Pedro Serra*
Universidade de Salamanca / GIR EP&B · HELICOM · IEMYRhd · CLP · ILCML · CRIMIC

A terceira voz. *Finisterra* e o espelho acústico[1]

Resumo: Este ensaio propõe uma releitura de *Finisterra. Paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira, a partir da tropologia da voz e da representação sonora, deslocando o foco crítico da dominante icónico-visual que tem orientado grande parte da receção da obra. Partindo da noção de "terceira voz", inscrita no próprio romance, procura mostrar-se que *Finisterra* configura um arquivo acústico em que a memória, a repetição e a reverberação da voz estruturam uma reflexão sobre os limites da representação e sobre a materialidade dos meios. Através da figura do "espelho acústico", interpretam-se a casa como caixa de ressonância, o corpo como caixa percutiva e o livro como dispositivo de inscrição e transmissão de vozes. Em diálogo com a crítica oliveiriana, a metaforologia e os estudos intermedia, o ensaio defende que a escrita de Carlos de Oliveira não apenas representa o mundo, mas também torna sensível a vibração material dos seus vestígios sonoros, propondo uma poética da memória acústica onde visão, audição e tactilidade convergem numa mesma experiência da leitura.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira; *Finisterra*; voz; memória acústica; intermedialidade

Abstract: This essay offers a reinterpretation of Carlos de Oliveira's *Finisterra. Paisagem e povoamento* by foregrounding the tropology of voice and sonic representation, thus shifting attention away from the visual paradigm that has largely shaped the novel's critical reception. Taking the notion of the "third voice" as its point of departure, the essay argues that *Finisterra* may be read as an acoustic archive in which memory, repetition, and vocal reverberation organize a reflection on the limits of representation and the materiality of media. Through the concept of the "acoustic mirror," the house is understood as a resonating chamber, the body as a percussive cavity, and the book as a medium for the inscription and transmission of voices. Drawing on Oliveira scholarship, metaphorology, and intermedial studies, the essay contends that Oliveira's writing not only represents the world but also renders perceptible the material vibration of its sonic traces, thereby articulating a poetics of acoustic memory in which vision, hearing, and tactility converge within the act of reading.

Keywords: Carlos de Oliveira; Finisterra; voice; acoustic memory; intermediality

Como dar uma forma, um prumo, à pulsação vigorosa de grande rigor rítmico que é a matéria-prima da obra de Carlos de Oliveira? Neste ensaio vou incidir, concretamente, sobre o romance *Finisterra. Paisagem e povoamento*, publicado em 1978, decerto um dos maiores desafios lançados ao passado e ao futuro da ficção romanesca em língua portuguesa. Um texto impressivo que, do meu ponto de vista, nos propõe a escrita em regime de rigor lisérgico – uma magia, uma "lição de trevas" como formulou com acerto João César Monteiro, sintagma feliz para dizer o magistério de beleza e dor, harmonia e catástrofe, que é o de Carlos de Oliveira (cf. Monteiro 1991) –; mas que, também, supõe a progressiva disponibilização de materiais para mecânicos começos que não sejam predicados pela metafísica das origens (cf. Mourão 1996). *Finisterra. Paisagem e povoamento* é um sintagma que nomeia a potência e o acto de devir romance e obra nessa tensão entre a ebriedade mágica e a vigília mecânica; ou, se se quiser, entre a farmacologia e a filologia, como propus noutros lugares (cf. Serra 2004 [1999]; Serra 2012a,b); ainda, enfim, e para destacar a pregnância de termos recortados pelo próprio Carlos de Oliveira, romance e obra são categorias vibrantes de uma escrita que tanto é "cerimónia do fogo" (Oliveira 1992: 1125) como "autómato vagaroso" (*idem*: 1124).[2]

Assim, pretendo testar a possibilidade de articular algumas ideias que contrastem o problema maior da obra oliveiriana – a representação e sua crítica (cf. Silvestre 1995; Martelo 1998; Gusmão 2009) no âmbito da ficção romanesca –, incidindo sobre aquilo a que chamaria a intensidade de algumas das imagens dinamogéneas[3] que vão sendo arquivadas nas diferentes obras, procurando ir, assim, uma vez mais, ao encontro da "permanente tentativa poética" sobre que assentou o trabalho sensível, intelectual e da imaginação de Carlos de Oliveira. "Permanente tentativa poética" é um sintagma que recorto de uma pequena nótula intitulada "Olhar a Estante", da responsabilidade de Fiama Hasse Pais Brandão, publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em Julho de 1991 (Brandão 1991: 19, cols. 1-2). Peça breve, muito breve mesmo, mas assaz iluminadora, em que Fiama arrisca uma instigante comparação *a contrario*: a do *Trabalho Poético* – enfim, da dimensão estética e cognitiva da *libido scribendi* de Carlos de Oliveira – a René Descartes, muito concretamente ao *Discours de la Méthode*. Oliveira não é Descartes, distinguem-nos diferentes modelos de *cogito*. Assemelham-se, muito embora, na 'dúvida metódica' e na pulsão infatigável e inexaurível pelo conhecimento das "coisas materiais".

