

Sebastião da Gama - Arnaldo Trindade - Miguel Torga - José Régio - João Villaret - David Mourão-Ferreira - Robert Browning - Al Berto - José de Almada Negreiros - Mário Cesariny - Racine - Carlos Santos - Joseph Chaikin - Jon Whitmore - Manuela Porto - Maria de Jesus Barroso - Germana Tânger - Eunice Muñoz - Carmen Dolores - Laura Soveral - Maria Dulce - Mário Viegas - Luís Miguel Cintra - Alban Berg - Os Poetas - Anabela Duarte - Wordsong - Fernando Ribeiro - Structura - Adolfo Luxúria Canibal - António Cova - João Branco Kyron - Carlos Nobre - Kalaf - Valete - Aires Ferreira - A Tertúlia dos Assassinos - Charles Sangnoir - David Soares

José António Geraldo Marques da Silva

REGISTOS SONOROS DE INTERPRETAÇÃO POÉTICA: análise dos modos de dizer poesia em Portugal, a partir das gravações em disco

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura,
orientada pelos Professores Doutores Osvaldo Manuel Silvestre e Manuel Portela
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Sebastião da Gama - Arnaldo Trindade - Miguel Torga - José Régio - João Villaret - David Mourão-Ferreira - Robert Browning - Al Berto - José de Almada Negreiros - Mário Cesariny - Racine - Carlos Santos - Joseph Chaikin - Jon Whitmore - Manuela Porto - Maria de Jesus Barroso - Germana Tânger - Eunice Muñoz - Carmen Dolores - Laura Soveral - Maria Dulce - Mário Viegas - Luís Miguel Cintra - Alban Berg - Os Poetas - Anabela Duarte - Wordsong - Fernando Ribeiro - Structura - Adolfo Luxúria Canibal - António Cova - João Branco Kyron - Carlos Nobre - Kalaf - Valete - Aires Ferreira - A Tertúlia dos Assassinos - Charles Sangnoir - David Soares

José António Geraldo Marques da Silva

REGISTOS SONOROS DE INTERPRETAÇÃO POÉTICA:

**análise dos modos de dizer poesia em Portugal, a partir
das gravações em disco**

Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura,
orientada pelos Professores Doutores Osvaldo Manuel Silvestre e Manuel Portela
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Setembro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Aos Professores Doutores Osvaldo Silvestre e Manuel Portela, por terem aceitado orientar-me, pelo desafio que me lançaram, por acreditarem na utilidade desta tese, pelas inúmeras pistas que foram deixando no caminho, pela exigência moderada.

Ao Prof. Dr. Sousa Ribeiro e a todos os docentes e doutorandos em Materialidades da Literatura, pelas críticas e pelas sugestões utilíssimas no decurso da escrita desta tese.

Ao Paulo Maria Rodrigues, e aos meus sobrinhos Nuno e Rui Geraldo, pelas conversas sobre música e gravar música.

À Teresa Faria, à Inês Guedes de Oliveira, ao Gonçalo Barros, pelo interesse que mostraram e pela força que sempre inculcaram.

À Associação Cultural Camaleão e à sua produtora Cláudia do Vale, que sacrificaram alguma programação, em prol da escrita desta tese.

À Helena, ao Simão, à Nina, ao Julião e ao Bessie, pelo amor, pela companhia e pela paciência.

Resumo

Esta tese analisa as gravações de poesia publicadas em Portugal com o objectivo de caracterizar práticas e modos de dizer poesia. São analisados registos sonoros de interpretação poética produzidos desde a segunda metade do século XX até à atualidade. Depois de uma introdução sobre o início da gravação de voz e de poesia, no século XIX, o primeiro capítulo “A Voz do Poema”, trata a relação da voz do poema com a voz do poeta e a natureza singular da voz, através de conceitos como presença e reconhecimento, indício e expressão, ruído e código, mediação entre o poeta e o mundo e diferentes modos de dizer. Investigam-se ainda as relações entre poesia e música e entre oralidade e escrita, bem como as diversas formas de escutar uma voz que diz um poema. No segundo capítulo, “A Voz dos Poetas”, analisam-se registos de alguns dos primeiros poetas que disseram e gravaram a sua poesia em estúdio no final dos anos 1950 — como Miguel Torga e José Régio — e consideram-se as diferenças entre gravação em estúdio e gravação ao vivo. O terceiro capítulo, “Dizer Poesia”, olha para as regras da arte de dizer poesia com especial ênfase no ensino do Conservatório Nacional de Teatro ao longo do século XX. No quarto capítulo, “A Voz dos Intérpretes”, são destacados casos de actores que, tendo estudado e praticado o dizer em público, criaram um modo próprio de dizer poesia, muitas vezes imitado: Manuela Porto, João Villaret, Mário Viegas e Luís Miguel Cintra. Este capítulo termina com uma referência à *spoken word*, enquanto poesia dita por músicos, que levou ao surgimento de novos modos de dizer poesia: do *hip-hop* a de Adolfo Luxúria Canibal. As conclusões estabelecem relações entre as palavras usadas para designar a prática de dizer poesia e os modos de dizer poesia, recapitulando as questões conceptuais e históricas que foram objecto de investigação.

Abstract

This thesis analyses the recording of poetry in Portugal with the aim of identifying and describing practices and styles of saying poetry. This analysis looks at sound recordings of poetry during the second half of the twentieth century up to the present day. After an introduction about the beginnings of voice recording and poetry recording in the nineteenth century, the first chapter, “The Voice of the Poem”, examines the relation of the voice of the poem to the voice of the poet, as well as the unique nature of the voice, through concepts such as presence and recognition, sign and expression, code and noise, mediation between the poet and the world, and different styles of saying poetry. Consideration is also given to the relationship between poetry and music, orality and writing, and to the different ways of listening to a voice saying a poem. The second chapter, “The Voice of the Poets”, focuses on the earliest studio recordings by Portuguese poets in the late 1950s – such as José Régio and Miguel Torga –, and discusses the differences between studio recording and live recording. The third chapter, “Saying Poetry”, looks at the art of saying poetry, with special emphasis on the teaching methods of the National Theatre Conservatory during the twentieth century. The fourth chapter, “The Voice of Performers”, highlights cases of actors who, having studied and practiced for saying poetry in public, developed their own style of saying poetry, a style that was often imitated: Manuela Porto, João Villaret, Mário Viegas, and Luís Miguel Cintra. This chapter ends with a reference to *spoken word* poetry as poetry performed by musicians, which led to the emergence of new styles of saying poetry: from hip-hop to Adolfo Luxúria Canibal. The conclusions map the relations between the words used for describing the practice of saying poetry and the different styles of saying poetry, while briefly recapitulating the conceptual and historical issues that were under investigation.

Sumário

Introdução

“que sejam os versos gravados em discos em vez de impressos em papéis”

Capítulo I – A voz do poema

- a) Poesia e música - Coincidência e separação
- b) Modo poético - Uma análise musical do modo de dizer poesia
- c) O que é uma voz - Cinco visões
 - i) Presença e reconhecimento
 - ii) Do ruído ao código
 - iii) Modos de dizer
 - iv) Indício e expressão
 - v) Algumas propriedades quânticas da voz
- d) Proximidade entre texto e voz - Registos textuais
- e) Sebastião da Gama e as vozes do poeta - Uma estranha e íntima presença
- f) Leitura de poesia e limites da interpretação - Leitores, declamadores e autores
- g) Voz como perturbação de identidade - O poeta entre dois mundos: mediação, vibração e impossibilidade criativa
- h) Inspiração versus trabalho - Sobre o processo de escrita poética
- i) Oralidade e escrita - Coincidência e separação entre a voz do poeta e a de quem diz o poema
- j) De olhos fechados - A poesia nasceu cega
- k) Audição de poesia - Modos de ouvir, escutar, entender e compreender

Capítulo 2 - A voz dos poetas

2.1. Orfeu grava os poetas

2.1.1. Arnaldo Trindade

2.1.2. Miguel Torga

2.1.3. José Régio

2.1.3.1. *José Régio por José Régio*

2.1.3.2. O “Cântico Negro” nas vozes de José Régio e de João Villaret:

(1) Andamento

(2) Tempo

- (3) Altura
- (4) Intensidade
- (5) Expressão
- Respirações e inflexões – Estudo do caso (análise auditiva)
- (6) Respiração
- (7) Inflexões
- Tempo (*flash-back*)
- (8) Ressonância
- (9) Articulação
- (10) Projecção
- (11) Consciência vocal
- (12) Focalização da expressão vocal
- (13) Energia

Um olhar comparativo

2.1.4. Conclusão ou talvez não

2.2. Poetas dizem ao vivo

- 2.2.1. *Amália/Vinicius* – um engano exemplar (1970)
- 2.2.2. David Mourão-Ferreira – uma gravação doméstica (1995)
- 2.2.3. Uma certa aura das gravações de poesia ao vivo
- 2.2.4. Robert Browning – um falhanço exemplar (1889)
- 2.2.5. *Al Berto na Casa Fernando Pessoa* (1995)
- 2.2.6. José de Almada Negreiros – *Manifesto Anti-Dantas* (1965)
- 2.2.7. Mário Cesariny: "Aqui está 'dever', mas é 'querer'."

2.3. Gravar em estúdio

Capítulo 3 - Dizer poesia

3.1. Racine – Arte declamatória: rigor e emoção

3.2. Carlos Santos – A Arte de dizer

- 3.2.1. “Dizer bem”
- 3.2.2. Dizer e ler
- 3.2.3. Pronunciar e articular: a) Pronúncia - b) Articulação - c) Pontuação
- 3.2.4. Respiração e ressonância: a) Respiração - b) Ressonância:
- 3.2.5. As pausas e o estilo do escritor: a) Pausas - b) Estilo do escritor
- 3.2.6. Inflexões e palavras de valor: a) Inflexões - b) Palavras de valor

3.2.7. Ritmo, movimento e dicção expressiva: a) Ritmo - b) Dicção expressiva

3.2.8. Conclusão

3.3. Joseph Chaikin e a terceira via

3.4. Jon Whitmore - Análise do sistema vocal numa *performance*

Capítulo 4 - A voz dos intérpretes

4.1. A poesia dita por mulheres - actrizes nascidas antes de 1940

4.1.1. Manuela Porto

4.1.2. Maria de Jesus Baroso

4.1.3. Germana Tânger

4.1.4. Eunice Muñoz

4.1.5. Carmen Dolores

4.1.6. Laura Soveral

4.1.7. Maria Dulce

4.2. João Villaret, Mário Viegas, Luís Miguel Cintra – “escolas de dizer”

4.2.1. João Villaret – recitar ou interpretar, eis a questão

4.2.2. Mário Viegas – a missão de dizer poemas às pessoas e a liberdade do actor

4.2.2.1. O poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, nas vozes de João Villaret e Mário Viegas

4.2.3. Luís Miguel Cintra – ler sem exibicionismo de interpretação

4.3. A poesia dita por músicos: *spoken word*

4.3.1. Músicos, poetas e actores

4.3.2. Alban Berg e diferentes tipos de voz do intérprete

4.3.3. *Spoken word* em Portugal

4.3.3.1. Dizer a poesia dos outros

4.3.3.1.1. Os Poetas – Poesia e música

4.3.3.1.2. Anabela Duarte – Poesia e voz

4.3.3.1.3. Wordsong – Poesia e ritmo da palavra

4.3.3.1.4. Fernando Ribeiro – Poesia e catarse

4.3.3.1.5. Structura – Poesia e som

4.3.3.2. Dizer os próprios textos

4.3.3.2.1. Adolfo Luxúria Canibal – Mão Morta - Mécanosphère

4.3.3.2.2. António Cova – Assacínicos

4.3.3.2.3. João Branco Kyron – O Maquinista

4.3.3.2.4. Carlos Nobre – Algodão & hip hop (Kalaf, Valete)

4.3.3.2.5. Aires Ferreira – Palavras mal ditas, Ruína e Mania

4.3.3.2.6. Charles Sangnoir – Tertúlia dos Assassinos

4.3.3.2.7. David Soares – PROSA

4.3.3.3. Outros casos

Conclusão

Uma questão terminológica

Cinco ideias finais a reter

As Vozes da Poesia

Anexo A - Coisas Sobre Dizer Poesia - Breve Antologia da Literatura Portuguesa

Anexo B – Discografia Poética em Portugal – um dicionário de vozes

INTRODUÇÃO

“que sejam os versos gravados em discos em vez de impressos em papéis”

ENQUADRAMENTO

Serve esta breve Introdução para chamar à memória as primeiras gravações da voz humana: o fonautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville (1860) e o fonógrafo de Thomas Edison (1877). E a relação próxima com a gravação de poesia que desde logo se estabeleceu. Trata também das qualidades quânticas da reprodução mecânica dessas gravações.

* * *

Foi em 1860 que o parisiense Édouard-Léon Scott de Martinville registou pela primeira vez uma voz com um aparelho que tinha inventado: o fonautógrafo. O fonautograma gravado, uma voz cantando “Au clair de la lune”, não podia contudo ser reproduzido e ouvido de novo. Foi preciso esperar quase 150 anos até que, em 2008, se encontrou maneira de reproduzir os fonautogramas e ouvir finalmente as primeiras vozes alguma vez gravadas. O trabalho de recuperação dos fonautogramas levantou desde logo uma questão importante: a de saber se a voz era feminina ou masculina, de uma criança ou de um adulto. Consoante a velocidade de reprodução a voz muda de sexo, de idade, ganha novos registos. Os dois primeiros trechos audio respeitantes a este capítulo “Introdução”, que se encontram disponíveis em linha¹, mostram essa diferença expressa na duração de cada versão: a feminina dura metade do tempo da masculina.² Trata-se de arqueologia sonora e de uma discussão com variados pontos de vista — mecânicos, do modo e possibilidades de manipulação, da capacidade tecnológica de gravação, de enquadramento social e cultural — que tem como objectivo o rigor histórico, neste caso fazer com que a velocidade de reprodução seja igual à de gravação. O problema é bem mais interessante, como veremos: é que um fonautograma, tal como um fonograma ou mesmo um disco de vinil e tal como a própria voz, são objectos com propriedades quânticas, ao contrário de um CD ou de um mp3.

¹ Encontra-se disponível em linha, na MEO Cloud, um arquivo audio contendo exemplos referidos na tese. O acesso ao arquivo será, nesta fase, apenas disponibilizado aos orientadores e arguentes da tese.

² Estas, algumas outras das primeiras gravações sonoras efectuadas, e cópias dos documentos originais escritos por Édouard-Léon Scott de Martinville, estão disponíveis em linha, no site da organização que em 2008 reproduziu pela primeira vez o som de um fonautograma: <<http://www.firstsounds.org/>>.

A ousadia de tratar a informação armazenada num fonautograma, fonograma ou disco de vinil como quântica, surgiu-me desde logo na distinção entre bits (que apenas podem ter o valor de 0 ou de 1) e qubits de informação, que são os “équivalents quantiques des bits, qui peuvent être dans une infinité d'états, correspondant à une combinaison des états 0 et 1. La difficulté est de manipuler ces qubits sans les lire, sinon ils se transforment en bits classiques” (Nielsen, 2010: 21). Foi com este pressuposto que Benjamin Schumacher (da Universidade de Gambier, Ohio) apresentou em 2002 uma teoria da informação, aplicável tanto à informação clássica como à quântica, que se pode resumir em três pontos:

[...] l'identification d'une ressource physique, l'identification d'une tâche de traitement de l'information et l'identification d'un critère de validation de cette tâche. Ainsi une séquence de bits est une ressource physique: bien que l'on considère généralement que les bits sont des entités abstraites (des 0 et des 1), toute séquence de bits est encodée dans un support physique réel. Un exemple illustre le deuxième critère: la double opération de compression de l'information issue d'une source (le texte d'un livre), puis sa décompression, c'est-à-dire la récupération de l'information originelle à partir de la séquence de bits comprimée. Enfin, la troisième étape consiste à identifier un critère de validation de la tâche réalisée durant la deuxième étape. (Nielsen, 2010: 21).

