorado, Joaquim (2020), *Sob uma bandeira. Obra Poética*, Organização, prefácio e notas de José Carlos Seabra Pereira, Porto, Modo de Ler.
 Oliveira, Carlos de (1992), *Obras*, Lisboa, Caminho.
 Schafer, R. Murray (1993), *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books.