Cito, então, palavras de Fiama Hasse Pais Brandão:

> Tudo o que puder saber sobre as coisas materiais é, provavelmente, a tentativa poética permanente de Carlos de Oliveira, executada [...] em constantes alternativas, aposições, disjunções. Como um pintor, mas contemporâneo. Não como o [pintor] de Descartes, que com ele escolhe a face principal. Mas como o que abstraindo, ubicando diversamente, geometrizando, escolha todas as faces em simultâneo. (1991: 19, cols. 1-2)

eLyra 27, 06/2026: 135-147 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a8

Permito-me destacar este trecho para situar alguns dos termos da minha presente entrada no romance oliveiriano. Atravessa o comentário de Fiama a clássica tópica da poesia como 'pintura com palavras'. Totalmente justa, sobretudo muito ajustada a uma obra como a de Carlos de Oliveira, em que a dominante icónico-visual do problema da representação é francamente hegemónica (cf. Silvestre 1995; Mourão 1996; Martelo 1998; Gusmão 2009). Recordo, neste sentido, como em *Finisterra* se multiplicam dispositivos, ferramentas, tropos da mediação visual do mundo. Janela, desenho infantil, lupa, fotografia, pirogravura, cinematógrafo ou maquete conformam um amplexo figural que nos devolve precisamente a visão como motor da relação entre o mundo e a sua representação, entre o real e a linguagem.

"Alternativas, aposições, disjunções", diz-nos Fiama (Brandão 1991: 19, cols. 1-2), operações da imaginação escrevente que poderíamos descrever dizendo que respondem pela lógica do *paradeigma*. Isto é, pela ordem da 'singularidade' que é também 'exemplo', abertura de um campo de possibilidades discursivas e imagológicas. A noção de 'singularidade exemplar' pode, do meu ponto de vista, dialogar com a consabida "geometria submersa na realidade", como tal enunciada em *Finisterra*. Esta geometria abscôndita tem afinidades com a *signatura rerum* dos antigos, a 'assinatura' que tatua uma 'coisa' (cf. Agamben 2009: passim) – a tatuagem do mundo –, que acede, assim, na sua 'materialidade muda', ao *logos*. 'Assinatura' que "pode mostrar-se aqui e ali", como se nos diz em *Finisterra*. Ou seja, um evento que, sendo da ordem da aparição e da ocultação, tem um poderoso análogo na incerta cronotopia do instante. Eis o lugar de onde recorto os sintagmas já citados: "A tal geometria submersa na realidade (visualização dos mecanismos) pode mostrar-se aqui e ali, mas esconde (sem excepções) a essência e os desígnios" (Oliveira 1992: 1141). Entre todas as coisas que este "aqui e ali" admite ser, certamente uma delas tem uma dimensão autotélica: a superfície de inscrição em que a escrita está e não está. Sendo potência ("pode mostrar-se"), a sua actualização demanda e, paradoxalmente, não demanda, uma superfície de inscrição (pois, como unidade, é detonada pela concomitância que implica ser "aqui e ali"); superfície de inscrição que, não obstante, é condição de possibilidade de que aconteça; quando acontece, é da ordem da visio ("visualização dos mecanismos"). Todos estes termos, quero crer, são os que *Finisterra. Paisagem e povoamento* articula para se situar numa linhagem de ficção romanesca que, segundo Karl Heinz Bohrer, agoniza a *presença do moderno* em "instantes de representação diminuída" (2001: *passim*).

Ora, neste sentido, gostaria de sobrelevar um âmbito metaforológico[4] de *Finisterra. Paisagem e povoamento* menos trilhado pela crítica e leitores da obra do autor de *Mãe Pobre*. Refiro-me, muito concretamente, à sonoplastia como mediação do mundo e do real e, dentro da representação sónica e suas adjacências, à 'voz' como materialidade sonora. A tropologia icónico-visual tem, não é necessário insistir, uma produtividade incontornável na obra de Carlos de Oliveira. Não pretendo rasurar, sequer relativizar, esta hegemonia, que é, no fundo, a hegemonia da pulsão epistémica ou hermenêutica de uma

escrita predicada como "*saber* sobre as coisas materiais", como formulou Fiama Hasse Paes Brandão (1991: 19, cols. 1-2). É sobre a visão que se alicerça a deriva auto-reflexiva da escrita oliveiriana. *Finisterra* é, neste sentido, a forma avançada dos possíveis e limites da representação, é-o pela multiplicação – as "constantes alternativas, aposições, disjunções" de que fala Fiama – de tropos desse regime geral escópico (*ibidem*).