É precisamente na terceira etapa, ao procurar un critério que valide a recuperação da informação do fonograma, que esta surge como estando numa infinidade de estados, apresentando-se com características de qubits e não de bits. Por fim, e não menos relevante, foi o facto de os princípios da mecânica quântica exigirem que a informação do qubit seja apenas uma unidade (um ponto no cilindro, no disco) que não contém uma infinidade de bits, mas contém em si mesma uma infinidade de possibilidades de extração em bits:

Les principes de la mécanique quantique interdisent d'extraire plus d'un bit d'information, quelle que soit l'habileté avec laquelle on code le qubit ou l'ingéniosité avec laquelle on le mesure. [...] un qubit contient de l'information cachée que l'on peut manipuler, mais à laquelle on n'a pas accès. On peut considérer cette information cachée, non comme un

nombre infini de bits classiques inaccessibles, mais comme une unité d'information quantique.
(Nielsen, 2010: 22).³

A primeira evolução do fonautógrafo, superando a sua incapacidade de reproduzir som, deveu-se a Thomas Alva Edison, que criou o fonógrafo. De facto, em 1877, Edison não apenas se gravou a si próprio recitando “Mary had a little lamb” — utilizando para isso um bocal cónico com uma membrana, que transformava as vibrações sonoras em impulsos mecânicos, e registando o som num cilindro revestido com folha de estanho, que ele mesmo rodava enquanto falava, no qual uma ponta aguçada, ligada ao bocal, abria sulcos —, como conseguiu depois ouvir a gravação feita: a membrana do bocal transformava igualmente os impulsos mecânicos em vibrações sonoras. O terceiro trecho audio referente a este capítulo, disponível em linha, contém o registo digital não dessa gravação, que não existe, mas de uma demonstração feita por Edison em 1927, na celebração dos cinquenta anos do fonógrafo, do modo como em 1877 ele mesmo se tinha gravado pela primeira vez.⁴ A questão da equivalência entre as velocidades de gravação e de reprodução mantem-se, apesar de neste caso sabermos quem disse o texto e a voz de Edison surgir como uma voz masculina. Na verdade, não sabemos com precisão a velocidade a que Thomas Alva rodou o cilindro no momento da gravação. E, tal como nos fonautogramas ou no *scratching*, o suporte físico da gravação contém em si mesmo várias possibilidades de reprodução. Mesmo a ideia generalizada de que um registo sonoro é um contínuo de frequências sonoras, cujas variações reconhecemos como música ou poesia dita, independentemente da precisão da reprodução, é posto em causa com a técnica do *scratching* — que usa o disco de vinil como instrumento musical, alterando a sua velocidade de reprodução manualmente e, ao mesmo tempo, invertendo e alternando a sequência sonora original. Friedrich Kittler descreve esta capacidade do fonógrafo de um modo bastante claro: “a phonograph [...] is able to record this chaos [of exotic music assailing European ears] in real time and then replay it in slow motion.” (Kittler, 1999: 4). Tal como o gato de Schrödinger, que está vivo e morto simultaneamente, o fonograma é ao mesmo

³ Na realidade, no caso dos discos analógicos, a repetição das condições de uma reprodução experimental dão um resultado igual ou bastante semelhante, o que parece contradizer esta informação quântica. Mas a questão é que modificando as condições da experiência, a mesma informação é lida de outro modo e dá um resultado diferente, como vimos. Inclusive, a sequência de sons (subidas, descidas, pausas, inflexões) é posta em causa com a possibilidade de parar, atrasar, acelerar, arrancar e inverter essa mesma sequência.

⁴ Para facilitar a audição, eis o texto dito por Edison: "The first words I spoke in the original phonograph: a little piece of practical poetry. Mary had a little lamb. Its fleece was white as snow. And everywhere that Mary went, the lamb was sure to go."

tempo masculino e feminino. Só no momento de abrir a caixa e olhar para o gato, no momento em que rodam o cilindro ou o vinil, saberemos qual é o som produzido. Estudar os cilindros para desvendar a voz original é como querer saber se o gato era amarelo ou malhado. Mesmo que alguém role o cilindro precisamente com a mesma velocidade (e variações de velocidade) com que Edison o rodou, quando o gravou, nunca o saberá. Mesmo sabendo que Edison era um homem, não é possível conhecer a sua voz, apenas uma aproximação, pois o fonograma contém um Edison tenor e um Edison barítono.

O problema solucionou-se aparentemente com a introdução de um motor que permitia manter uma velocidade fixa de rotação do cilindro (e mais tarde do disco), tanto no momento da gravação como no da reprodução de som. Mas o suporte com a informação sonora continuava, mesmo assim, a permitir várias possibilidades de reprodução sonora. A técnica musical de *scratching* tornou popular esta capacidade pouco explorada que o vinil sempre conteve: tal como os seus antecessores, é um objecto com propriedades quânticas. Recordo-me, por exemplo, de na rádio ser necessário mudar a rotação dos discos que tocavam (de 45 rpm para 33 rpm e vice-versa) e haver alguns equívocos ao vivo. Em resumo, poderemos dizer que, do ponto de vista do suporte de informação sonora, os formatos analógicos se caracterizam pelas suas propriedades quânticas de tratamento de informação (qubits), e que os formatos digitais (bits) não — aqui a informação pode ser alterada, mas trata-se de criar um novo documento, um novo ficheiro e não de utilizar todas as potencialidades de uma única gravação. Noutra perspectiva, Kittler olha para o modo como o tempo é registado e reproduzido, recordando que

What phonographs and cinematographs, whose names not coincidentally derive from writing, were able to store was time: time as a mixture of audio frequencies in the acoustic realm and as the movement of single-image sequences in the optical. (Kittler, 1999: 3).

Mas, mesmo neste caso, a distinção entre formatos analógicos e digitais mantém-se, uma vez que apenas os formatos analógicos, apenas os qubits de informação, têm a capacidade de manipulação do tempo, que pode ser esticado, encolhido, invertido. Os formatos digitais, ao transformarem procedimentos analógicos em formalizações matemáticas, eliminam toda a aleatoriedade (não matemática) na reprodução sonora.

Poucos anos depois, em 1883, William Gladstone, político, e Alfred Tennyson, poeta, ambos ingleses, fizeram uma aparição pública em conjunto. O que sucedeu nesse dia é um prenúncio de uma mudança que a tecnologia e as ideologias políticas viriam a concretizar nas décadas seguintes: retirar ao poeta e atribuir ao político a primazia da palavra dita em público, tal como na descrição de Eric Griffiths:

This moment at Kirkwall, the poet mute and the politician eloquent, is an emblematic moment in the history of the decline of the bardic, it marks an emancipation of political speech from the curacy of literary sensibility, an emancipation which has proceeded, and proceeded, apace. (Griffiths, 1989: 79).

Este declínio dos bardos é o declínio da poesia auditiva. Porém, é precisamente dessas cinzas que renasce uma nova e esplêndida Fénix. Em 1890, apenas sete anos mais tarde, o próprio Alfred Tennyson é um dos primeiros poetas a ter a sua voz gravada, registada para a eternidade. Ainda hoje o podemos ouvir a dizer o seu poema “The Charge of The Light Brigade”, que incluo no anexo audio em linha, é o quarto tema referente a este capítulo.⁵ É maravilhosa a interpretação de Tennyson, não apenas do ponto de vista histórico, mas como exercício de dizer. E contudo, que dificuldade para os meus ouvidos habituados à comodidade de um “som limpo”... Existem ferramentas tecnológicas para “limpar” a gravação de todos os sons “indesejados”, para tornar a voz mais perceptível em todas as suas matizes. “Limpar ou não limpar, eis a questão”, uma questão de museologia: preservar as ruínas ou reconstruir. Mesmo que soubéssemos qual das duas versões é mais fiel ao original, poderíamos sempre perguntar o que é o original, se o edifício ou a ruína, se a voz ou a gravação.

⁵ Para facilitar a audição, eis as palavras do poema declamado por Tennyson: “Half a league, half a league, / Half a league onward, / All in the valley of Death / Rode the six hundred. / 'Forward the Light Brigade! / Charge for the guns!' he said: / Into the valley of Death / Rode the six hundred. /// 'Forward, the Light Brigade!' / Was there a man dismayed? / Not though the soldier knew / Some one had blundered: / Theirs not to make reply, / Theirs not to reason why, / Theirs but to do and die: / Into the valley of Death / Rode the six hundred. /// Cannon to right of them, / Cannon to left of them / Cannon in front of them / Volleyed and thundered; / Stormed at with shot and shell, / Boldly they rode and well, / Into the jaws of Death, / Into the mouth of Hell / Rode the six hundred. /// Flashed all their sabres bare, / Flashed as they turned in air / Sabring the gunners there, / Charging an army, while / All the world wondered: / Plunged in the battery-smoke / Right through the line they broke; / Cossack and Russian / Reeled from the sabre-stroke / Shattered and sundered. / Then they rode back, but not / Not the six hundred. /// Cannon to right of them, / Cannon to left of them, / Cannon behind them / Volleyed and thundered; / Stormed at with shot and shell, / While horse and hero fell, / They that had fought so well / Came through the jaws of Death, / Back from the mouth of Hell, / All that was left of them, / Left of six hundred. /// When can their glory fade? / O the wild charge they made! / All the world wondered. / Honour the charge they made! / Honour the Light Brigade, / Noble six hundred!”

Pouco depois de Edison ter gravado a sua voz, em 1877, começou a pensar nas possibilidades que o fonógrafo abria à humanidade⁶, nomeadamente servindo a literatura e os poetas, e servindo-se deles, com mútuo benefício. Nas palavras de Jed Rasula:

He [Thomas Edison] was already entertaining the remedial possibility of offering up Dickens novels in recorded versions for the benefit of those too tired to read them, or indisposed for whatever reason. [...] Foremost among Thomas Edison's expectations was that the phonograph and the poet's voice would be mutual beneficiaries. The voice of the poet was to be a cornerstone in the triple alliance of phonography, neurology, and spiritualism, conducted under the imaginal auspices of the city of the dead. (Rasula, 1998: 234-235)

Foi imbuído neste espírito que Edison enviou a Inglaterra, em 1890, o seu agente, o coronel Gouraud, para gravar para a posteridade a voz de algumas figuras públicas, entre elas as dos poetas Alfred Tennyson e Robert Browning (que se esqueceu do texto do poema que começou a recitar — como veremos mais tarde, no capítulo II, a propósito de poetas que dizem ao vivo — que se pode ouvir desde já na faixa quinta respeitante a este capítulo do anexo audio em linha). Foi também imbuído nesse mesmo espírito que Sebastião da Gama, 60 anos mais tarde, em 1950, escreveu, prenunciando o que viria finalmente a acontecer em Portugal oito anos depois:

Um amigo meu, revolucionário de raiz, pede que sejam os versos gravados em discos em vez de impressos em papéis. E tem ele muitíssima razão. Os poetas fizeram os seus versos para serem ouvidos, não para serem lidos; ouviram-nos, antes de os lerem, que é esse mesmo o milagre da inspiração. Gravados, chegariam puros aos ouvidos do público, tal como o Poeta os quis, como o Poeta os soube. (Gama, 1974: 72-73).

⁶ Num artigo publicado na *North American Review* de Junho de 1878, Edison lista algumas utilizações futuras que já imaginava para o fonógrafo: “1. Letter writing and all kinds of dictation without the aid of a stenographer. /// 2. Phonographic books, which will speak to blind people without effort on their part. /// 3. The teaching of elocution. /// 4. Reproduction of music. /// 5. The "Family Record" - a registry of sayings, reminiscences, etc., by members of a family in their own voices, and of the last words of dying persons. /// 6. Music-boxes and toys. /// 7. Clocks that should announce in articulate speech the time for going home, going to meals, etc. /// 8. The preservation of languages by exact reproduction of the manner of pronouncing. /// 9. Educational purposes; such as preserving the explanations made by a teacher, so that the pupil can refer to them at any moment, and spelling or other lessons placed upon the phonograph for convenience in committing to memory. /// 10. Connection with the telephone, so as to make that instrument an auxiliary in the transmission of permanent and invaluable records, instead of being the recipient of momentary and fleeting communication.” (Edison *apud* Attali, 1985: 93).

Este pedido para que os versos sejam gravados em vez de impressos é o da passagem de uma informação não quântica para uma informação quântica, pois, tal como nos formatos digitais, o texto impresso não pode ser modificado sem a criação de um novo texto, ao passo que a voz, como veremos, se reveste de várias propriedades quânticas. Kittler refere essa mesma transformação olhando o modo como o tempo funciona de maneira diferente em ambos os casos: “Time determines the limit of all art, which first has to arrest the daily data flow in order to turn it into images or signs.” (Kittler, 1999: 3). A arte é aqui vista como paragem do fluxo do tempo, registando o momento (em imagem ou som ou texto). O texto escrito parou o tempo, o texto dito necessita de tempo para existir. O primeiro cristalizou-se, apenas necessita de um código para operar os seus signos. O segundo utiliza vários códigos na sua operação: além de um código linguístico que o torne compreensível, usa também códigos musicais (que produzem modos convencionados de dizer, harmonias), códigos interpretativos (que conduzem o modo como um leitor, ou um intérprete, diz um texto numa ocasião específica), códigos de reconhecimento (ouvir uma voz permite por vezes reconhecer a pessoa que fala ou diz ou canta) e até códigos corporais, no caso de leituras e recitais ao vivo. De um poema escrito ou se gosta ou não. Mas o mesmo poema dito por duas pessoas, pode ser agradável num caso e desagradável no outro, “bem dito” por um e “mal dito” por outro.

CAPÍTULO I

A VOZ DO POEMA

ENQUADRAMENTO

Principiarei por investigar algo que Sebastião da Gama sugere: que o poema tem uma voz própria que apenas o poeta ouve no momento da sua criação, uma música que lhe é intrínseca, que apenas o poeta conhece e pode repetir.

Depois mostrarei como a poesia criou, ao longo dos tempos, modos próprios para ser dita e entendida como poesia.

Em seguida irei analisar o que é uma voz: reconhecimento da presença de alguém, ruído codificado, concomitância entre a linguagem verbal e não-verbal, entre expressão e indício, que sugere a necessidade de uma análise quântica para a sua compreensão. Mostrarei também que, ao longo da evolução humana, é a voz, mais do que qualquer utensílio ou ferramenta, que dá corpo a um texto. Apesar de a voz de um poeta nunca poder ser mais do que vibração que medeia dois mundos distintos.

Depois irei recordar que originalmente a voz do poema e a voz do poeta coincidem e o que sucedeu quando se dividiram, com o aparecimento da escrita.

Por fim, baseado em Pierre Schaeffer, mostrarei como também a audição tem modos distintos que permitem diferentes tipos de apropriação poética por parte do ouvinte.

I.1. Poesia e música - Coincidência e separação

Sebastião da Gama, num texto curto a que chamou “Sobre a Poesia: Dois dedos de conversa” — originalmente publicado no dia 24 de Agosto de 1950, na página 3 do nº 14 do *Jornal do Barreiro* (vd. Ribeiro, 2010), e compilado em *O segredo é amar*, recolha póstuma de textos em prosa, de 1969 —, reflecte sobre as vozes que dizem poesia. Nas suas observações, raras na literatura portuguesa, o poeta, antes de pedir “que sejam os versos gravados em discos em vez de impressos em papéis”, principia por afirmar que “começou a poesia por ser o puro canto”. Que, numa segunda fase da sua evolução, “veio depois, ainda fiel à origem, a música a acompanhar a poesia”. E que, na etapa seguinte, a poesia ganhou por fim uma autonomia própria, afastando-se da companhia da música, experimentando ser apenas poesia. Mas fá-lo sem renegar a sua origem, pois ao mesmo tempo que “prescindem os poetas da música”, também “sonham o sonho de a incorporar nas próprias palavras, de a sugerir pelo ritmo do verbo” (Gama, 1974: 72).

Para mostrar que a poesia é originalmente canto, Sebastião da Gama conta que um certo dia em que lia versos seus “a uma pequenita de dez anos”, ela lhe terá pedido que os cantasse em vez de os ler. Deste exemplo Sebastião da Gama extrai que “no povo inculto e na criança é que a verdade acerca da Poesia está guardada; é que o conceito de Poesia se mantém ingénuo”. No Recenseamento Geral da população no Continente e Ilhas Adjacentes feito em 15 de Dezembro de 1950, a percentagem de alfabetização da população de idade igual ou superior a 7 anos é de 60%; 40% da população é ainda analfabeta, povo inculto (vd. Candeias e Simões, 1999: 170). É nele e nas crianças que o poeta descobre essa verdade primeva, esse conceito puro de poesia que se identifica com o canto, quando à poesia chamam cantigas e ao poeta chamam cantador. Mesmo considerando a argumentação de Sebastião da Gama pouco convincente, a conclusão a que chega merece ser um pouco mais aprofundada.

Jorge Luis Borges, na conferência sobre a cegueira que proferiu no dia 3 de Agosto de 1977 no Teatro Coliseo de Buenos Aires, afirmou, citando Oscar Wilde de memória, que “los griegos sostuvieron que Homero era ciego para significar que la poesía no debe ser visual, que su deber es ser auditiva” (Borges, 2010: 55). Homero existe hoje como autor de obra escrita, mas não sabemos quem realmente escreveu essas epopeias e poemas. Como mito, porém, a sua cegueira está profunda e deliberadamente associada ao seu

ofício de poeta, pois significa (repetindo o verbo usado por Borges) que a poesia é, na sua essência, uma performance oral. Borges vai mais longe, dizendo que “a los griegos les gustaba imaginarlo ciego para insistir en el hecho de que la poesía es ante todo música, que la poesía es ante todo la lira, y que lo visual puede existir o no existir en un poeta” (Borges, 2010: 55-56).

Que a música veio depois a acompanhar a poesia é argumento que nem Sebastião da Gama, nem Borges desenvolvem. Contudo, recordo que, na Grécia antiga, a lira não era apenas o instrumento musical que normalmente acompanhava o poeta enquanto este dizia a sua poesia. A lira, ao marcar ritmos e tons, marcava cadências e emoções. Era em função dessas cadências e emoções musicais específicas, enquadradas num universo poético-musical que lhes atribuía um significado concreto, que o poeta criava e depois interpretava o poema, que o poeta escolhia e organizava as suas palavras bem como o modo de as dizer. Os gregos tinham oito modos musicais principais — a palavra original é *armonia* — sendo que cada harmonia ou modo designava uma afinação específica das cordas da lira, bem como o modo de utilizar essa afinação em função do *ethos* (carácter) do poema. Ou seja, o modo musical é a fonte de comportamento do poema — o poeta conhece o código musical do poema (o seu modo, a sua harmonia), antes de saber as palavras que o compõem.

A etapa posterior da evolução da poesia, quando esta prescinde da música, embora persista no “sonho de a incorporar nas próprias palavras, de a sugerir pelo ritmo do verbo”, merece uma reflexão mais aprofundada, uma vez que se trata de um momento raro de criação de um novo código musical: o modo poético.

1.2. Modo poético - Uma análise musical do modo de dizer poesia

Principio com uma dúvida: se a poesia nasceu cega e a sua essência é auditiva, se é, antes de mais, música, como sugerem Sebastião da Gama e Borges, então, é o facto de a palavra ser poética que lhe confere musicalidade, ou toda a palavra (poética ou não-poética) é musical?

Se aceitarmos que toda a palavra pronunciada é um objecto sonoro — isto é, “[a sound] which arises from a perceptual, qualitative experience, which can no more be identified by a physical phenomenon than the perception of a colour is by a wavelength” (Chion, 2009b: 15)⁷ — e que a música é a arte da seleção e organização de objectos sonoros, então, toda a palavra seleccionada e organizada auditivamente é musical. A poesia (auditiva) será então a criação com palavras de objectos musicais que o poeta e/ou os seus ouvintes identifiquem como sendo poéticos, onde reconhecem uma determinada seleção e organização das palavras que são ditas. Um código musical poético.

Mas como se reconhece um código auditivo? Para encontrar uma resposta, principio por um exemplo de audição acusmática⁸, que é uma experiência comum. Ao longe ouve-se o som de uma voz. Não se sabe quem fala, nem se percebem as palavras que são ditas; porém, se escutarmos, reconhecemos um código auditivo. Possivelmente saberemos dizer se é poesia que está a ser declamada, se se trata de um relato desportivo ou de uma anedota que está a ser contada. Pierre Schaeffer dedica o 3º Capítulo do *Tratado dos Objetos Musicais* ao que ele chama “as quatro escutas”: escutar (écouter), ouvir (ouïr), entender (entendre) e compreender (comprendre)⁹. A diferenciação que faz destes

⁷ Não confundir com o “sinal físico” do som, o qual “can be located and quantified by its particular qualities (frequency, amplitude, chronometric time, etc.) using measuring devices; it can be recorded and reproduced by recording and reproducing equipment which also allows it to be manipulated; and it can also be synthesized electronically with very precise determination of each of the characteristics cited above (frequency, amplitude, etc.)” (Chion, 2009b: 15).

⁸ “The word was taken up again by Pierre Schaeffer and Jérôme Peignot to describe an experience which is very common today but whose consequences are more or less unrecognised, consisting of hearing sounds with no visible cause on the radio, records, telephone, tape recorder etc. Acousmatic listening is the opposite of direct listening, which is the “natural” situation where sound sources are present and visible.” (Chion, 2009b: 11).

⁹ “1) Escutar – É aplicar o ouvido, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou a alguma coisa que me é descrita ou assinalada por um som.

2) Ouvir – É perceber pelo ouvido. Por oposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa, o que ouço, é aquilo que me é dado na percepção.

diferentes modos de perceber o som, ajuda-nos a ter uma noção mais clara do que sucede: ao escutar, entendo um código musical e compreendo que é poesia. Mas é também o facto de compreender que é poesia que está a ser dita que me ajuda a reconhecer, a entender o código auditivo. Em conclusão, toda a palavra enquanto objecto sonoro é sujeita a uma seleção e organização musical que, na maioria das vezes, é identificada pelo ouvinte como um código auditivo específico. Será poesia, como já vimos, sempre que o código auditivo utilizado for identificado pelo ouvinte (pela sua memória musical) como sendo poético.

Com o próximo exemplo pretendo mostrar qual a importância da memória dos ouvintes neste processo de reconhecimento e identificação. Se a poesia tem muito a ver com reconhecimento de um código, este está necessariamente ligado a uma aprendizagem e à utilização das memórias daí decorrentes. Escute-se a segunda faixa do Anexo Audio em linha em anexo respeitante a este capítulo, à qual chamei “Exemplo I”.

Embora do exemplo se possa dizer que não é poesia, mas apenas um exercício de estilo, muitos ouvintes reconheceram algo familiar, reconheceram (entenderam e compreenderam através das suas memórias do que é poesia) que era uma brincadeira com a estrofe inicial de *Os Lusíadas*¹⁰. Na realidade trata-se de um processo oulipiano de transformação do texto inicial, substituindo cada um dos seus substantivos, adjectivos e verbos pelo sétimo substantivo, adjectivo ou verbo que surgir depois dele num dicionário específico. Neste caso, o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, elaborado a partir do *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, de António de Morais Silva. Mas o que aqui é mais interessante é a capacidade de reconhecimento pelos ouvintes de um código musical poético, mesmo que os objectos sonoros que o constituem sejam novos para esses ouvintes.

O que acontece, porém, naqueles casos excepcionais, em que o próprio poeta reinventa o código musical da poesia e apenas ele o reconhece? Bastará a sua palavra, de que é poesia,

3) Entender – Retivemos o sentido etimológico: ‘ter uma intenção’. O que entendo é o que me é manifesto; é função dessa intenção.

4) Compreender – Tomar consigo, está numa dupla relação com escutar e entender. Compreendo o que eu visava na minha escuta, graças ao que escolhi para entender. Mas, reciprocamente, o que eu já compreendi dirige a minha escuta, informa aquilo que eu entendo.” (Schaeffer, 1993: 90-91).

¹⁰ O texto lido em “Exemplo I” encontra-se na parte h) “Inspiração versus trabalho” deste mesmo Capítulo.

para ser poesia? Penso que, neste enquadramento da poesia auditiva, quando o poeta cria um novo modo musical para o seu poema e este continua a surgir em função dos ritmos e afinações da lira da sua musa, quando há escolha e organização de palavras em função de uma harmonia que o poeta reconhece ser poética na sua origem, mesmo que nalguns casos para escândalo de certos ouvintes, temos de levar a sua palavra a sério. Ao afirmar a condição poética do texto, o objectivo do poeta é, com maior ou menor provocação, fazer com que os seus ouvintes o reconheçam como tal e o ouçam ou leiam com o espírito aberto a novos modos poéticos. Ou seja, se o poeta conhece o código auditivo do poema (o seu modo, a sua harmonia) antes de saber as palavras que o compõem, trata-se, sem dúvida, de poesia. Se, pelo contrário, as palavras surgem antes do modo poético, é legítimo duvidar da afirmação do poeta e pensar se “poesia” não é apenas um rótulo cómodo.

1.3. O que é uma voz - Cinco visões

A afirmação de Sebastião da Gama de que os poetas ouvem os versos “antes de os lerem, que é esse mesmo o milagre da inspiração”, implica a presença de uma voz (interior) que os diz. O que é uma voz?

1.3.1. presença e reconhecimento

Ouvir uma voz é reconhecer a presença de um outro. A voz identifica uma pessoa tanto quanto o olhar e mais do que as suas convicções, o seu nome, ou o seu modo de ser. Como escreveu Mladen Dolar em *What's in a Voice?*: “[...] each voice is unique, it has the fingerprint quality. It is far more unique and singular than the name” (Dolar, 2008: 2-3). Esta capacidade de identificação leva-o depois a fazer uma previsão:

The comparison has some sinister undertones nowadays, since one can imagine the voice easily serving as a bio-pointer, just as the retina that is checked on crossing certain borders. One can easily imagine an American immigration officer saying: ‘Stand in front of the desk, sir, and speak into the microphone’ (Dolar, 2008: 2-3).

A voz, tal como o nome que nos identifica, “it is nor hand nor foote, / nor arme, nor face, nor any other part [...] belonging to a man”, usando palavras de William Shakespeare da Cena II do Segundo Acto de *Romeo and Juliet* (Shakespeare, 1874: 50-53). Porém, ao contrário do nome, “which is no part of thee”, como diz Julieta a Romeu, a voz é indissociável da existência de um corpo, de uma pessoa. “A voz emana do corpo”, diz Paul Zumthor a André Beaudet numa entrevista para a Radio Canada, “sem o corpo a voz não é nada” (Zumthor, 2005: 89). Mladen Dolar reconhece na voz o corpo, mas também a linguagem — para ele a voz é a intersecção entre o corpo e a linguagem.

What language and the body have in common is the voice, but the voice is part neither of language nor of the body. The voice stems from the body, but is not its part, and it upholds language without belonging to it, yet, in this paradoxical topology, this is the only point they share. (Dolar, 2006: 73).

Mas o que é então uma voz? “A voz é uma coisa”, responde Zumthor na mesma entrevista, “que possui qualidades simbólicas [...] e qualidades materiais [...] que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro” (Zumthor, 2005: 62). Em casos de audição acusmática (ao telefone, por exemplo), quando alguém ouve uma voz, procura decifrar precisamente esses parâmetros materiais para identificar a voz com alguém conhecido. Nos casos em que a voz pertence a alguém que se desconhece, os mesmos parâmetros são utilizados para identificar a voz com um certo tipo de pessoa, avaliação que se faz apoiada em experiências auditivas anteriores. Este processo individual de identificação de uma voz com um “tipo de personagem” foi, em termos colectivos, levado a extremos nalguns tipos de arte cénica:

[...] nosso melodrama [...] atribuía valores convencionais a certos tons ou a certos registos de voz: o soprano marcava a feminilidade idealizada; o baixo era o registo do personagem encarnado a sabedoria ou a loucura, e assim por diante. Entre os japoneses, tais convenções foram extremamente desenvolvidas. (Zumthor, 2005: 62).

Por outro lado, esse reconhecimento está também ligado a modos musicais específicos. Para lá do modo poético (que tem regras, como veremos) podem facilmente identificar-se na música modos de dizer com características próprias: o *rap*, os recitativos de ópera, o *sprechgesang*, o baile mandado, as cantigas ao desafio, etc. Alguns destes modos musicais de dizer estão rapidamente a globalizar-se, pois “uma coisa é certa: depois do ‘rock’ nada mais será como antes” (Zumthor, 2005: 102). O *rock’n’roll* e seus descendentes deram origem à cultura musical popular mais universal, mais disseminada, mais ouvida e praticada, alguma vez existente na história da humanidade.

Ouvir uma voz é então reconhecer a presença de um outro. Mas reconhecer auditivamente, acusmáticamente, sem necessidade de visão (olfacto ou tacto). Porém, os vários reconhecimentos (auditivo, visual, odorífero ou táctil) andam tão a par, uma vez que emanam todos de um mesmo corpo, que qualquer desfazimento entre eles nos perturba o reconhecimento do outro. Imagine-se a hipótese absurda, kafkiana, de um dia ao acordar as pessoas com quem lidamos diariamente terem trocado as vozes: a minha filha tem a voz da minha avó, a minha avó tem a voz da minha mulher... Ora, Mladen Dolar vê na voz a intersecção entre o sujeito e o outro, razão de sobra para o exemplo

dado ser tão perturbador — a ponto de não sabermos se são as vozes que estão trocadas, ou se são os corpos das pessoas.

The voice is the element which ties the subject and the Other together, without belonging to either, just as it formed the tie between body and language without being part of them. We can say that the subject and the Other coincide in their common lack embodied by the voice. (Dolar, 2006: 103).

Outro caso onde o reconhecimento da presença pode ser complicado é quando se trata de nós mesmos, da nossa própria voz. Quando falamos ouvimos um som que se forma dentro do nosso corpo e dirigimos para o exterior, um som que sentimos fisicamente, que faz vibrar a garganta, o peito, a cabeça, a boca, o abdómen, um som que temos de criar, articular, projectar, que transformamos em voz e palavras. Contudo, a nossa própria voz, quando ouvida numa gravação, é comum não a reconhecermos logo como sendo nossa. É um objecto estranho. Outras pessoas identificam-nos pela voz facilmente numa gravação, mas nós não, não reconhecemos a nossa própria voz. É que a voz que ouvimos é efectivamente diferente e desconhecida: é um som exterior que captamos, que analisamos, mas que não provoca as mesmas reacções físicas (vibrações, acção de articular e projectar) que reconhecemos na nossa voz quando falamos.

I.3.2. do ruído ao código

Para que o reconhecimento auditivo aconteça é necessário todavia que exista um código comum entre o emissor e o receptor. Ezra Pound, no segundo capítulo de *ABC of Reading*, ensaio publicado pela primeira vez em 1934, ao inquirir-se sobre o que é a linguagem, e após estabelecer uma divisão entre linguagem escrita e falada, relaciona o surgimento desta última não apenas com a aprendizagem da utilização da voz — a linguagem falada é ruído articulado, treinado e sistematizado — mas também com um pacto social acerca da articulação vocal: a língua (o código de comunicação) é um acordo de um grupo localizado de pessoas na utilização de um sistema vocal próprio. Nas palavras de Ezra Pound:

Spoken language is noise divided up into a system of grunts, hisses, etc. They call it 'articulate' speech.

'Articulate' means that is zoned, and that a number of people are agreed on the categories.

That is to say, we have a more or less approximate agreement about the different noises represented by

a, b, c, d, etc.

[...] There is a more or less approximate agreement that groups of these noises or signs shall more or less correspond with some object, action or condition.

cat, motion, pink.

(Pound, 1991: 28).

O processo de aprendizagem da língua da comunidade à qual se pertence, começa pela exposição de cada indivíduo a essa língua, até adquirir pouco a pouco a capacidade de reconhecer sons, depois de os experimentar imitando, e por fim de aprender a articular correctamente esses sons, associando-o a um “objecto, acção ou condição”. Este processo é inscrito no cérebro e na voz — veja-se a dificuldade em pronunciar correctamente uma língua estrangeira que use sons que não existam na língua natal. Esta inscrição, ou aprendizagem e memória, é relevante no modo como a informação linguística que o cérebro emite se transforma em som através da voz, como veremos.

I.3.3. modos de dizer

O acordo social a que Pound se refere vai para lá da língua (como código de comunicação) falada por uma comunidade, englobando diferentes modos de oralidade:

(1) **a voz que fala:** espontânea, intencional, utilizando as palavras e o modo de as dizer para manifestar ou esconder emoções, acções e pensamentos, é uma voz que tem a gramática do pensamento, não da escrita, pois o cérebro não funciona segundo as regras da gramática escrita, repete algumas palavras constantemente, hesita, interrompe-se a si mesmo, repete o que acabou de dizer, utiliza um um léxico pouco preciso e detalhado, corrige-se, utiliza uma construção frásica por vezes aleatória, uma pontuação exclusiva do discurso oral, do pensamento transformado em palavra, que não coincide com a que define a gramática da escrita, da palavra feita pensamento, na qual as pausas e as respirações, sinónimos de pontuação numa leitura “bem feita”, estão “mal colocadas” na frase;

(2) **a voz que lê poesia:** usando um modo musical que geralmente começa a ser aprendido ainda na infância e de uma maneira tradicional, imitando e repetindo modelos, sendo por isso uma voz presa a tradições, com um código musical próprio, que a maioria dos ouvintes reconhece com facilidade, uma voz que utiliza registos melódicos e rítmicos mais repetitivos e previsíveis do que os da voz que fala, uma voz para a qual a forma do texto escrito se impõe geralmente ao seu conteúdo, que pode parecer limitada, pouco emotiva, pobre em intenção e naturalidade, que utiliza apenas registos vocais médios, mas que ganha com a sua musicalidade simples uma certa “expressividade poética”;

(3) **a voz que lê prosa:** com uma cadência regular e por vezes quase monocórdica;

(4) **a voz que recita:** quando não imita a voz que lê poesia, é uma voz que interpreta o texto, que alia correção e emoção, uma voz que exige trabalho para ser aprendida e concentração para ser dita;

(5) **a voz que narra:** uma voz ritmada, com variações de velocidade, altura e intensidade adequadas ao decorrer dos acontecimentos da ação narrada;

(6) **a voz que descreve:** mais vaga, mais lenta, mais entoada, mais adjectivada (com uma maior utilização de adjectivos que, para mais, são das palavras mais acentuadas vocalmente nas descrições);

(7) **a voz que comenta:** num registo mais grave, mais sério, mais íntimo;

(8) **a voz que canta:** com uma expressividade única, intensa, surpreendente, pois a sua tessitura, altura, intensidade ou inflexões não são apenas determinadas pelos ritmos, sons

ou significado do texto, mas igualmente pela sensibilidade e criatividade musical do intérprete e do compositor — de algum modo associada à liberdade da voz que canta, está a voz dos intérpretes de poesia sonora, voz que explora os seus próprios limites e os do texto que interpreta); a voz que sussura, o modo como a voz transmite sentimentos e sensações, a voz de alguém que se enfurece, a voz do medo, da dor, da alegria, etc. A todas estas formas de oralidade se aplica um pacto social semelhante ao da articulação vocal referido por Ezra Pound — códigos de comunicação (modos musicais) que permitem a um grupo localizado de pessoas chegar a um acordo na utilização de um sistema próprio e objectivo (sonoramente mensurável) que identifica o significado de cada modo oral.