Pois bem, é *contra* – com o sentido de 'encosto' e 'suspensão' – este pano de fundo da hegemonia icónico-visual que pretendo alinhavar algumas cláusulas a respeito da tropologia da voz na obra de Carlos de Oliveira. Entendo a 'voz', como já disse, na sua dimensão material sonora. Como veremos, uma das questões enfrentadas em *Finisterra* é a seguinte: como se recorda uma voz? O que se recorda quando se recorda uma voz? Por outras palavras, como *se repete* uma voz? E, o que *é repetido* quando se repete uma voz? Apenas poderei incidir sobre alguns passos de *Finisterra*, mas perfaço, neste momento, a detonação da tropologia sónica em Carlos de Oliveira a partir de um conhecido e sobejamente comentado poema: "Posto de Gasolina", do livro *Sobre o Lado Esquerdo* (Oliveira 1992: 207). Destaco apenas o lugar em que a mecânica do motor – poderoso *analogon* de um universo onde ainda se conjura um motor, isto é, de um universo que se resiste a ser reconhecido como sendo sem sentido íntimo nenhum, um universo apenas "partes sem um todo"[5] – é figurada a par de uma sonoridade insidiosa. Diz, então, o sujeito do poema de Carlos de Oliveira: "ouço o ruído da engrenagem, o suave movimento do mundo a acelerar-se pouco a pouco" (207).[6] Não se trata, como a imagem nos devolve de modo conspícuo, de um qualquer ruído, é antes um som rítmico, um *métron* – um metrónomo, justamente – pois funciona como símil do "suave movimento do mundo"; além do mais, é um ruído cujas regularidades distinguem escalas, pois, como lemos, supõe "aceleração". Ora, é este enclave imagético sonoro – porventura subsidiário e menor, sim – que me interessa enfrentar neste ensaio: não exactamente o da "visualização dos mecanismos", mas, seja-me permitida a adaptação, o da *audição dos mecanismos transmediados pela visão*. Aqueles lugares do texto em que a noção de um mundo que não desaparece, mas deixa de ser visível – o mundo que "esconde" "desígnios" e "essências", como lemos em *Finisterra* – se manifesta não por uma visualidade discreta, mas por uma *visão aural*. Nesta escrita, tensada entre a lisergia e a filologia, a potência e a actualização, a submersão e a emersão de uma "geometria", percute o topos do 'ver uma voz'. É este, creio, o cerne da problemática que gostaria de relevar de *Finisterra. Paisagem e povoamento*, e que o próprio texto coloca em abismo, como veremos. Em suma, proponho que consideremos haver um "enigma da voz" neste romance de Carlos de Oliveira.

É este, então, o problema do *espelho acústico*, enigma da voz na medida em que é um enigma sonoro: a possibilidade de, como lemos logo no primeiro capítulo de *Finisterra*, "registar ainda o fino diapasão das goteiras, a pouca transparência lá de fora, cada vez mais turva: como absorve ela o murmúrio dos móveis?" (1010). Resumindo muito: pretendo mostrar a casa de *Finisterra* não como uma *camara obscura*, mas como uma

eLyra 27, 06/2026: 135-147 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a8

'caixa de ressonância'; e, ainda, a representação dos corpos – especificamente, do crânio – como 'caixa percutiva'. Enfim, sobrelevo aqueles lugares do texto que dizem do "tinir das goteiras" (1015); do "vento a gritar" (1018); das aves brancas "que se fecharam em copas" (1026); do silêncio vibrátil da sala: "Um silêncio breve (a vibração da sala desaparece). Quando recomeçam, as vozes soam com rudeza" (1027); do som ouvido do "folhear [do] caderno (páginas quebradiças que estalam)" (1037); ou, ainda, das portadas de madeira "que rangem nas misagras" (1037). Os *exempla* poderiam multiplicar-se, fique, por todos eles, no capítulo VII, uma das replicações, que nos devolve, em miniatura, o enigma vocal e sónico como obsessão: "As goteiras tilintam: como registar este som? E o murmúrio dos móveis, que a névoa ameaçadora absorve para esvaziar a casa (intimidade tecida com pequenos rumores), sem saber ainda se é capaz de esmagá-la" (1034). Pois bem, a figura da 'caixa de ressonância' ou 'caixa percutiva' – aninhada na geometria da casa e do corpo em *Finisterra. Paisagem e povoamento* – funciona como mise-en-abîme do romance, da obra e do livro e demanda, quero crer, um exercício de leitura a que venho chamando *arqueofonia* e passo a descrever brevemente.