I.3.4. indício e expressão

Existem estes e outros modos de oralidade, mas a voz alicerça-se também noutra realidade: as suas capacidades de indício (*Anzeichen*) e de expressão (*Ausdruck*), dois conceitos que, desde Husserl, se aplicam ao estudo do signo. Tudo o que dizemos está carregado de significado(s): para lá dos já referidos modos de dizer, e para lá do que dizemos (as palavras, o discurso verbal), todos temos uma razoável capacidade expressiva vocal (diferentes maneiras de articular, de entoar os mesmos ruídos), somos capazes de dizer as mesmas palavras de diversas formas, variando a maneira de as dizer em função da situação, das circunstâncias em que a voz está a ser usada. Para lá do discurso verbal, a voz contém igualmente uma importante carga informativa acerca do estado psicológico, físico ou mental do seu emissor. Ao escutarmos alguém e o modo como fala, recebemos informação com significado sobre o que a voz diz e sobre o que a voz diz acerca de quem fala (e das suas circunstâncias). Derrida esclarece esta dicotomia do signo:

[...] pour Husserl, l'expressivité de l'expression — qui suppose toujours l'idéalité d'une *Bedeutung* [de um *querer-dizer*] — a un lien irréductible à la possibilité du discours parlé. L'expression est un signe purement linguistique et c'est précisément ce qui la distingue en première analyse de l'indice.

[...] Or, selon Husserl, il est des signes qui n'expriment rien parce qu'ils ne transportent [...] rien qu'on puisse appeler *Bedeutung* ou *Sinn* [sentido]. Tel est l'indice. Certes, l'indice est un signe, comme l'expression. Mais, à la différence de cette dernière, il est, en tant qu'indice, privé de *Bedeutung* ou de *Sinn*. [...] Ce n'est pas pour autant un signe sans signification. Il ne peut par essence y avoir de signe sans signification, de signifiant sans signifié. (Derrida, 1993: 17-18).

Esta diferença entre indício e expressão foi entretanto popularizada e simplificada pela controvérsia decorrente dos estudos de Mehrabian e Ferris sobre a comunicação entre seres humanos. Em 1967, Albert Mehrabian e Susan Ferris estudaram as percentagens de comunicação verbal e não-verbal numa conversa do dia a dia nos Estados Unidos da América (cujos resultados apresentaram num artigo publicado no *Journal of Consulting Psychology*, Vol. 31, No. 3, June 1967, pp. 248-258, com o título “Inference of Attitudes from Nonverbal Communication in Two Channels”), tendo chegado a resultados quantitativos que se tornaram tão célebres quanto polémicos: 7% verbal, 38% vocal, 55%

facial. A importância dos estudos de Mehrabian e Ferris não está ligada aos valores apresentados, mas à chamada de atenção para a importância da comunicação não-verbal. De facto, hoje todos estamos conscientes que, numa conversa do dia a dia, existe alguma primazia do modo como se diz (o vocal e o facial – normalmente apreendido através de indícios significativos) sobre o que é dito (o verbal – o que é expresso, o que se quer dizer). Todos sabemos comentar em silêncio, todos estamos conscientes da importância da imagem (o facial, hoje alargado a todo o corpo) numa conversa ou na apresentação de uma conferência. Claro que uma conversa do dia a dia, não é o mesmo que assistir a um espectáculo de teatro ou de poesia. Muito menos, o mesmo que escutar uma gravação sonora em que alguém diz poesia, na qual não existe comunicação facial, nem presença física — para além do verbal, estão registados na gravação modos de dizer e indícios sonoros sobre quem diz e, por vezes, sobre o ambiente que o rodeia. Mas, mesmo nestes caso dos registos sonoros de poesia, a percentagem de comunicação não-verbal (o vocal, o modo como se diz e o modo musical poético em que se diz) nunca será inferior à da comunicação verbal: é igual à diferença que nos faz “adorar” a interpretação de um poema ou “achá-la horrível”.

Para se compreender a evolução na compreensão dos processos de comunicação que utilizam a voz, recorro que no modo clássico de o entender, que pode encontrar-se em Santo Agostinho, se associava à voz o conceito de Palavra para dar um sentido ao discurso:

The voice precedes the Word and it makes possible its understanding. [...] What is the voice, what is the word? Examine what happens in you and form your own questions and answers. This voice which merely resonates and offers no sense, this sound which comes from the mouth of someone screaming, not speaking, we call it the voice, not the word. [...] But the word, if it is to earn its name, has to be endowed with sense and by offering the sound to the ear it offers at the same time something else to the intellect. (Santo Agostinho, apud Dolar, 2006: 16).

Mladen Dolar lembra que para Santo Agostinho a Palavra (*verbum, logos*) era identificada com Cristo e a voz com João Baptista, “who identifies himself precisely as *vox clamantis in deserto*, the voice crying in the desert” (Dolar, 2006: 16). Se é a palavra que dá sentido à voz, a palavra necessita da voz para existir: “in the beginning was the Word, but in order

for the Word to manifest itself, there has to be a mediator, a precursor” (Dolar, 2006: 15-16).

1.3.5. algumas propriedades quânticas da voz

Quando alguém fala, cria uma onda de partículas que vibram e contêm informação percebida como som, emitida numa frequência que pode sempre ser medida e transformada em bits. A informação, que a voz transmite deste modo, tem algumas propriedades semelhantes às da informação quântica. Desde logo a sua irreprodutibilidade – é fisicamente quase impossível uma mesma pessoa dizer duas vezes um mesmo poema do mesmo modo. Uma pequena experiência prova isso mesmo: pegue-se num pequeno poema, estude-se a fundo o modo de o dizer, grave-se depois o dizer do poema (no computador, por exemplo) duas ou três ou mais vezes, comparem-se as gravações — não há duas gravações iguais. Apenas no momento em que é dito o poema é que os ruídos articulados que o compõem podem ser analisados e medidos. Mesmo a pessoa que o vai dizer não sabe exactamente como o vai dizer — com treino conseguirá prever uma aproximação bastante razoável entre as suas performances. Todos os actores, todos os que dizem poesia, todos os cantores, todos os que utilizam a sua voz, todos nós sabemos que, no que respeita ao modo como falamos e dizemos, há dias melhores e dias piores. Se pensarmos que as palavras antes de serem ditas já existem no cérebro, que utilizamos um elaborado sistema de ligações neuronais, um sistema nervoso e um sistema vocal igualmente complexo mais ou menos treinado (tem a ver com a inscrição da língua na voz e no cérebro, com a aprendizagem e a memória da língua natal e de outras estrangeiras, recordo) para as transformar em som com significado, talvez seja mais simples perceber as semelhanças com um processo quântico de tratamento de informação. A informação linguística guardada no cérebro tem as características dos qubits de informação: não apenas existe numa infinidade de estados (as palavras que não sabemos ao certo como se pronunciam ou se escrevem, por exemplo), como também existe num estado (mundo quântico) no qual “deux qubits peuvent être intriqués, c’est-à-dire que leurs états sont liés, quelle que soit la distance qui les sépare” (Nielsen, 2010: 21). A transformação dos qubits de informação linguística (já acrescentados de sentido por análises conscientes ou emoções mais ou menos inconscientes) para bits de som faz-se através do sistema vocal. Este não apenas articula e emite as palavras que o cérebro produziu, como, utilizando as suas capacidades de expressividade vocal, as interpreta, dado-lhes intenção, um sentido, exprimindo um querer dizer. Porém, para o fazer, acrescenta outras novas camadas de informação não-verbal: mostra o momento e a condição da pessoa que fala. Eis um exemplo muito simples e comum de audição acústica que mostra como funcionam

estes indícios: o telemóvel toca, sabemos quem nos telefona, atendemos, identificamos a pessoa pela voz, pelo modo de (nos) falar, mas a voz está diferente, está ligeiramente rouca, ligeiramente mais lenta e o nariz parece tapado — reconhecemos a pessoa e sabemos que está com uma constipação. Estas camadas de informação não linguística são indícios que acrescentam uma carga “quântica” às palavras, que passam a poder ser ditas de uma infinidade de maneiras. Aliás as palavras não existem sem essa carga “quântica”, tal como não existe a voz neutra, ou a leitura neutra. Qualquer modo de dizer uma palavra indicia mais do que apenas o significado linguístico dessa mesma palavra: contém informação sobre o seu emissor e sobre a intenção com que as palavras são ditas. Por isso, toda a voz, para ser entendida, é analisada, por quem escuta, nestas suas várias camadas: indícios, modos de dizer e expressividade verbal. Os modos de dizer, enquanto manifestam uma *Bedeutung*, quando usam uma musicalidade com um sentido socialmente reconhecido, são signos expressivos, apesar de não serem verbais, mas musicais.

Outro modo de reconhecer propriedades quânticas na informação transmitida pela voz tem a ver com a correção quântica de erros ocorridos na transmissão. As teorias clássicas do cálculo numérico e da comunicação protegeram a informação da contaminação por ruídos parasitas, de um modo aproximativo:

Un exemple simple d'une telle protection est le code à répétition: il représente le bit 0 par la séquence des trois bits 000 et le bit 1 par celle des trois bits 111. S'il y a un faible bruit de fond, il arrive parfois que l'un des trois bits s'inverse, ce qui transforme par exemple 000 en 010. L'inversion de deux bits d'un même triplet est plus rare. Chaque fois que l'on rencontre 010 (ou 100 ou 001), on peut dire avec une quasi-certitude que le triplet correct est 000, soit 0. (Nielsen, 2010: 25).

Eis um exemplo de aplicação verbal deste código de repetição, utilizando o jogo tradicional de fazer uma roda de pessoas e passar uma palavra de pessoa em pessoa, ao ouvido. Muitas vezes a palavra final é diferente da inicial — como corrigir esse erro? Por aproximação, dizem as teorias clássicas: se não é gato, então pode ser rato, pato, cacto, fato, etc. Façamos o jogo outra vez, aplicando a protecção de um código de repetição. A frase inicial é “gato gato gato”. Se no final tivermos “gato rato gato”, podemos concluir como no caso da inversão de um bit. Mas temos de nos recordar que a comunicação humana é sujeita a imenso ruído, que não será tão extraordinário haver duas inversões no

decorrer do jogo e termos no final a frase “rato gato pato”. Os problemas para recuperar a informação aumentam, pois o alfabeto falado não é binário. No caso da linguagem verbal, a recuperação da informação, quando feita deste modo clássico, nunca é tão eficaz como no exemplo matemático. Por seu lado, a correção quântica desses erros faz-se de outra maneira, desde logo porque um qubit não pode ser clonado (repetido) uma vez que o seu estado (0 ou 1) não é conhecido. Em função desta impossibilidade foi necessário descobrir uma maneira de “faire des corrections quantiques d’erreurs sans jamais connaître les états des qubits” (Nielsen, 2010: 25). Criar sistemas com tolerância natural ao ruído proveniente do processo de transmissão de informação, sistemas que realizem espontaneamente uma correção quântica desses erros:

D’abord, on intrinque chaque qubit d’information avec deux qubits préalablement fixes à 0. [...] [No momento de recuperar a informação] tout se passe comme si le triplet 010 traversait un circuit détectant que le bit du milieu est différent, puis l’inversait pour corriger l’erreur, sans déterminer la valeur de ces qubits [...] sans pour autant ‘lire’ les états individuels. (Nielsen, 2010: 24- 25).

Um exemplo, utilizando o jogo da palavra em roda, pode ajudar a compreender este modo de recuperar informação, bem como a sua eficácia na recuperação de alguma informação linguística. A palavra a transmitir é “gato”, mas está num estado desconhecido. Acrescentamos informação anterior cujo valor determinámos: “atirei o pau ao...”. Obviamente que, neste caso, tem de existir um código comum a todos os participantes, um código que permite reconhecer a palavra em falta, cujo estado se desconhece, a palavra-informação chave. Ninguém que conheça o código vai completar a frase com “sapo”. No decorrer do jogo, todavia, a palavra-chave não deve sequer ser transmitida oralmente. Mesmo assim, as hipóteses de, no final da roda, se recuperar a informação original, com a ajuda de um código linguístico comum e de quatro palavras iniciais que se unificaram com a palavra “desconhecida”, são provavelmente maiores do que nos exemplos anteriores em que se utilizou o código de repetição clássico. Tenho consciência que o processo descrito no jogo facilita algumas ligações sinápticas no cérebro, e que a voz não deve ser tão levemente analisada como obedecendo às leis quânticas da matéria. Mas essas mesmas leis parecem adequar-se para explicar o seu funcionamento e as suas propriedades tanto quanto as leis clássicas que regem o entendimento do mundo natural. Mostrar isso, foi o desafio que me levou a esta ousadia.

I.4. Proximidade entre texto e voz - Registos textuais

Um texto para existir necessita, na maioria das vezes, de uma voz. Vejam-se as formas que o texto pode assumir em função do seu registo. Detecto cinco estados correspondentes a diferentes formas de guardar (ou não) um texto e da sua transmissão daí decorrente:

(1) **O texto sem qualquer registo para o futuro** – exemplos: a oralidade inerente às actividades do dia-a-dia, as lenga-lengas que as crianças inventam e outros textos e discursos e argumentos improvisados.

(2) **O texto com registo apenas na memória** – exemplos: oralidades relacionadas com recordações, ensinamentos e práticas populares, temas musicais, poesia e contos tradicionais, rezas e outras práticas rituais, etc. Estes textos caracterizam-se pelo facto de a sua aprendizagem ser fruto ou de uma experiência pessoal ou de transmissão oral, de a sua aprendizagem se fazer geralmente pelo método tradicional de observação — imitação — repetição, de os textos serem muitas das vezes decorados e, quando não é o caso, se adaptarem facilmente à comodidade da memória do narrador, do cantor, da pessoa que conta o que lhe aconteceu.

(3) **O texto com registo escrito** – os exemplos mais básicos são os ditados, cuja função é transpor o oral para o escrito, quer sejam feitos por seres humanos, quer por sistemas artificiais, e as cópias, enquanto clonagem manual, mecânica ou digital de um texto escrito.

(4) **O texto oral ou musical (não escrito) sem registo para o futuro, não proveniente já da memória, mas de leituras ou interpretações ao vivo, feitas por seres humanos ou sistemas informáticos a partir de registos escritos de textos previamente existentes** – exemplo: saraus poéticos e musicais.

(5) **Registos dessas leituras ou interpretações em suportes que permitem mais tarde a reprodução mecânica da voz e da imagem tal como foi captada no momento da gravação** – exemplos: gravações sonoras e filmicas. Se olharmos os suportes de informação (fonogramas, discos de vinil, cassetes, bobines, CD's e outros formatos digitais, para o som; fita em celulóide, fita em VHS, DVD's, etc., para a imagem) constatamos que continua a existir um “texto” em todos eles, que permite a sua execução futura, a sua “leitura” por sistemas artificiais. Este “texto” é, na realidade, um código mecânico ou digital, não adequado à leitura humana, que, quando executado, é identificado pelos seres humanos como som e imagem — no caso das

gravações de som, é identificado como voz, seja palavra falada ou cantada, ambiente sonoro ou música. Estes códigos podem ser a transposição de textos previamente escritos — no caso das caixinhas de música, por exemplo — ou textos directamente escritos nesses códigos — como os programas informáticos que geram sons, um filme, ou um disco de vinil. No caso das gravações de som e imagem, os “códigos” não registam um texto escrito, mas uma performance.

Em três destes momentos, os dois primeiros e a leitura de um texto — de um poema, por exemplo —, a voz não é apenas utilizada como o principal instrumento para a sua transmissão, como também é a matéria que dá existência ao texto, ao poema. A escrita dispensa a voz, neste âmbito. Porém, o quinto momento, apesar de não requerer qualquer utilização da voz, continua dependente dela: ou reproduz uma voz que já existiu, ou cria uma voz artificial que ainda não existia. De facto, apenas o texto escrito dispensa a voz. Mas sem o texto escrito, este não poderia ser lido. Semelhante a estas primeiras quatro etapas, é o percurso do texto na história da evolução humana: o homem começou por falar e cantar; depois passou as suas memórias e aprendizagens de geração em geração, decorando normas, procedimentos, histórias; mais tarde, aprendeu a registar essas palavras; só então aprendeu a ler. Falar, decorar, escrever, ler, por esta ordem. De certa forma idêntico é também o percurso de cada leitor: primeiro aprende a falar balbuciando, imitando; depois desenvolve-se explorando as palavras e a memória; cresce, treinando a escrita e a leitura; afirma-se e descobre-se, escrevendo; e só então está pronto para começar a ler em voz alta. É um longo percurso. A voz que lê não é a voz que fala; são a mesma voz usada de modos diferentes.

Aprendemos a escrever construindo laboriosamente as frases. Mas nem toda a escrita consiste em exercícios de redação. Muita dela é ditado, transposição do oral para o papel, ou seja, texto escrito que deve a sua existência a uma voz – as “recolhas da tradição oral” são um exemplo bastante conhecido. O próprio acto de escrever (e de ler para si mesmo) nem sempre foi (é) uma prática silenciosa — conta a lenda que Santo Agostinho terá sido o primeiro homem a ler em silêncio e os *scriptoriae* não deviam ser locais silenciosos. Tudo aponta que o texto escrito tenha, também ele, uma história secreta da utilização da voz. Não no suporte de informação, o papel, a tinta, evidentemente. Mas será o acto de escrever realmente silencioso? Um texto existe para ser lido. Mesmo lendo em silêncio, não usamos a voz? Começamos pela primeira das dúvidas, sem indagar os hábitos de cada

escritor, sabendo que o silêncio é um conceito relativo: o acto de escrever é um acto silencioso? Ou, quando alguém escreve, fala consigo próprio? Afinal, que voz é essa que Sebastião da Gama diz ouvir?