É uma derrota segura, como se sabe, tentar reduzir a um conceito o porquê da fascinação suscitada por um objecto como *Finisterra. Paisagem e povoamento*. Talvez, contudo, seja produtivo propor o roteiro de uma imagem que, por analogia, dê forma possível – isto é, impossível – à violência do confronto com a leitura do romance de Carlos de Oliveira. Imagem que, enfim, pela sua mobilidade, descreva esse acontecimento tremendo: a leitura como uma espécie de rapto por uma Ninfa. A atenção aumentada que o texto oliveiriano impõe e mobiliza – qualquer texto que, por mover-nos, nos imobilize – é como aquela sujeição irremediável e avassaladora das Ninfas abdutoras, para citar um belíssimo ensaio de Roberto Calasso, intitulado justamente *La folia che viene dalle Ninfe*. A abdução nínfica suspende o sentido ou quaisquer desígnios. Está, digamos, aquém ou além de uma hermenêutica. Sugiro, então, que tanto uma Ninfa como a obra de Carlos de Oliveira que nos pode mover – isto é, nos pode travar –, constituem *simulacra* de uma 'matéria primeira': "Ninfa – propõe-nos justamente Roberto Calasso – è dunque la *materia mentale* che fa agire e che subisce l'incantamento, qualcosa di molto affine a ciò che gli alchimisti chiameranno *prima materia* e che ancora risuona in Paracelso, là dove parla di 'nymphidica natura'" (Calasso 2005: 32). Ora, esta 'nymphidica natura' que ainda ressoa em Paracelso, palpitando no cerne do encantamento nínfico, e no arroubo da leitura de *Finisterra. Paisagem e povoamento*, percute também numa conhecida e difícil fórmula de William Morris: uma arte que o seja é-o enquanto "resistência *nos* materiais" (*apud* McGann 1992: VII).[7] A 'nymphidica natura', creio, encontra também um *simulacrum* no enfrentamento à materialidade de uma leitura.

Pois bem, o poder abductivo de uma Ninfa, a violência arrebatadora de la 'nymphidica natura', tem precisamente na sua voz irresistível uma das suas figurações que me importa destacar.[8] Neste sentido, reitero alguns aspectos que determinam a razão teórica daquilo a que chamo "arqueofonia" (cf. Serra 2012a). A minha perspectiva

pretende extrair consequências da noção de um "meio como conteúdo", mas também da necessidade de pensar um determinado meio na sua relação com outro meio. Daí que o dispositivo que conjuro suponha, ainda, os chamados estudos intermedia. Por outro lado, o dispositivo implica igualmente uma série de limites e possíveis devolvidos por um conjunto de crenças que dizem respeito ao sistema perceptivo-sensorial – de que depende uma qualquer revolução ou revulsão no domínio da arte. Neste sentido, impõe-se pensar a conformação de um conjunto de valores atribuídos aos canais sensoriais, isto é, aos sentidos. Estes termos, assim, assentam no pressuposto de uma razão dinâmica na definição de um canal sensitivo; e, ainda, ponto importante, na subsunção do sistema perceptivo sensorial àquilo a que podemos chamar meta-sentido táctil. Assim, numa mínima descrição possível, a audição é uma forma ampliada de tacto, como já foi formulado e sublinham Aukstakalnis *et alii*, "o sistema auditivo é basicamente uma extensão muito evoluída do sentido do tacto" (1992: 107). Fundamentalmente, o sistema auditivo tem por função amplificar a intensidade da vibração. Deste modo, um 'espaço fechado' ou o 'sistema auditivo' podem ser análogos mútuos na medida em que funcionam, ambos, como 'caixas de ressonância'. Tacto que, por último, está implicado no próprio sentido da visão. Em suma, a afecção perceptivo-sensorial tem nesta "tactilidade primitiva" uma das suas mais poderosas alegorias.

O dispositivo teórico que proponho tenta rentabilizar, para o âmbito da leitura, alguns argumentos amparados pela teoria dos chamados novos meios. Isto porque a formalização digital do sistema perceptivo-sensorial pode iluminar determinados aspectos de outros suportes mediais – da tipografia, por exemplo – a que se prestou menos atenção. Assim, sigo, por exemplo, Mark Hansen, que em *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media* propõe, justamente, uma "tactilidade primordial" como condição de possibilidade de toda a sensorialidade:

> Thus, tactility is at once the most primitive sense formation and the sensible–transcendental origin of the sensible per se; it must simultaneously instance two divergent ontological formations and must also bridge the gap between them, forming some kind of passage across the empirical–transcendental divide. (Hansen 2006: 68)

Este mesmo quadro especulativo, do meu ponto de vista, pode servir para pensar produtivamente outras mediações.