I.5. Sebastião da Gama e as vozes do poeta - Uma estranha e íntima presença

Sebastião da Gama escreve que “o milagre da inspiração” é os poetas terem ouvido o poema “antes de o lerem”, o poema nascer como voz, pois, se começa por ser pressentido como audição, é porque existe uma voz. Uma voz que apenas o poeta ouve, quase certamente de olhos fechados, pois a poesia nasceu cega. À voz interior, primordial, que diz o poema em “segredo” ao poeta, chama Sebastião da Gama “música da alma”. Esta ideia de que o poema existe antes da sua escrita, como voz ou visão transcendente, aproxima Sebastião da Gama do conceito romântico da transcendência do poema. Porém a questão da insuficiência da expressão face a essa transcendência apenas é abordada, como veremos, a propósito da constatação de que muitos poetas não são bons intérpretes de poesia.

O facto de, para Sebastião da Gama, o momento da concepção do texto ser auditivo, não é o resultado apenas da sua experiência pessoal, mas também da experiência de outros escritores. No final do texto, dirigindo as suas palavras ao poeta Carlos Queirós, Sebastião da Gama generaliza essa sua experiência de escrita:

Há dias ouvi assombrosa interpretação do teu ‘Teatro da Boneca’¹¹. Tu serias obrigado a gostar, tenho a certeza. Mas o ‘Teatro da Boneca’ não foi assim que em ti o ouviste, que em ti o disseste. (Gama, 1974: 74).

A audição novamente a preceder o dizer. A escrita do poema, ou a passagem a escrito do poema ouvido, será uma acção posterior a estas. Ouvir — dizer (repetir o que foi escutado) — escrever, por esta ordem. Contudo, umas linhas antes, Sebastião da Gama esclarece algo mais, quando escreve que apenas sendo gravados os poemas “chegariam

¹¹ O poema de Carlos Queirós, publicado em 1948, no livro *Breve Tratado de Não Versificação*, até pela sua aparente simplicidade, permite interpretações bastantes diferentes, acolhe facilmente diversos modos de leitura. Como seria essa “assombrosa interpretação”? Aqui fica como exemplo: “A menina tinha os cabelos louros. / A boneca também. / A menina tinha os olhos castanhos. / Os da boneca eram azuis. / A menina gostava loucamente da boneca. / A boneca ninguém sabia se gostava da menina. / Mas a menina morreu. / A boneca ficou. / Agora já ninguém sabe se a menina gosta da boneca. /// E a boneca não cabe em nenhuma gaveta. / A boneca abre as tampas de todas as malas. / A boneca arromba as portas de todos os armários. / A boneca é maior que a presença de todas as coisas. / A boneca está em toda a parte. / A boneca enche a casa toda. /// É preciso esconder a boneca. / É preciso que a boneca desapareça para sempre. / É preciso matar, é preciso enterrar a boneca. /// A boneca. /// A boneca.”

puros aos ouvidos do público [...] como o Poeta os quis, como o Poeta os soube”. (Gama, 1974: 73). Antes do saber existe o querer. Antes da audição está uma decisão, está a vontade do poeta. Antes de ser “música de alma”, o poema é “essência”, “segredo”. A voz interior da sua musa é articulada silenciosamente, sem esforço, pelo “querer” do próprio poeta.

Mesmo que este discurso não passe de imaginação e representação¹², este “querer” dá sentido e expressão ao discurso. Mesmo que o poeta imagine a voz que ouve, esta comunica com ele — o poeta não fala, apenas ouve, ouve o poema surgir como verbo e como música nessa voz. Sebastião da Gama chama a essa audição o “milagre da inspiração”. Mesmo que tudo não passe de actos psíquicos que acontecem no presente do sujeito¹³, a pretensa comunicação tem um sentido e uma finalidade específicas, é necessária para o poema surgir. É o “querer” do poeta que dá existência ao poema.

Sebastião da Gama, ao escrever que principia por ouvir os poemas, reconhece que existe uma voz original, que não tem consciência de articular, reconhece nessa voz a presença de um outro. Sabe que apenas ele a ouve, que é silêncio para todos os mais. É uma voz interior, é “música de alma” na música das palavras. Mas também sabe que é a sua voz que ouve, uma voz secreta que apenas existe devido à essência do seu querer poético, que existe devido à sua “identificação com o Poeta”, mas uma voz que o transcende, pois que é recebida, percebida pelo poeta como o discurso de um outro. A posição defendida por Sebastião da Gama aproxima-se de uma visão clássica e quase religiosa de um processo de comunicação transcendente. Tal como para Santo Agostinho, Sebastião da Gama acredita que “in the beginning was the Word, but in order for the Word to manifest itself, there has to be a mediator, a precursor” (Dollar 2006, 15-16). Esse mediador é a voz que o poeta ouve. Essa voz é o primeiro indício do poema, o precursor da palavra. Só então o poema pode ser palavra manifesta.

¹² “Dans le discours intérieur, je ne me communique rien à moi-même. Je ne m’indique rien. Je peux tout au plus m’imaginer le faisant, je peux seulement me représenter moi-même comme me manifestant quelque chose à moi-même. Ce n’est là qu’une représentation et une imagination.” (Derrida, 1993: 53).

¹³ “Dans le discours intérieur, je ne me communique rien à moi-même et je peux seulement le feindre parce que je n’en ai pas besoin. Une telle opération — la communication de soi à soi — ne peut avoir lieu parce qu’elle n’aurait aucun sens; et elle n’aurait aucun sens parce qu’elle n’aurait aucune finalité. L’existence des actes psychiques n’a pas à être indiquée [...] parce qu’elle est immédiatement présente au sujet dans l’instant présent.” (Derrida, 1993: 53).

Como se, ouvindo uma gravação, o poeta, mesmo não reconhecendo como sua a voz que ouve, reconhecesse o que é dito como apenas podendo ser dito daquele modo, um modo poético pessoal, como apenas podendo ser dito daquele modo por ele mesmo. Por isso, para gravar no futuro os poemas, é a voz dos poetas que Sebastião da Gama invoca, por ser a única capaz de incorporar a música do modo poético original nas palavras, de sugerir essa música no “ritmo do verbo”:

[...] só eles saberão dizê-los ‘em intimidade’, quero eu significar: em plena comunhão com a palavra, com perfeita compreensão os mínimos pormenores [...] na sua essência, que era segredo, música de alma, intimidade com o Poeta, identificação com o Poeta. (Gama, 1974: 73).

O que sucede quando outras pessoas, que não os poetas, lêem e interpretam os poemas?

I.6. Leitura de poesia e limites da interpretação - Leitores, declamadores e autores

No seu curto texto Sebastião da Gama traça um pequeno percurso das misérias da leitura, descrevendo claramente o que pensa serem as práticas erradas e os limites da interpretação. Eis o primeiro mal, “o pior é que os versos — contingências da Imprensa! — são lidos, por muitos ou muitas vezes, em voz baixa; e então a música existe mal ou não existe mesmo”. O problema de ler em voz baixa, ou em silêncio, para lá da inexistência de uma musicalidade, de um modo poético, referida pelo autor, é a impossibilidade de a palavra se manifestar sem a existência de uma voz. O texto escrito necessita de uma voz mediadora para ser palavra – tal como o Verbo original necessitou da voz da musa responsável pelo “milagre da inspiração” poética para ser palavra. Antes de referir quais os problemas que se levantam a essa voz, Sebastião da Gama coloca, como degrau mais baixo da leitura, a inexistência de uma voz.

No degrau seguinte estão as leituras feitas em voz alta por alguém que não seja o poeta, nem um declamador capaz de “assombrosas interpretações” de que até os próprios autores são obrigados a gostar. A leitura “normal” feita por alguém que apenas se limita a ler, melhor ou pior, sem grandes interpretações. Surge um modo poético, certamente diferente do original, mas as palavras já têm corpo, matéria sonora, música. As palavras deixam de se esconder e revelam-se, manifestam-se.

No degrau acima estão os grandes declamadores, capazes das tais interpretações “assombrosas”. Estes não se limitam a ler, interpretam. Transmitem, com correcção no dizer, as emoções, as imagens ou os pensamentos do poema, de uma maneira mais expressiva do que um leitor. Desvendam ao ouvinte muita da expressividade do poema, do seu significado, do seu sentido, do seu “querer dizer”. E, ao mesmo tempo, no mesmo acto de o interpretar, mostram a musicalidade das suas palavras, mostram um modo poético que descobriram nele e que utilizam para o interpretar. Porém, esse modo poético pode não ser, não será certamente, o modo poético original, que apenas o poeta conhece, pois apenas ele o escutou. Esses “grandes declamadores”, como lhes chamou Sebastião da Gama,

conseguem às vezes, até, tornar célebre uma pobre poesia; arrancarão ao público mais palmas do que arrancaria o Poeta; mas foi ‘outra coisa’ que eles deram a conhecer.

[...] Dada ao público, pela declamação alheia [...], poderá o poema ganhar na sua gloriosa vida; mas morreu na sua essência, que era segredo, música da alma, intimidade com o Poeta, identificação com o Poeta. (Gama, 1974: 73).

Apesar de a declamação alheia ter este limite de reprodução do modo poético original — “não foi assim que em ti o ouviste, que em ti o disseste”, recorda Sebastião da Gama ao poeta Carlos Queirós após ouvir alguém declamar um poema deste —, Sebastião da Gama reconhece que os grandes declamadores, “dentro do seu direito e da sua lícita ambição de criar, criaram mesmo”. Declamar, interpretar, é criar. Os declamadores são criadores. A declamação de um poema é uma obra original em si mesma. Neste âmbito, o entendimento dos conceitos de obra e de autoria por parte de Sebastião da Gama estava mais avançado, vai fazer 65 anos que o texto foi publicado, do que, por exemplo, a lei que em Portugal rege ainda hoje os direitos dos autores. Desde logo porque, para o *Código de Direitos de Autor e dos Direitos Conexos*, de 1985, obras originais são apenas “criações intelectuais” (artº 1º, nº 1). A obra é “uma coisa incorpórea” (artº 10º, nº 1) que está na origem de “direitos de carácter patrimonial e direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais” (artº 9º, nº 1). Vale a pena ler com mais detalhe como o Código define obras originais: “criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico [...] quaisquer que sejam o género, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação e o objectivo [...] por qualquer modo exteriorizadas” (artºs 1º e 2º). Apenas por esta definição ficamos na dúvida se uma declamação pode ou não ser considerada uma obra original: o que é uma “criação intelectual”? O Código não responde directamente, mas pode deduzir-se que, por exemplo, no caso de “obra fonográfica ou videográfica” (artº 24º), que são os suportes de informação utilizados para a “fixação e comunicação” (artº 10º) de performances poéticas orais, apenas são considerados autores “os autores do texto ou da música fixada e ainda, no segundo caso, o realizador” (artº 24º). Num disco de poesia, o poeta e o compositor da música que acompanha a declamação, são considerados os seus autores; o declamador e o músico que eventualmente o acompanhe, não, não são considerados autores, são “artistas intérpretes ou executantes” (artº 176º, nº 2). O Código é muito claro e específico sobre quem entende eles serem:

artistas intérpretes ou executantes são os atores, cantores, músicos, bailarinos e outros que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem de qualquer maneira obras literárias ou artísticas (artº 176º, nº 2).

Segundo o conceito implícito ao pensamento jurídico, interpretar não é criar, é utilizar o corpo para a execução e transmissão de uma obra original (própria ou alheia) pré-existente à interpretação. Sebastião da Gama, pelo contrário, entendia que um declamador é um criador, tal como um poeta. Mesmo que tenha de se interrogar acerca da relação entre a criação original do poeta e a criação posterior do intérprete: “E se [os grandes declamadores] criaram — onde ficou a criação do Poeta? Lá para trás, lá para o fundo. No Poeta.” (Gama, 1974: 73).

No degrau mais elevado está o poeta, o único capaz de reproduzir o modo musical do poema, o único que ouviu a música original das palavras, a música que contém em si mesma a essência do poema. Sebastião da Gama tem, porém, consciência que nem todos saberão dizer bem os seus poemas: “Pense quem queira que muitos poetas dizem mal os seus versos. Dirão. Mas não deixa lá por isso de ser verdade que só eles saberão dizê-los ‘em intimidade’.” (Gama, 1974: 73). Por isso defende que a performance do poeta, na sua tentativa de reproduzir uma voz interior — que alguns chamarão esquizofrénica, uma voz apenas imaginada —, mesmo que este não tenha grande jeito para dizer poesia, nunca é inferior à interpretação de um grande declamador. Por isso, para ele, os poetas devem ser os primeiros a serem chamados a gravar os seus poemas — respeitando o “direito” e a “lícita ambição” dos declamadores. Para Sebastião da Gama a gravação de um poema feita pelo próprio poeta acrescenta algo que é importante, que apenas o poeta pode oferecer e que o mesmo poema apenas impresso não possui: a gravação não difunde e perpetua apenas a expressão poética das palavras, como também a música original do poema.

Existe porém um limite à gravação, leitura ou declamação de poemas feita pelos próprios poetas, que Sebastião da Gama não refere, a que chamarei “limite da representação”. Para Sebastião da Gama, esta voz inicial, imaterial, acusmática, materializa-se na voz do poeta no momento da criação do poema, quando o diz antes de o passar a escrito — “em ti o ouviste, em ti o disseste”. O ideal seria gravar o poeta nesse momento em que diz o poema antes de o escrever. Apenas assim se evitaria o pecado da interpretação — da próxima vez que o disser, o poeta vai interpretá-lo, vai recorrer à memória, vai

representar-se a si mesmo nessa ocasião do éden do poema. A voz do poeta é, então, apenas um eco (uma representação de uma imitação) da voz da sua musa, da sua própria voz inarticulada. A aprendizagem auditiva e oral do poema, por parte do poeta, implícita em parte nas palavras de Sebastião da Gama, faz-se de um modo tradicional: observação (momento da escuta) – imitação (o poeta imita de seguida a voz que ouviu) – repetição (representação da imitação).

I.7. Voz como perturbação de identidade - O poeta entre dois mundos: mediação, vibração e impossibilidade criativa

Os poetas, como qualquer pessoa, têm apenas um corpo e, diríamos, uma voz. Sebastião da Gama atribui-lhes uma segunda voz, que não é articulada, mas é ouvida por eles mesmos. Uma voz que surge apenas nos momentos de inspiração poética. Uma ligeiríssima esquizofrenia saudável. Samuel Beckett descreve este mesmo processo em *The Unnamable*, mas retira-lhe a carga de “milagre da inspiração”:

I'll have heard, without an ear I'll have heard, and I'll have said it, without a mouth I'll have said it, I'll have said it inside me, then in the same breath outside me, perhaps that's what I feel, an outside and an inside and me in the middle, perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two, on the one side the outside, on the other the inside, that can be as thin as foil, I'm neither one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness, perhaps that's what I feel, myself vibrating, I'm the tympanum, on the one hand the mind, on the other the world, I don't belong to either. (Beckett, 2003: 386).

Para o personagem de Beckett a voz original, interior, é tão imaterial como para Sebastião da Gama — é ouvida, mas não pode ser escutada com o ouvido, é dita, mas não pode ser dita pela boca. Porém, em Beckett, o poeta existe apenas como a voz que repete as palavras que antes ouviu sem ouvidos e disse sem boca. O poeta é a vibração que separa o mundo interior do exterior. É a manifestação de uma individualidade que apenas existe fora desses dois mundos, entre eles. É o mediador entre uma voz que não é dele e um mundo exterior que o transcende. Mladen Dolar desenvolve este conceito de mediação como impossibilidade de existência de uma voz própria:

The voice which literally embodies the dividing line is something that one can never quite claim as one's own, one can ultimately never speak in one's own voice: it may seem to be the most intimately mine, my own innermost possession, but it is also something which disrupts our self-presence, the very notion of the self, and refers it to virtuality. Stemming from the interior, it brings out more, and other things, than one catered for. (Dolar, 2008: 6).

A voz do poema surge então como uma perturbação da própria identidade do poeta. Este não é mais um criador. Começa por ser um escriba, escreve as palavras que ouve e diz. Faz um ditado a si próprio. O texto escrito que daí resulta pode ser encarado de duas maneiras: para Sebastião da Gama parece ser intocável, definitivo, pois são precisamente aquelas as palavras que contêm a música original; para muitos outros poetas e escritores, as palavras em bruto desse primeiro rascunho necessitam ainda de ser trabalhadas, polidas, para que o texto, o poema, ganhe coerência e forma.

I.8. Inspiração versus trabalho - Sobre o processo de escrita poética

Para Sebastião da Gama as palavras do poema surgem ao poeta como um todo já organizado musicalmente, auditivamente. É o que ele chama o “milagre da inspiração”. Não refere qualquer processo de trabalho posterior do poeta sobre o poema. Mas existem outros escritores que necessitam de testar as palavras, de as mastigar, soletrar, de as escutar de novo, de as corrigir e novamente as soletrar, de as reescrever e testar outra vez — tentativa e erro, correcção e reescrita. Um exemplo deste tipo de prática é descrito por Jorge Luis Borges, falando de James Joyce, que escrevia “puliendo las frases en su memoria, trabajando a veces una sola frase durante todo un día y luego escribiéndola y corrigiéndola.” (Borges, 2010: 57).

No caso de poetas e escritores que trabalham a palavra exaustivamente, como James Joyce, a voz e a audição interferem no processo de criação poética tanto ou mais do que no caso dos poetas “inspirados”. Para ambos, o pensamento precede a escrita. Mas também a voz. Uma palavra, antes de ser escrita, é sempre vocalizada — silenciosamente primeiro, depois eventualmente com recurso à voz. Existe sempre a possibilidade de que essa vocalização — tal como a associação de ideias, as ligações neuronais activadas — altere a palavra que está para ser escrita, que a palavra realmente escrita não seja a mesma palavra que ia ser escrita. Ou seja, existe um filtro auditivo entre o pensamento e a escrita. Primeiro a palavra é uma ideia; depois começa a ganhar matéria, quando é ouvida pelo poeta como voz imaterial; ganha mais corpo, a sua primeira materialidade, na fase seguinte, quando o poeta repete para si mesmo as palavras que ouviu, usando o seu corpo, a sua voz. Os poetas inspirados escrevem-na no papel de seguida, dando à palavra uma nova materialidade física. Os outros, os que testam as palavras e as corrigem, recorrem novamente (à voz e) à audição como instrumento(s) para esse trabalho. É um processo de *feed-back* em que a audição é de novo um filtro, mas em que é também o mediador e o estímulo que permite que o processo funcione, que permite trabalhar e alterar o texto original(mente ouvido) e chegar a um texto final escrito. É necessária audição (silenciosa e da emissão da própria voz) para o processo funcionar.

Para entender melhor este processo de *feed-back* auditivo, proponho um pequeno exercício. O cérebro apenas compreende um texto escrito após a leitura soletrada desse texto. Este é um processo que implica audição, pois soletrar é pronunciar sílaba a sílaba,

letra a letra se necessário, mesmo que em silêncio. Até terminar de soletrar, de decifrar as palavras do texto, o cérebro está concentrado no processo (auditivo) de transformação das letras em sons e palavras. Este processo pode facilmente ser simulado, com uma pequena experiência. Peço que se leia o texto seguinte prestando atenção ao que sucede quando se tem de soletrar parte dele — escolhi um texto que não é fácil de ler correctamente sem alguma concentração, para dificultar (retardar) a compreensão do mesmo; trata-se do mesmo excerto que é dito na segunda faixa respeitante a este capítulo do Anexo Audio em linha, com o título “Exemplo I”, já utilizado no sub-capítulo 1.2. “Modo Poético” deste mesmo Capítulo.

Os armamentos e as baratezas assinérgicas
Que, do oco pranchão lustrador,
Por marajás nunca de antes negaceados
Pastejaram ainda além do taquaral,
Em périneos e guias esfuziantes
Mais do que propagava a forcadura humidífuga,
E entre gentio renano efectuaram
Nubígena reintegração, que tanto subordinaram.

Trata-se, como já expliquei, da aplicação à primeira estrofe de *Os Lusíadas* do método oulipiano conhecido por S+7. Adiante. Mostrarei agora porque é que um poema que existe apenas num registo oral tem uma tendência natural a modificar-se, a evoluir. Até ser passado a escrito.

I.9. Oralidade e escrita - Coincidência e separação entre a voz do poeta e a de quem diz o poema

Homero, o autor da *Iliada* e da *Odisseia*, possivelmente nunca existiu, sendo porém o mito fundador da literatura ocidental. Homero principiou por ser uma longa tradição anônima de poetas orais que cantavam/contavam as epopeias de terra em terra. Todos eles eram viajantes por conta própria. Tinham apenas a memória, a voz e um pequeno instrumento musical dedilhado como ferramentas de trabalho. Todos eles eram “cegos”, ou seja, todos eles eram auditivos, a sua poesia existia apenas como oralidade — a poesia visual, escrita, ainda não existia. Os poemas eram transmitidos oralmente e decorados, geração após geração. Os poetas eram intérpretes e simultaneamente criadores, acrescentando, esquecendo, adaptando, recontando. A voz do poema era a voz do poeta, que era simultaneamente o seu intérprete. A voz do poema e a do poeta coincidiam completamente.

Porém, quando Homero, o escriba, o que deixou de ser “cego” e “abriu os olhos”, passou a registrar os poemas por escrito, visualmente¹⁴, deu-se uma revolução, um momento de ruptura fundamental. É que a escrita trouxe ao poema novas dimensões:

(1) Desde logo uma **dimensão artificial**: ao passar a ser registado em suportes físicos fabricados pelo homem com a intenção de aí se escreverem palavras (papiro, pergaminho, papel), suportes não naturais que requerem o engenho e o labor do artifício humano para a sua produção, o poema perdeu, para além da voz do poeta, a sua memória humana, substituindo-a por uma memória visual, não-auditiva, não-viva, uma memória artificial.

(2) Ganhou também novas **dimensões temporais**: deixou de ser uma performance auditiva efémera, passando a ser escrito em suportes fabricados para terem uma maior resistência à passagem do tempo — uma das suas principais características é a preservação temporal do texto aí registado —, mais tempo, muito mais, do que o tempo de vida dos seus autores.

(3) Nesta revolução, o poema conquistou igualmente uma importante **dimensão comunicacional**: a comunicação presencial foi substituída por uma comunicação à

¹⁴ “[...] as epopeias, tal como hoje as conhecemos, são o resultado de uma união entre o oral e o literário, ou, para variar a metáfora, que o fluxo acústico da linguagem, que conseguiu, através do eco, conservar a atenção do ouvido, foi transformado em modelos visuais criados pela atenção reflexiva da vista” (Havelock, 1996: 24)

distância — os novos suportes físicos do poema utilizam um código, a escrita, que pode ser decifrado por qualquer pessoa que tenha a sua “chave”, o código para o decifrar, que o saiba ler; mesmo não estando presente o autor, o poema pode voltar a ganhar vida.

(4) Adquiriu ainda uma **dimensão espacial** planetária — a sua reprodutibilidade, primeiro manual, mais tarde tecnológica, permitiu que existissem várias cópias do mesmo texto a circular e a ser lidas em simultâneo, em diferentes partes do mundo.

(5) Por fim, uma **dimensão documental**: a criação de bibliotecas possibilitou, pouco tempo depois, a concentração do conhecimento de várias gerações de diversas partes do mundo, num único local.

(6) E uma **dimensão monumental**: o registo escrito atribui ao poema uma forma definitiva, o poema deixa de evoluir ao tornar-se artificial, transforma-se num monumento, do qual as palavras são as pedras, pedras definitivas, que não podem ser mudadas sem pôr em perigo toda a estrutura poética monumental.

Com a escrita, o poema ganhou novas materialidades, mas durante séculos continuou preso a práticas da oralidade: para serem decifrados, os poemas eram lidos em voz alta. A voz do poeta, que este tinha registado em palavras escritas, emergia, anos mais tarde, na voz do leitor.

Enquanto foi cego, foi Homero quem disse o seus próprios poemas, utilizando apenas a memória e a voz para guardar e transmitir a sua poesia. A partir do momento em que foram escritos, a voz que os diz mudou: a voz do poeta tornou-se a voz dos leitores dos seus textos. São vozes diferentes: desde logo porque, na voz de diversos Homeros “cegos”, o poema estava vivo, evoluía; e nas vozes dos seus muitos leitores, pelo contrário, as palavras não variam de uma leitura para outra, são sempre as mesmas, palavras eternas.

Será que devemos depreender que também o processo de criação poética passa por duas fases distintas: a de cegueira, oral, em primeiro lugar; e de seguida, a visual, de escrita, de registo? Pois, antes de ser visual, a poesia foi auditiva, materializando-se apenas na voz dos aedos.

I.10. De olhos fechados - A poesia nasceu cega

Será que a poesia precisa de olhos fechados no instante em que é criada? No momento em que uma voz diz em público um poema, deve o intérprete fechar os olhos para se concentrar na memória das palavras? E como deve a poesia ser ouvida? Jorge Luis Borges dá o seu testemunho no exemplo de Milton — outro poeta que cegou, tal como ele — ao compor *O Paraíso Perdido*:

Pasaba buena parte de su tiempo solo, componía versos y su memoria se había acrecentado. Podía tener cuarenta o cincuenta endecasílabos blancos en la memoria y luego los dictaba a quienes venían a visitarlo. Así compuso el poema. (Borges, 2010: 56).

A descrição do processo de criação poética, no caso de poetas cegos, de poetas apenas capazes do acto poético auditivo, é exemplar na sequenciação que Borges faz das suas diversas etapas: primeiro a composição, depois a memorização, por fim o ditado (ou a declamação ou o canto). A escrita — ou registo do poema por qualquer outra forma: sonoro, visual — é um processo posterior ao trabalho do poeta cego (quase coincidente com a fase final de ditado, mas mesmo aí ligeirissimamente posterior) e exige já a intervenção de uma outra pessoa, ou de um mecanismo tecnológico.

Os objectos musicais a que chamamos poesia surgem, neste caso, pelo menos, na transposição da memória para a voz. Ora, existe uma ligação profunda entre cegueira e memória. Borges conta que foi “el estudio del anglosajón, al que me llevó la ceguera. Y ahora tengo la memoria llena de versos elegiacos, épicos, anglosajones.” (Borges, 2010: 55). É um facto conhecido que a cegueira aumenta as capacidades de memória; como também a qualidade de audição. Foi a descoberta deste novo mundo de sons “del idioma anglosajón” que levou Borges a interessar-se depois pelo universo sonoro da literatura escandinava — ao cegar, o poeta “había reemplazado el mundo visible por el mundo auditivo” (Borges, 2010: 55).

Os objectos musicais, para poderem ser considerados poéticos, deverão conter esta qualidade — que junta novidade, estudo e memórias — e que muitas vezes apenas a audição e a memória excepcionais de um poeta cego descobrem nos sons de cada idioma. “Ser ciego tiene sus ventajas.” (Borges, 2010: 55). Não é ironia, quando Borges diz que a

cegueira “debe verse como un modo de vida: es uno de los estilos de vida de los hombres” (Borges, 2010: 55). Borges utiliza depois o caso de James Joyce para exemplificar como a cegueira pode interferir directamente no próprio momento de criação do texto. E repete que a cegueira num poeta tem por aliados os seus frutos: audição melhorada, musicalidade estimulada e memória trabalhada, a que se juntam, no caso de Joyce, a criatividade linguística e o conhecimento e estudo de vários idiomas, nomeadamente

el casi infinito idioma inglés. Ese idioma que estadísticamente supera a todos los demás y que ofrece tantas posibilidades para el escritor, sobre todo de verbos muy concretos, no fue bastante para él. Joyce, el irlandés, recordó que Dublín había sido fundado por los vikingos daneses. Estudió noruego, le escribió una carta en noruego a Ibsen, y luego estudió griego, latín... Supo todos los idiomas y escribió en un idioma inventado por él, un idioma que es difícilmente comprensible pero que se distingue por una música extraña. Joyce trajo una música nueva al inglés. Y dijo valerosamente (y mendazmente) que “de todas las cosas que me han sucedido creo que la menos importante es la de haberme quedado ciego”. Ha dejado parte de su vasta obra ejecutada en la sombra: puliendo las frases en su memoria, trabajando a veces una sola frase durante todo un día y luego escribiéndola y corrigiéndola. Todo en medio de la ceguera o de períodos de ceguera. (Borges, 2010: 57).

A cegueira de James Joyce cria um novo idioma que contém uma música estranha, uma harmonia escrita na partitura das próprias palavras, que são os tijolos, os objectos musicais que erguem uma torre de Babel poética. Talvez os poetas que não cegam necessitem de fechar os olhos. Cerrar os olhos, olhar o infinito, o nada, são gestos naturais de quem se concentra, de quem recorda algo ou alguém. É nesse estado, fora deste mundo, viajando pela memória ou concentrando toda a energia num único objectivo, que a música da poesia surge na voz do poeta. Uma voz que não é natural, que está impregnada de estranheza.

Pode dizer-se, então, que um poema é um objecto musical, construído por uma sequência predeterminada de palavras (objectos sonoros). Para existir, o poema pode ser decorado ou registado, desde logo por escrito — Borges nunca refere a necessidade de um registo sonoro dos objectos poéticos auditivos. Sebastião da Gama, por seu lado, embora reconhecendo que o poema impresso “morreu na sua essência, que era segredo, música da alma” (Gama, 1974: 73), não é “contra a publicação, não importa qual, dos versos” (id.),

pois apenas sendo conhecido é que “poderá o poema ganhar na sua gloriosa vida” (id.), uma vez que a poesia, como qualquer outra forma de arte, é criação e comunicação, “la necesidad de expresarse y el deseo de comunicar lo expresado” (Rice, 1962: 11). Como Sebastião da Gama escreveu: “toda a poesia requer comunicação, porque toda a poesia é mensagem, é recado: e o recado não é do Poeta aos seus botões, é do Poeta aos outros homens” (Gama, 1974: 73). Em todos os casos, quer historicamente quer no acto de criação poética, a utilização da memória antecipa a escrita do poema. Ser poesia implica uma selecção e organização formal desses objectos sonoros, dessas palavras, em blocos musicais, pontuando as pausas entre eles, apontando respirações, acelerações, suspensões, enfim... ritmos. Música que o poeta reconhece como sendo poesia.

I.11. Audição de poesia - Modos de ouvir, escutar, entender e compreender

Quando, há alguns anos já, a meio da leitura entusiasmada de *O Senhor dos Anéis*, alguém, não me recordo quem, me disse que tinha uma cassete com o Tolkien a dizer poemas, tratei logo de fazer uma cópia da dita cassete (para outra cassete, que era como se “pirateava” na época). Ouvir Tolkien recitar poemas em *elvish* foi uma experiência estranha: a minha atenção, o meu interesse, a minha concentração na audição eram elevadas; apesar de não perceber a língua, isso até foi estimulante com a curiosidade desperta para o som das palavras, para a sua musicalidade, para o seu ritmo, para o mundo que criavam. Eu estava atento ao que estava a ser dito (o verbal, para Mehrabian): são experiências e aprendizagens gratificantes, na educação da performance auditiva, ouvir (poesia dita em) línguas que não se compreendem. Porém, recordo-me, demorei algum tempo até aprender a gostar da voz de Tolkien, do modo como entoava as palavras (o oral, para Mehrabian) — não se coadunava com o estilo épico das aventuras que tinha escrito. Como fiquei entusiasmado com a gravação, mostrei-a, passado algum tempo, a um amigo que não conhecia Tolkien e que, muito rápida e naturalmente, deixou de lhe prestar atenção. Ainda hoje, quando nos encontramos, ele me recorda o quanto eu insistia para que ele ouvisse a cassete.

De um mesmo registo se pode dizer que para um ouvinte é hipnótico, e que para outro é monótono; que para uma mesma pessoa num dado momento pode ser excitante ou comovente, e, passado algum tempo, ser indiferente ou até desinteressante — o gosto também se educa. De cada vez que alguém ouve um registo, interpreta-o. Ouvir um poema num disco não é apenas ouvir o som de uma voz que o diz, são também as memórias desse mesmo som, ou desse poema escrito, ou dessa voz a dizer outros poemas, ou de outros poemas desse mesmo poeta, ou de outras vozes a dizerem outros poemas, ou o mesmo.

Existe um exemplo oposto ao da minha experiência com a voz de Tolkien, que é conseguir esquecer (abstrair de) a voz que diz e prestar atenção apenas às palavras, ao que elas exprimem. É uma aprendizagem que se faz, por norma, na escola — nem todos os professores são igualmente expressivos, nem todos capazes de com a voz aumentar a curiosidade e o interesse pelo que estão a dizer.

As quatro escutas propostas por Schaeffer ajudam-nos a perceber estes diferentes modos de “escutar”:

(1) **Ouvir [ouïr]**: “Ouço – se não for surdo – o que acontece de sonoro ao meu redor, quaisquer que sejam, de resto as minhas actividades e os meus interesses” (Schaeffer, 1993: 98). Estou numa estação de comboios, oiço a cacofonia das pessoas, a sinfonia mecânica dos comboios a partir, a chegar, a manobrar, a rouquidão das máquinas no bar, o tilintar dos copos, o grasnar das chávenas de café, as buzinas dos automóveis no exterior, o ribombar de um trovão ao longe.

(2) **Escutar [écouter]**: “Eu escuto o que me interessa” (id.). Presto atenção à trovoada, calculo a distância a que se encontra, quando ouço novos trovões.

(3) **Entender [entendre]**: “Eu entendo, em função do que me interessa e do que procuro saber, graças à minha experiência” (id.). Percebo que a trovoada se aproxima rapidamente da estação e que aumenta de intensidade, pois é mais curto o intervalo entre os trovões.

(4) **Compreender [comprendre]**: “Compreendo, pelo resultado do entender, o que eu procurava compreender, aquilo por que eu escutava, graças a outras referências” (id.). Compreendo que está prestes a começar a chover, levanto-me do banco, sem cobertura, onde aguardava o comboio e vou abrigar-me antes que caiam as primeiras gotas de chuva.