Ao mesmo tempo, reitero, uma perspectiva como a que articulo impõe a necessidade de ponderar diferentes crenças a respeito do sistema perceptivo-sensorial em função de uma focalização multissensorial. Perspectiva que pode ser exemplificada, precisamente, pelo tropo clássico da leitura como visão da voz, com o qual nos topámos já no poema "Posto de Gasolina" de Carlos de Oliveira. Ler é como ver a voz.[9] Figurações, no fundo, da metáfora da *leitura silenciosa*, uma abstracção que não se exime de um suporte sensível, isto é, material. Por exemplo, quando leio *Finisterra. Paisagem e povoamento*, vou

eLyra 27, 06/2026: 135-147 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a8

passando as folhas, implicando toda uma dinâmica sónica. A leitura, entretanto, devolver-me-á uma imagem que situa essa dinâmica num enredo autorreflexivo: o "folhear [do] caderno (páginas quebradiças que estalam)" (1037), como lemos no romance. Enfim, de um outro ângulo, que num certo sentido é o mesmo, as neurociências demonstraram já não ser tão silenciosa a chamada leitura silenciosa (cf. Perrone-Bertolotti *et alii*, 2012).[10]

Em síntese sumária, considero, pois, que o amplexo metaforológico da voz conforma um conjunto de asseverações e um conjunto de imagens plásticas[11] possibilitado pelas materialidades dos meios que, em simultâneo, são o modo com que damos forma aos próprios possíveis e limites dos meios materiais. Ora, a figura do suporte medial como 'caixa de ressonância' ou 'caixa percutiva' implica todos estes níveis. O funcionamento do 'ouvido' tem uma imagem possível na 'caixa de ressonância'. O meio que permite o som – não há som sem meio – funciona, também ele como 'caixa de ressonância'. O próprio livro, o códice impresso, terá nesta figura uma das suas possíveis imagologias.

Dito isto, volto, então, a *Finisterra. Paisagem e povoamento*, de onde recorto, *contra* a sonoplastia generalizada com que deparamos no romance, a analítica da voz e das vozes. A que primeiro é modelizada é uma voz coral, a dos camponeses: "Vozes embatem noutras vozes, fragmentam-se em pequenos sons incompreensíveis: um coro áspero que não se entende" (1026), "vozes [que] soam com rudeza" (1027), ou que "se tornam lentas, relutantes" (1028). Vozes dos camponeses que voltarão mediadas pelo animatógrafo: "O animatógrafo projecta as imagens sem oscilações; sobrepõe vozes sem excessos ou desvios de som. Projecção uniforme, talvez mais intensa (uma ponta de febre na voz dos camponeses)" (1040). Depois, teremos "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 fracturas, sem empastamentos: um bloco íntegro, mas distendido. Fala como se esticasse a massa espessa dos sons" (1029). Trata-se da voz paterna que para a criança, num determinado momento, é assolada por uma *voz espectral*: "De súbito, julga ouvir nas palavras do pai o eco duma voz e não a própria voz (soando onde?). O real outra vez às avessas" (1030). Voz *imprópria* porque, afinal, memória de uma voz, isto é, repetição e reverberação no crânio de uma voz incorporada. Como a memória da voz 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-na ao começo da palavra seguinte. Desliza (num gráfico ondulante) como se imitasse o recorte das dunas. (1031)

A memória, ainda, da voz 'destruidora' do tio: "A voz do tio: se fala virado para o lume, um sopro de tempestade dobra as chamas; se está voltado para as pessoas, baixa a voz e controla o vento (desvia-o um pouco para o lado), mas as palavras não perdem o ritmo tumultuoso" (1043). Uma voz, aliás, onde aninha a voz do avô (cf. 1060). Enfim,

e sem ânimo para ser exaustivo, 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" (1093). Vozes diferenciadas pelo "diapasão ultra-sensível" (1079) que é a memória, mas, na verdade, vozes que vibram entre a diferenciação e a indistinção:

> 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 revérberos. 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). (1050)

A noção de 'terceira voz' – essa onde se distingue e indistingue a memória das vozes incorporadas – é, enfim, o fulcro do enigma: "Descubro enfim o enigma da voz: imitar outra voz, recordá-la" (1095). Memória acústica, mimese produtiva sónica: é isto que também pretendo significar com o sintagma espelho acústico que consigno no subtítulo do meu ensaio.