A performance auditiva do ouvinte varia pois, para além do interesse e das memórias que naquele momento associa ao que está a ouvir, em função da atenção com que escuta, da sua concentração, da capacidade de momentaneamente “esquecer” o resto do mundo; bem como da sua capacidade de processar a informação e compreendê-la, da sua inteligência. Poder-se-ia dizer que é o interesse (em Tolkien, no professor, na tempestade) que transforma o ouvir em escuta. Que é a concentração aplicada a essa escuta (da voz gravada na cassete, do que o professor está a dizer, do ritmo dos trovões) que faz entender o que se escuta. E que é a inteligência (intelectual ou prática) que faz com que se compreenda o que se escutou e se entendeu dessa escuta (a recitação, mesmo em *elvish*, a matéria escolar, a ameaça de chuva).

Partindo do pressuposto (que não devemos generalizar, mas não deixa de ser verdadeiro) de que o poema tem uma voz própria, imaterial, que transcende a voz física do poeta, e de que nós, leitores e ouvintes de poesia, não poderemos nunca ouvir essa voz original, ouçamos, tal como Sebastião da Gama pediu, a voz de alguns poetas, nos discos que gravaram dizendo seus poemas.

CAPÍTULO II

A VOZ DOS POETAS

ENQUADRAMENTO

Irei, pois, agora analisar como os poetas dizem os seus poemas, sabendo que muitos deles afirmam terem ouvido uma voz própria do poema, sendo por isso os únicos capazes de repetir (a música d) o poema tal como a ouviram aquando da sua criação.

Divide-se o capítulo em duas partes: na primeira, analisarei o caso de Arnaldo Trindade e da editora Orfeu, que desde 1958 principiou a gravar e comercializar discos com gravações de poetas a dizerem os seus poemas. Mostrarei com mais detalhe os casos de Miguel Torga e José Régio, dois dos primeiros poetas a gravar a sua poesia em Portugal. Farei um estudo comparativo da gravação de Régio do seu poema “Cântico Negro”, com a versão mais popular do mesmo poema na voz de João Villaret. Este estudo comparativo fornecerá pistas de audição de um poema: as respirações, as pausas, as inflexões, o ritmo, a intenção (focalização) do dizer, a análise da voz, etc.

Na segunda parte do capítulo analisarei o caso de gravações de poesia feitas ao vivo e de algumas das suas características: o ambiente sonoro, os enganos, e sobretudo as correcções — é exemplar a correcção feita por Cesariny ao final do seu poema “You are welcome to Elsinore”, pois é não é a correcção de um engano ao dizer, de um engasgar, mas o editar, corrigir de um poema. Neste caso, oralmente. Neste caso, a sua última edição, qualquer que seja a forma. Uma edição futura do poema tem de ter em conta não apenas as edições em papel, mas também esta edição em audio. A segunda parte termina com uma incursão na gravação em estúdio, comparando-a com a gravação ao vivo e apontando a solidão do poeta diante do microfone.

Deixei por analisar a obra gravada de muitos poetas, dada a dimensão da tese, nomeadamente José Carlos Ary dos Santos (o poeta que maior número de gravações efectuou em vida), Natália Correia (pela forte relação musical que sempre coloriu os seus discos) e Américo Rodrigues (e a poesia sonora). As suas discografias podem ser consultadas no Anexo B.

2.1. ORFEU GRAVA OS POETAS

No final da década de 1950, na cidade do Porto, surge uma nova editora discográfica, Orfeu, que iniciou a sua actividade com a gravação e publicação de discos em vinil, no formato de Extended Play (EP), com a voz de poetas e prosadores portugueses lendo os seus textos¹⁵. Esta revolução na edição discográfica em Portugal¹⁶ deve-se à vontade, à iniciativa e ao trabalho de um homem apenas. A história da Orfeu é a história de Arnaldo Trindade. Vale a pena conhecer um pouco da sua história e de como tudo aconteceu.

¹⁵ A lista de discos de poesia gravados pela Orfeu, entre 1958 e 1981, é impressionante: (a) dizendo a sua poesia, na série Antologia da Poesia Portuguesa, Miguel Torga (1958), José Régio (1958), Alberto Serpa (1958), Eugénio de Andrade (1959, 1977), Egito Gonçalves, Luís Veiga Leitão, António Ferreira Guedes, Papiniano Carlos e Daniel Filipe (1973); (b) lendo a sua prosa, na série Antologia dos Prosadores Portugueses, Jaime Cortesão, Agustina Bessa-Luís, Ferreira de Castro, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, Fernando Namora e António Pedro. E, (c) como se tal não fosse suficiente, lançou ainda novas vozes de recitadores, dois dos mais importantes intérpretes de poesia em Portugal: Mário Viegas (1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1978, 1980, 1993) e Eunice Muñoz (1977, 1979, 1981).

¹⁶ O exemplo da Orfeu foi seguido por várias outras editoras em Portugal nos anos seguintes. Logo no ano seguinte, em 1959, a Decca – Valentim de Carvalho lançou, em Lisboa, a série A Voz e o Texto, que durou até 1975 e pode ombrear com a Orfeu em termos da importância histórica das suas edições discográficas de poesia: gravaram discos a dizer a sua poesia os poetas Sophia de Mello Breyner Andresen (1959), David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill (1969), Vasco de Lima Couto (1969), António Gedeão (1969), Natália Correia (1969), Fernanda de Castro (1970), Jorge de Sena (1970), José Gomes Ferreira (1973) e Mário Cesariny (1975). E ainda os intérpretes Maria Barroso (1965), Sinde Filipe (1969), Norberto Barroca (1970) e Graça Lobo (1975).

Também a Philips lançou pouco depois, já nos anos 1960, a importante série Poesia Portuguesa, para a qual gravaram discos os poetas Herberto Helder (1968), Fernando Vieira, Maria Alberta Menéres, Manuel da Fonseca, Luiza Neto Jorge, António Ramos Rosa (1970), Maria Teresa Horta e E. M. de Melo e Castro; e também a actriz Laura Soveral (1972).

2.1.1. Arnaldo Trindade

Arnaldo Trindade nasceu no Porto, em 1934, no seio de uma família da burguesia liberal da cidade. Uma família de comerciantes, tanto de parte da mãe como do pai, com firma instalada na Rua de Santa Catarina, em frente ao Café Majestic. A empresa, que tinha principiado com tabacos, dedicava-se a vender electrodomésticos desde que o pai de Arnaldo Trindade tinha conseguido, em 1935, a representação da Philco, uma das principais marcas americanas.

A infância decorreu num ambiente familiar descontraído, propício a fazer nascer o gosto pela cultura — o pai, que possuía um dos primeiros automóveis da cidade, interessava-se por música e escrevia poesia. Arnaldo Trindade, que sempre frequentou escolas públicas, foi depois estudar para o Liceu Alexandre Herculano, onde viria ter como professores Óscar Lopes, Alberto Uva e, sobretudo, um homem da geração de *Orfeu*, o Dr. António Cobeira, que foi o seu professor de português no terceiro, quarto e quinto anos. “No terceiro ano do liceu, na altura, nós éramos obrigados a ler *Os Lusíadas* e depois a dividir as orações — [o que] fazia com que se odiasse *Os Lusíadas*, porque estávamos a massacrar a parte técnica, a gramática, à beleza do poema”, recorda Arnaldo Trindade em entrevista radiofónica na TSF (Marques, 2004). Porém, nas aulas de português, o professor, “em vez de nos pôr a dividir orações, punha-nos a ler Pessoa, que ninguém conhecia na altura” (Branco, 2013: 22).

Foi por causa deste professor, pela sua ligação a Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa e pela sua importância na formação do jovem Arnaldo Trindade, que, mais tarde, quando este fundou uma editora discográfica, lhe chamou *Orfeu*. Como ele próprio explica: “Orfeu é o deus mitológico da arte e da música... portanto, achei um óptimo nome — e sobretudo [porque] começámos com a poesia. Acho que estava bem indicado o nome” (Marques, 2004). Desse tempo guarda ainda um livro de poesia que lhe ofereceu Teixeira de Pascoaes, numa visita de estudo que fez a casa do poeta.

Arnaldo Trindade também viajava bastante. Conheceu Londres e Paris e visitava regularmente os EUA nas férias — tinha um tio que era engenheiro na General Motors e morava a 15 quilómetros de Nova Iorque. Arnaldo Trindade recorda que “quando chegava ao liceu, a malta juntava-se à minha volta para me ouvir contar o que tinha visto.

Ninguém faz ideia de como era tudo tão diferente. Havia vários canais de televisão, ainda a preto e branco, coisa que por cá nem se sonhava o que era, carros com mudanças automáticas, sei lá, havia um sem-número de coisas que hoje em dia não valem nada, mas que me maravilhavam” (Branco, 2013: 22). Nesses anos do pós-guerra os automóveis eram raros, mesmo numa cidade como o Porto.

No entanto, vivia-se nesse mesmo Porto dos anos de juventude de Arnaldo Trindade um ambiente de tertúlia, de um certa liberdade de pensamento, que ele descreve como um “espírito anti-establishment [...] de renovação [...] onde se discutia tudo” (Lopes, 2011). A cidade viu surgir uma geração de cineastas, arquitectos, escritores, pintores e actores que marcaram o ambiente artístico e cultural dos anos que se seguiram. Arnaldo Trindade foi um participante activo desse movimento. Em 1951 surge o Teatro Experimental do Porto, que se estreia em 1953 com “A Gota de Mel”, numa encenação de António Pedro. Arnaldo Trindade, então com 17 anos, foi um dos seus fundadores. É também sócio do Cineclub do Porto, que tinha sido fundado em 1945 e passava, todos os domingos pelas 11 horas, filmes fora de exibição comercial. Em 1954 lança com o seu amigo Moreira de Azevedo, pintor, o *Jornal de Aventuras*, com desenhos a tinta nanquim e textos de ambos — publicação que desaparece nesse mesmo ano.

Arnaldo Trindade tinha 19 anos quando, por doença grave de seu pai, teve de abandonar os estudos de engenharia, estava então no 2º ano, e tomar as rédeas do negócio familiar: “Na altura as pessoas gostavam de ser dê erres, ou engenheiros [...] na altura talvez fosse muito mais importante [do que hoje]. [...] Eu gostaria mais de [ter ido estudar] economia, mas cá [no Porto] não havia Faculdade de Economia e portanto...” (Marques, 2004). Desistiu de um grau académico e tornou-se, por força das circunstâncias, comerciante. Ser comerciante era algo que a educação familiar lhe tinha traçado como destino: “convivendo com o meu pai e com o meu tio, que eram uns homens de negócio, essas coisas aprendem-se por osmose. Mas por prazer, não! Por prazer gostava de fazer outras coisas” (id.). Manteve a venda de electrodomésticos, que lhe dava solidez financeira, e decidiu apostar na edição discográfica: “Fui sempre um homem de risco. Sempre tomei muitos riscos a fazer comércio. [...] Não sou um comerciante conservador. [...] Gosto de facto de um comércio mais para a frente.” (id.).

Na realidade, seu pai havia já em tempos editado, no seio do negócio familiar, alguns discos com música portuguesa, cantores de revista, para a Polygram alemã, uma firma do grupo Deutsche Grammophone. Mas o negócio dos discos durou pouco, por falta de interesse na época, e depressa foi esquecido. Convém recordar que nos anos 1940 havia alguns rádios e muito poucos gira-discos.

Anos mais tarde, quando Arnaldo Trindade decide tornar-se editor discográfico, a tecnologia discográfica já evoluiu e começa a massificar-se. Ele próprio é um colecionador entusiasta de discos. Na loja da rua de S. Catarina começaram a vender-se, desde que herdou os negócios, discos importados da Inglaterra e de França. É então, em 1956, que toma a decisão de fundar uma editora e gravar discos em Portugal.

E decide principiar pelo que é aparentemente menos óbvio, de maior risco: gravar a voz dos poetas e prosadores portugueses cuja obra admira. E também começar com o poeta cuja fama de inacessibilidade, reserva e temperamento complicado o tornava o alvo obrigatório: Miguel Torga. Como explica Arnaldo Trindade: “Quando criámos a secção de discos, fui falar obviamente com o mais difícil. É assim que se deve fazer, não é?” (Lopes, 2011).

2.1.2. Miguel Torga

Arnaldo Trindade, que não conhecia Torga pessoalmente, sabia, através do poeta Alberto Uva, que o escritor costumava passar férias perto do Porto, em Miramar, e decidiu ir bater-lhe à porta. Tinha cerca de 20 anos e receava que a sua juventude pudesse ser um obstáculo para obter de Torga uma resposta positiva quando lhe dissesse ao que ia: pedir-lhe para gravar um disco com a sua voz. Porém, foi bem recebido pelo poeta, que o ouviu expor o seu sonho de criar uma editora que fizesse em Portugal o que já se fazia em França, em Inglaterra, nos Estados Unidos: gravar a voz dos escritores. Argumentou que “os poetas são muitas vezes mal interpretados pelos *diseurs*, porque [estes] interpretam teatralmente e perde-se o intimismo dos poemas” (Lopes, 2011). Mostrou a Torga discos de Jean Cocteau para reforçar os seus argumentos; falou-lhe dos seus poemas, de que era um leitor apaixonado; da sua vontade de gravar alguns desses poemas ditos pelo seu autor; da sua vontade de actualizar Portugal, de fazer esse discos em Portugal. Torga que, nas palavras de Arnaldo Trindade, “era um comercialão dos diabos — no consultório em Coimbra tinha uma série de livros proibidos e esgotados para vender aos amigos por quinhentos paus” (Branco, 2013: 22), apenas quis saber como é que ele próprio controlava a venda dos discos. Acordaram então que Torga assinaria a etiqueta de todos os discos antes de eles serem postos à venda, controlando assim o número de exemplares em circulação.

Convém esclarecer que na época os discos eram feitos um a um. Arnaldo Trindade explica que se usava “um sistema totalmente diferente, sem matrizes, os discos eram impressos como se fosse feita uma matriz no próprio acetato” (Marques, 2004). Ou seja, faziam-se pequenas tiragens de cada vez, “meia dúzia de discos, uma dúzia de discos”, apenas o número de discos necessário, apenas quando havia clientes ou encomendas. Apesar disso, o disco de Torga vendeu-se bastante bem: cerca de mil exemplares. Como recorda Arnaldo Trindade: “na altura, a edição dos discos normais — da Amália, etc. — era de trezentos discos, duzentos discos. Vender, ao fim e ao cabo, mil discos do Miguel Torga acho que foi muito bom” (Marques, 2004). Os discos eram vendidos “nos livrinhos e nas casas de discos. Aquilo era encarado como uma espécie de uma novidade. Mas houve muita gente que aderiu e comprou, sobretudo os poetas” (id.).

Deste primeiro contacto desenvolveu-se uma amizade entre o escritor, na época com 50 anos, e o jovem editor discográfico, com menos de metade da sua idade. “Depois ficámos amigos. Ele fazia anos no mesmo dia do meu pai. Vinha muitas vezes visitar-me”, recorda Arnaldo Trindade (Branco, 2011: 22). “E fui convidado para casa dele, para almoços e jantares” (Marques, 2004). Essa amizade consolidou-se com um episódio quase trágico que ocorreu durante a gravação do disco. Torga estava dentro de uma cabine da discoteca na Rua de Santa Catarina, “à noite, com tudo fechado” (idem), a gravar – utilizavam um gravador Ampex de quatro pistas. Arnaldo Trindade, que assistia à gravação, conta que o poeta

[...] entusiasmou-se tanto e teve uma reacção tão grande ao poema dele próprio, com ouvir o poema por ele próprio, [que] teve uma crise cardíaca. [...] Era a ‘Ode aos Poetas’ que ele estava a dizer [...] foi a emoção, foi uma carga emotiva. [...] O Miguel Torga era um homem muito doente — aliás se ler os “Diários” dele, ele é um indivíduo que sempre foi muito doente [...] Ele esteve muito mal. Teve de tomar [...] uma injeção de coramina, aplicada pela própria mulher [André Crabbe e Rocha, que o tinha acompanhado] (Marques, 2004).

O poeta quase morre de emoção ao ouvir-se a si mesmo a dizer a sua própria poesia! A voz do poeta, neste caso excepcional, deixa de ser a voz de Orfeu e transforma-se na voz de Narciso. Um Narciso quase fatal.

2.1.3. José Régio

A Orfeu começou com um disco de Miguel Torga: “e o Miguel Torga foi a chave. Todos disseram: ‘Se o Miguel Torga gravou, é porque isto tem interesse’.” (Marques, 2004).

José Régio foi outro dos escritores que Arnaldo Trindade convidou pouco depois para gravar os seus poemas. O editor discográfico descreve o escritor como “um homem ensimesmado, um homem muito metido para dentro” (id.). Quando o convidou, “ele ficou renitente, mas, depois” (Cordeiro, 2009) acabou por aceitar; o argumento decisivo para convencer Régio foi que o disco era praticamente como se fosse um livro. Um livro impresso em vinil e não em papel. Um livro que se ouve em vez de se ler. Uma nova materialidade poética!