Na escrita, num livro, num romance, em *Finisterra. Paisagem e povoamento*, temos transfigurações do objecto sublime que é a voz. Uma boa descrição para qualquer um destes objectos encontramo-la no próprio texto de Carlos de Oliveira: "Vozes transfiguradas (som a som) numa colina oca" (1074). *Finisterra*, como arquivo sónico, é esta 'colina oca': figura de uma potencialidade, e da actualização que a não esgota. Ora, neste sentido, a questão provisoriamente final a que, talvez, nos devamos enfrentar seja a de saber se o telos da memória da voz, do som do mundo, seja o mesmo que o do 'episódio familiar' no âmago do romance oliveiriano. Relembro:

> Epítome no episódio familiar. Procuro decifrá-lo. Lápis e papel desbotaram. Letras fora do quadriculado que devia contê-las: aa, cc e oo alastram no sentido horizontal, parecem círculos esborrachados; tt e ll, quase redondos; rr, muito largos. Nem uma haste alta por excepção. As letras bóiam desligadas umas das outras. Difícil juntá-las em palavras. (1044-45)

Isto é, o destino da filologia, o *fim na filologia*. *Finisterra* pode ser lida, então, como arquivo de vozes e sons *emudecidos* no silêncio das letras – convém recordar, que nem sempre o foram, mas na modernidade as letras são mudas, as letras espacializam esse mutismo numa página, numa superfície de inscrição. Efectivamente, a especularidade acústica moderna é a do "som" transfigurado em "*som*bria pauta musical", como lemos num conhecido poema de Carlos de Oliveira: o poema IV do conjunto "Debaixo do Vulcão", onde se tematiza precisamente a "mescaligrafia" como *duplo* escrita, enfim, da *poiesis*: "Tépido mescal | para inventar | a mescaligrafia | gémea do som | ou da sombria

eLyra 27, 06/2026: 135-147 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a8

| pauta musical" (Oliveira, 1992: 270). Assim, *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, entre o "som" e a "sombria pauta musical", em função da figura da 'caixa de ressonância' ou 'caixa percutiva', é o lugar da indiferenciação da voz e das vozes, do som e dos sons? Ou é, pelo contrário, o lugar da sua mais perfeita, excessivamente perfeita, diferenciação?[12] Como material em suspensão, enfim, poderá ser uma *visão aural*, isto é, poderá ser o *toque* da voz de uma Ninfa.

NOTAS

* Pedro Serra é Professor Catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Filologia Moderna da Universidade de Salamanca, onde coordena a Licenciatura em Estudos Portugueses e Brasileiros e dirige o Grupo de Investigação em Estudos Portugueses e Brasileiros (GIR EP&B). Doutor em Filologia Portuguesa pela Universidade de Salamanca (1997), tem desenvolvido investigação nos domínios da literatura portuguesa dos séculos XVI ao XXI, da filologia, da crítica textual, da literatura comparada, dos estudos interartes e intermedia e das materialidades da literatura. É investigador do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto, do CRIMIC (Sorbonne Université), do HELICOM (Universidad Autónoma de Madrid) e do IEMYRhd (Universidade de Salamanca). Entre as suas publicações destacam-se *Nota Final. Carlos de Oliveira e o Fim na Filologia* (2004), *Estampas del imperio* (2012), *Devastación de sílabas* (2013), *Políticas del nombre en la épica burlesca* (2019) e *El exceso más perfecto* (2021). Traduziu para português *Orientalismo* (2003), de Edward W. Said, tendo recebido, em 2022, o XXV Prémio UNE de Tradução Universitária.

[1] Comunicação cuja versão original, entretanto ampliada, foi apresentada ao *Colóquio Internacional Carlos de Oliveira*, Lisboa, Casa de Fernando Pessoa, 27.05.2011.

[2] Todas as citações de *Finisterra. Paisagem e povoamento* e de outros textos de Carlos de Oliveira correspondem a Oliveira 1992.

[3] A palavra, em rigor, é aplicada por Campos/Pessoa ao criador não-aristotélico: "O artista verdadeiro é um foco dinamogéneo" (Pessoa 1985: 244).

[4] Utilizo com alguma liberdade a palavra 'metaforologia'. Seja como for, peço para este uso a seguinte descrição de Hans Blumenberg: "la metáfora no tiene más remedio que presentarse como ficción, y su única justificación consiste en el hecho de hacer legible una posibilidad del comprender" (Blumenberg 2003: 166). A voz, como metáfora amplamente modelizada em *Finisterra. Paisagem e povoamento*, dá forma a este valor cognitivo da ficção.

[5] Recorto aqui, claro está, um verso de Alberto Caeiro, concretamente o XLVII poema d'*O Guardador de Rebanhos* (cf. Pessoa 1986: 226-227).

[6] Tomo a liberdade de citar integralmente este belo poema:

> Poiso a mão vagarosa no capô dos carros como se afagasse a crina dum cavalo. Vêm mortos de sede. Julgo que se perderam no deserto e o seu destino é apenas terem pressa. Neste emprego, ouço o ruído da engrenagem, o suave movimento do mundo a acelerar-se pouco a pouco. Quem sou eu, no entanto, que balança tenho para pesar sem erro a minha vida e os sonhos de quem passa? (Oliveira 1992: 207)

Proponho que se leia aqui uma alegoria do escritor e da ficção, ambos terão na "balança" uma das suas mais poderosas figurações: instrumento de mensuração, movimento oscilatório (vibrátil), pesagem como cognição e objecto de conhecimento movente. Ora, pretendo centrar-me num outro fio de prumo que também daqui podemos sobrelevar: o já sublinhado "ruído da engrenagem".

[7] Cito este lugar a partir de um destacado representante da nova filologia, o professor Jerome McGann. Num belo livro dedicado aos desafios a que se vem enfrentando a arte filológica, *The Textual Condition*, McGann (1992) não hesita em chamar para dentro do argumento em favor da actualidade de uma filologia que perfaça o seu *aggiornamento* através das novas tecnologias e, também, dos problemas latamente suscitados pela 'teoria' – um termo que poderá incluir, nos inícios da década de 90, tanto o projecto da teoria literária como da teoria crítica. Nesta cláusula mínima, em inglês "You can't have art without resistance in the materials", William Morris vincula quer o objecto artístico, quer a acção artística, à sua condição 'material'. Deparamos, neste sentido, com uma primeira ordem de problemas, que decorrem da possibilidade de objectivar o que seja a 'materialidade' da arte. Por outro lado, as dificuldades incrementam-se quando a cláusula conforma ainda a condição artística como uma "resistência *nos* materiais". Homóloga, porventura, daquela mesma dificuldade de qualquer leitura, apontada por Nietzsche ao distinguir uma leitura 'pela' e 'na' [em alemão: *durch*] interpretação. Formulou Nietzsche, num conhecido lugar, que "ler filologicamente" significa enfrentar-se à leitura "teológica", isto é, significa ler de um modo que não "falsifique" os textos pela "interpretação". E era justamente o que um "teólogo" – ou aquele cujo "sangue" de teólogo corre nas veias – não podia fazer:

> Outro indício do teólogo – diz-nos Nietzsche – é a sua incapacidade para a filologia. Por filologia deve entender-se aqui, em sentido muito geral, a arte de ler bem; de saber interpretar os factos sem os falsear com interpretações; sem perder, pelo desejo de compreender, a prudência, a paciência, a fineza. A filologia como ephexis na interpretação; quer se trate de livros ou de notícias, de jornais, de destinos ou de dados meteorológicos. (1969: 231)

Este "sentido muito geral" da leitura filológica segundo Nietzsche – que não foi, como sabemos, o único sentido que o filósofo alemão atribuiu ao termo "filologia" – supõe ainda uma ética que substancia o "ler bem", que, não sendo uma ciência ou uma teologia, é uma "Kunst", uma "arte" que comporta rigorosas exigências. Vale a pena sobrelevar o sentido duplo e divergente que "interpretação" tem no lugar nietzschiano mencionado no início da resenha: (a) ler "pela interpretação" ou (b) ler "*na* interpretação". Por outras palavras, (a) "ler teologicamente" é ler submetendo o objecto lido a um *a priori* interpretativo que "falsifica", isto é, pelo qual se

faz tudo *pela interpretação*; (b) "ler filologicamente", por seu turno, é provocar a "boa leitura" *na* interpretação; a filologia de que fala aqui Nietzsche é *ephexis*, termo de cujas diferentes acepções coligidas por Lidell-Scott-Jones se destacam "comprovação", "cepticismo", "paragem", "contenção" ou "detenção"; isto é, a filologia como *ephexis* supõe um *processo* de enfrentamento ao lido cujo *ethos* tem como atributos a "precaução", a "paciência" ou a "delicadeza" (Liddell *et alii* 1996, s.v. 'ephexis'). Ler bem pressupõe, assim, uma cadência, um andamento, um compasso, uma espécie de 'travagem'. Ler devagar, como formularia Herberto Helder no conhecido poema "Para o leitor ler de/vagar" (Helder 2009: 128-131). Na verdade, também esta é versão de uma fórmula nietzschiana para descrever, precisamente, a filologia... Há, pois, um ritmo na filologia: cadência, andamento, compasso, espécie de 'travagem'.

[8] Num belo ensaio recentemente publicado, Giorgio Agamben, tendo Aby Warburg como instigação principal, argumentou justamente que dizer 'ninfa' é dizer 'imagem' (Agamben 2012: *passim*). Supõe, enfim, dizer *imaginação*. É a dimensão aural de uma imagem, da própria imaginação, a que aqui pretendo abordar.

[9] Um exemplo possível é o que temos em *A Midsummer Night's Dream*, de Shakespeare, acto V, cena 1, vv. 189-190: "I see a voice! Now will I to the chink | to spy and I can hear my Thisbe's face" (Shakespeare 1987: 113).

[10] Destaco o seguinte lugar deste artigo e investigação sobre os modelos neurocognitivos da leitura:

> We show that participants produce inner voice even when reading narrative with no identified speaker. Our results are more compatible with an alternative interpretation of that group, that inner voice processes are also, and in fact mostly, modulated by attention. This modulation was also suggested by Alexander and Nygaard (2008) to explain why readers tend to use auditory imagery more often when reading difficult texts. (*ibidem*: 17560)

[11] Tendo como modelo o funcionamento do discurso figural entenderei aqui a "imagem plástica" como *figura* que supõe repetição de um paradigma e de uma singularidade. Cf. Auerbach 1998: 43 e ss.

[12] Sobre a o problema da diferenciação/indiferenciação na obra, cf. Mourão 1996.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (2009), *Signatura Rerum. Sur la méthode*, tradução de Joël Gayraud, Paris, Vrin.

-- (2012), *Ninfas*, tradução de Renato Ambrósio, São Paulo, Hedra.

Auerbach, Erich (1998), *Figura*, prólogo de José Manuel Cuesta Abad e tradução de Yolanda García e Julio Pardos, Madrid, Trotta.

Aukstakalnis, Steve / David Blatner / Stephen F. Roth (1992), *Silicon Mirage. The art and science of virtual reality*, Berkeley, Peachpit Press.

Blumenberg, Hans (2003), *Paradigmas para una Metaforología*, tradução de Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Trotta.

Bohrer, Karl Heinz (2001), "Instants of Diminishing Representation. The problem of temporal modalities", in Heidrun Friese (ed.), *The Moment: Time and Rupture in Modern Thought*, Liverpool, Liverpool University Press: 113-134.

Brandão, Fiama Hasse Paes (1991), "Olhar a estante", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº469, Julho, 19 cols. 1-2.

Calasso, Roberto (2005), *La Folia che Viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi.

Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra – O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.

Hansen, Mark (2006), *Bodies in Code. Interfaces with digital media*, New York, Routledge.

Helder, Herberto (2009), *Ofício Cantante*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Liddell, Henry George *et alii* (1996), *A Greek-English Lexicon*, 9ª ed., Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press.

Martelo, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.

McGann, Jerome (1992), *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press.

Monteiro, João César (1991), "A Dor Não É um Mineral", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº469, Julho, 18 cols. 2-3.

Mourão, Luís (1996), *Um Romance de Impoder. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.

Nietzsche, Friedrich (1969), *Kritische Gesamtansgabe*, vol. VI (3), Giorgio Colli & Mazzino Montinari (eds.), Berlin, Walter de Gruyter & Co.

Oliveira, Carlos de (1992), *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho.

Perrone-Bertolotti, Marcela *et alii* (2012), "How silent is silent reading? Intracerebral evidence for top-down activation of temporal voice areas during reading", *The Journal of Neuroscience*, 32 (49), Dezembro: 17554-17562.

Pessoa, Fernando (1985), *Obras em Prosa*, organização de Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

— (1986), *Obra Poética*, organização de Maria Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

Serra, Pedro (2004), "Por uma ecdótica negativa. Fins da Filologia em *Finisterra* de Carlos de Oliveira", in *Filologia & Romance. Almeida Garrett, Eça de Queirós e Carlos de Oliveira*, São Paulo, Nankin, 65-110. [1ª ed.: Ciberkiosk. Jornal de Livros, artes, espectáculos, sociedade, nº10, 1999].

— (2012a), "Arqueofonia e língua do Império na poesia pós-25 de Abril: o caso de António Franco Alexandre", *Relâmpago*, nº 29/30, Lisboa, Fundação Luis Miguel Nava: 81-109.

— (2012b), "Farmacopeia infatigável. Carlos de Oliveira e a escrita lisérgica", in Osvaldo M. Silvestre, coord., *Depois do Fim. Nos 33 Anos de Finisterra. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira*, Coimbra, CLP/UC, 45-73.

Shakespeare, William (1987), *A Midsummer Night's Dream*, edição de Stanley Wells, Harmondsworth, Penguin Books.

Silvestre, Osvaldo M. (1995), *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Braga-Coimbra, Angelus Novus.