2.1.3.1. José Régio por José Régio

Para lá do exemplo de Torga e de outros argumentos, Régio tinha também contas a ajustar com os intérpretes da sua poesia, nomeadamente com o actor e declamador João Villaret. Nos seus recitais, Villaret tinha popularizado o poema de Régio “Cântico Negro”, que viria a gravar, precisamente nesse mesmo ano de 1958, num espectáculo ao vivo, editado originalmente em 1959 pela Parlophone no LP “João Villaret no São Luís”. Arnaldo Trindade recorda que Régio não gostava do modo como Villaret dizia o seu poema. “Não gostava nada. Disse que não era o ‘Cântico Negro’ [...] achava que o João Villaret desvirtualizou o ‘Cântico Negro’ [...]” (Marques, 2004), “[...] que tal interpretação não era correcta”. (Cordeiro, 2009). Régio, recorda Arnaldo Trindade, achava a interpretação de Villaret demasiado teatral — “João Villaret emprestava ao poema um histrionismo, um arrebatamento, uma revolta interior esmagadoras” (Cordeiro, 2009) — demasiado expressiva e grandiloqua — “embora o poema seja nihilista” (id.) —, induzindo a emoção não apenas com as palavras do poema, mas sobretudo com a sua experiência e técnica vocal de actor e declamador. Suponho que este desgosto tenha sido também um motivo para Régio aceitar gravar o disco. E para no disco gravar a sua versão de “Cântico Negro”.

Convém aqui recordar as palavras que José Régio escreveu a João Villaret, cuja arte de recitar admirava, numa carta publicada no *Diário Popular* em 1955 (vd. Anexo A para acesso ao texto completo), que faz luz sobre tal opinião negativa do poeta acerca da interpretação do seu poema. Nessa carta, José Régio, comparando a maneira de recitar de Villaret e a de Manuela Porto — “dois declamadores portugueses ouvi que nunca mais poderei esquecer” (Régio, 1955: 6) — é muito claro sobre quais são para ele as virtudes e os defeitos do modo de dizer de Villaret:

Manuela Porto – pelo menos quando a ouvi – era dizendo versos, um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, – e com a sua expressão própria; ou, pelo menos, com a que lhe atribuía a sua interpretação sempre inteligente. Vinham-nos as lágrimas aos olhos, ouvindo-a dizer certas coisas – e a gente nem dava por isso. Você Villaret, criou uma maneira diversa: muito menos sóbria, muito menos atenta aos pormenores, isto é: aos valores de cada palavra e cada verso, muito menos analítica, digamos: e, em compensação, muito mais empolgante, muito mais sintética,

muito mais apta a sugerir uma atmosfera, a dar o movimento primitivo da inspiração, a sublinhar as grandes linhas ondulatórias do poema.

[...] Sem dúvida há poemas – os mais nus, ou íntimos, ou intelectuais – aos quais melhor se ajustava a maneira de Manuela Porto. E outros há – os mais espectaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas – aos quais a sua se apropria melhor. (Régio, 1955: 6).

Ou seja, para Régio o “Cântico Negro” é um poema íntimo, uma reflexão pessoal, mais do que é o manifesto em que Villaret o transformou. Assim, no final de 1958, na cidade do Porto, a Orfeu editou um disco (LP): *José Régio por José Régio*, com poemas de José Régio ditos pelo autor, na série *Antologia da Poesia Portuguesa (AT-505)*.¹⁷ Na contracapa, para lá da indicação das faixas do disco, encontramos uma fotografia de Régio, o poema “À solta Deus e o Diabo...” de Alberto Uva, e um texto manuscrito de José Régio, escrito em Vila do Conde com a data de Setembro de 58, intitulado “Excertos não-biográficos”. A etiqueta dos discos está autografada, e nalguns casos numerada, por Régio, o que leva a pressupor que continuava a funcionar o sistema implantado por Arnaldo Trindade com Miguel Torga para que o autor pudesse controlar o número de discos vendidos. O disco foi reeditado em 1994, pela Movieplay (EMP 1003) em CD.

¹⁷ O LP continha na Face I os poemas: “Exortação ao Meu Anjo” [de *As Encruzilhadas de Deus*, poesia, 1935] – 1’57; “Nossa Senhora” [de *Mas Deus é Grande*, líricas, 1945] – 1’19; “Fado dos Pobres” [de *Fado*, poesia, 1941] – 4’31; “Tudo-Nada” [de *Biografia*, sonetos, 1929] – 1’11; e “Jogo de Espelhos” [de *As Encruzilhadas de Deus*, poesia, 1935] – 2’52. Na Face II do vinil encontravam-se os poemas: “Encontro Nocturno” [de *A Chaga do Lado*, sátiras e epigramas, 1954] – 4’43; “Cântico Negro” [de *Poemas de Deus e do Diabo*, poesia, 1925] – 2’38; “Fado do Grande e Horrível Crime” [de *Fado*, poesia, 1941] – 4’48; e “O Poeta Morto” [de *Biografia*, sonetos, 1929] – 0’50.

2.1.3.2. O “Cântico Negro” nas vozes de José Régio e de João Villaret

José Régio tem fama de ter sido um mau recitador — afirmação repetida por muitos que o ouviram dizer poesia em disco ou ao vivo. Mário Casa Nova Martins afirma que em Régio a “escrita [...] é forte quando lida e interpretada, mas perde toda a beleza e força dita pelo Poeta” (Martins, 2009). Ouvi um conhecido declamador e colecionador de discos de poesia, conterrâneo de Régio, afirmar, não há muito tempo, que Régio foi o pior declamador que já existiu em Portugal. Mesmo estando o próprio poeta consciente das suas limitações expressivas, Régio gravou a sua versão de “Cântico Negro” — para mostrar a Villaret e ao mundo qual era a música do poema, essa música original, esse modo musical do poema que só o poeta conhece.

Comparem-se então as duas versões de “Cântico Negro”, disponíveis para audição no anexo audio em linha. De um dos lados temos João Villaret que é ainda hoje, meio século após a sua morte, um dos mais amados, respeitados e imitados declamadores de Portugal. Do outro, José Régio, um poeta com “dificuldade [...] em comunicar” (Martins, 2009). Principiarei por analisar ambas as performances, utilizando algumas ferramentas que a notação musical oferece. Para isso tratarei as gravações da leitura do poema como sendo objectos musicais.

(I) Andamento

Andamento: velocidade da performance, velocidade a que são ditas sílabas, palavras e frases; ou, com mais rigor, o andamento é igual à duração de cada sílaba ou palavra, acrescido do número de pausas e da duração de cada pausa. É medido em bpm [batidas por minuto] que se calculam, com a ajuda de um metrônomo, contando o número de acentuações, ou sílabas fortes, por minuto. A notação musical oferece uma nomenclatura bastante clara, aqui listada, do andamento mais lento para o mais rápido:

Larghissimo (muito, muito lento, até 19 bpm);

Grave (lento e solene, entre 20 e 40 bpm);

Lento (devagar, entre 40 e 45 bpm);

Largo (entre 45 e 50 bpm);

Larghetto (entre 50 e 55 bpm);

Adagio (lento e grandioso, entre 55 e 65 bpm);

Adagietto (entre 65 e 69 bpm);

Andante moderato (entre 69 e 72 bpm);

Andante (andamento pausado como de quem passeia, entre 73 e 77 bpm);

Andantino (entre 78 e 83 bpm);

Marcia moderato (andamento moderado de uma marcha militar, entre 83 e 85 bpm);

Moderato (entre 86 e 97 bpm);

Allegretto (moderadamente rápido, entre 98 e 109 bpm);

Allegro (rápido e animado, entre 109 e 132 bpm);

Vivace (andamento rápido e vivo, entre 132 e 140 bpm);

Vivacissimo (muito rápido e vivo, entre 140 e 150 bpm);

Allegriissimo (muito depressa, entre 150 e 167 bpm);

Presto (extremamente rápido, entre 168 e 177 bpm);

Prestissimo (acima de 178 bpm).

Importa ainda, na análise de uma performance, reparar nas eventuais variações de andamento. Assim, ela pode (a) ter um andamento fixo, sem variações durante toda a performance; pode (b) ter variações de andamento, mas esta seguirem um padrão regular; ou pode, por fim, (c) ter um andamento irregular. A notação musical, para marcar estas variações de andamento, utiliza os termos: *accelerando* [*accel.*] ou *stringendo* [*string.*] (aumentando a velocidade, acelerando); e *ritardando* [*rit.*] ou *rallentando* [*rall.*] (diminuindo

a velocidade, retardando). Nem Régio, nem Villaret alteram realmente o andamento do seu dizer ao longo da performance, embora por vezes percam o tempo — Villaret atrasa algumas entradas para respirar, por exemplo.

O andamento utilizado por José Régio na sua interpretação é um *Adagio* (60 bpm). Já Villaret diz o poema num andamento *Vivace* (139 bpm), a mais do dobro da velocidade de Régio. Todavia não se pense que Villaret diz o poema em metade do tempo de Régio — Villaret demora 1 minuto e 59 segundos a dizer o “Cântico Negro”, e Régio apenas 34 segundos mais. A explicação para esta aparente incoerência tem a ver, desde logo, com o conceito de Unidade de Tempo.

Para calcular o andamento tem que se sentir o tempo, a pulsação do dizer. Eu faço-o fisicamente, batendo com a mão na perna nas sílabas mais fortes, até sentir que surge um padrão regular de batidas. A seguir, para determinar quantas bpm são utilizadas, basta transpor essa batida para um metrónomo.

(2) Tempo

Tempo: unidade de tempo, compasso, ritmo, pulsação interior do poema auditivo. Divisão da performance em pequenos grupos que repetem um padrão de acentuação de sílabas, palavras e frases, bem como do uso de pausas. O ritmo obtém-se pelo padrão de acentuação rítmica das sílabas fracas e fortes, pela alternância ordenada de elementos fortes e fracos. Calcula-se destacando as pulsações mais fortes, e depois contando, a partir deste primeiro tempo predominante, o número de batidas até à próxima pulsação inicial. Surgem assim grupos, compassos, que, nos casos de Régio e Villaret, tendem a uniformizar o número de batidas de cada grupo, mantendo-o, tanto quanto possível, durante toda a performance.

José Régio faz uma marcação a cada 2 batidas, um ritmo binário a 60 bpm, traduzido por 2/2. João Villaret, por outro lado, marca a sílaba inicial a cada 4 batidas, num compasso quaternário a 139 bpm, ou 4/4. No caso de Villaret, as inspirações são audíveis e ajudam a perceber a estrutura do tempo, a pulsação do modo de dizer.

Estas diferenças de compasso implicam diferentes modos de acentuar as palavras do poema, diferentes ritmos no dizer. Régio diz o poema como alguém que caminha tranquilamente, num ritmo simples, apenas com 2 pulsações, mas que mais tarde a música pop e sobretudo os sistemas informáticos vieram a revelar ser um tempo bastante flexível, que abre grandes possibilidades de tratamento de informação — interpretar um poema é também um modo de tratar a informação. Villaret di-lo dividindo o tempo em mais partes, como alguém que corre mas necessita do apoio de uma bengala.

Agora, que podemos determinar quantas unidades de tempo cada um utilizou para dizer o poema, começamos a entender porque é que a interpretação de Régio não demora o dobro do tempo da de Villaret.

É que, no caso de Villaret, a sílaba de acentuação mais forte que marca o tempo inicial, surge a cada 4 batidas. Ou seja:

139 bpm : 60 segundos = 2,3 bps (batidas por segundo)

2,3 bps x 119 segundos = 275,7 bps (batidas para [dizer o] poema)

275,7 bpp : 4 tempos = 68,9 utpp (unidades de tempo [ou compassos] para [dizer o] poema).

Já no caso de José Régio, essa acentuação mais forte que marca o tempo inicial surge a cada 2 batidas, donde:

60 bpm : 60 Segundos = 1 bps

1 bps x 153 segundos = 153 bpp

153 bpp : 2 tempos = 76,5 utpp (ou compassos utilizados para dizer o poema)

Como Régio tem um andamento mais lento que Villaret, menos de metade de bpm, é através de um maior número de unidades de tempo, de compassos, de acentuações predominantes, que principia por compensar essa maior lentidão. Voltaremos a este assunto mais tarde.

Em resumo:

	Cronómetro	Andamento	Tempo	Compassos
Régio	153 segundos	60 bpm (<i>Adagio</i>)	2/2	76,5
Villaret	119 segundos	139 bpm (<i>Vivace</i>)	4/4	69

(3) Altura

Altura (da voz do performer): enquadrar, na escala musical da voz humana, a voz do performer; reconhecer os seus limites, quais as notas mais graves e agudas que consegue atingir. Quanto à classificação musical tradicional da altura das vozes, temos, para os homens, da voz mais grave para a mais aguda: *Baixo - Barítono - Tenor - Contratenor*.¹⁸ E para as vozes femininas: *Contralto - Mezzo soprano - Soprano*.

Quanto à altura das suas vozes, José Régio é um barítono; Villaret é um tenor.

¹⁸ A voz masculina consegue ainda algumas outras proezas nomeadamente nos registos mais agudos: existem contraltos e sopranos masculinos. As vozes dos rapazes não é raro atingirem esse registo durante a infância e adolescência. Existiram igualmente os castratti, capazes de cantar nesses registos mais agudos, próprios da voz feminina. E existe o falsetto, esse método de canto utilizado, especialmente pelos tenores, para atingir notas mais agudas.

(4) Intensidade

Intensidade: volume de som da emissão de voz. Tecnicamente mede-se em decibéis (dB), mas a notação musical tem, de há vários séculos, desenvolvido uma escala que se tem mostrado igualmente eficaz. As expressões utilizadas são, da mais silenciosa (com menor volume de som) para a mais ruidosa (com maior intensidade sonora): *Molto pianissimo* [ppp] - *Pianissimo* [pp] - *Piano* [p] - *Mezzo piano* [mp] - *Mezzo forte* [mf] - *Forte* [f] - *Fortissimo* [ff] - *Molto Fortissimo* [fff].

Ao analisar a intensidade de uma performance é ainda importante reparar noutro aspecto: a variação da intensidade ao longo da dita performance. Existem 3 hipóteses: (a) intensidade fixa, sem variações; (b) intensidade com alterações mas com variações que seguem um padrão regular; (c) intensidade irregular. Para assinalar essas mudanças de intensidade a notação musical utiliza os termos: *crescendo* [cresc.] (aumentando de intensidade gradualmente); e *decrescendo* [decresc.] ou *diminuendo* [dim.] (diminuindo de intensidade gradualmente).

José Régio diz todo o poema praticamente com a mesma intensidade, um *mezzo piano*. João Villaret, por seu lado, principia *mezzo forte* e vai crescendo sempre de intensidade até *molto fortissimo*, no final, quando o poema é gritado e a voz atinge o seu limite de potência e clareza, enrouquecendo — aparentemente um problema de saúde vocal, como veremos, que Villaret, com o seu conhecimento das manhas dos actores, utiliza para excitar a emoção dos ouvintes e provocar alguma catarse.

(5) Expressão

Indicações de expressão: refiro-me aos termos da notação musical que definem subtis matizes de dinâmica de um instrumento ou da voz. Concebidos para indicar ao intérprete que tipo de expressividade é pretendida pelo compositor na execução da partitura, podem ajudar na análise da performance poética, adjectivando e indexando a interpretação. Esta análise está sujeita contudo a um certo grau de subjectividade, pois, tal como quando surgem numa partitura, são termos que carecem sempre de uma leitura e da interpretação pessoal do músico no momento da execução. Eis alguns dos mais utilizados: *Affettuoso - Agitato - Animato - Appassionato - Aperto - Amoroso - Cantabile - Con brio - Con fuoco - Con moto - Con sentimento - Dolce - Energico - Fantastico - Giocosso - Grazioso - Maestoso - Sostenuto - Tranquilo.*

Diria que José Régio se exprime de um modo *Tranquilo*, fazendo dos versos “Eu olho-os com olhos lassos, / (Há, nos meus olhos, ironias e cansaços) / E cruzo os braços”, o mote para a sua interpretação, em termos expressivos. João Villaret, pelo contrário, diz o poema *Con fuoco*, de um modo *Energico*, parecendo ter como mote expressivo os versos: “A minha vida é um vendaval que se soltou. / É uma onda que se alevantou. / É um átomo a mais que se animou...”.

Em resumo:

	Altura	Intensidade	Expressão
Régio	barítono	<i>mezzo piano</i>	<i>tranquilo</i>
Villaret	tenor	<i>mezzo forte a fortissimo</i>	<i>con fuoco e energico</i>

Respirações e inflexões – Estudo do caso (análise auditiva)

Analisarei agora ambas as performances no que respeita à respiração e às inflexões (mudança da altura da voz, sem pausa). Para tal utilizarei o texto do poema, anotado do seguinte modo:

Respiração: as pausas para respirar (inspirações) estão marcadas no texto do poema com [R]. Para uma melhor compreensão (visual) das respirações, alternei versos simples e versos sublinhados, mudando a cada nova inspiração.

Inflexões: estão marcadas no texto com [+] quando a voz sobe de altura e com [-] quando desce. O sinal duplo [+/-] significa que a voz subiu e imediatamente desceu de altura.

Principio por José Régio:

"Vem por aqui" [+] — dizem-me alguns com os olhos doces, [+/-]

Estendendo-me os braços, [+/-] e seguros

De que seria bom que eu os ouvisse

Quando me dizem [-] : "vem por aqui"! [R] [-]

Eu olho-os com olhos lassos, [R] [-]

(Há, nos meus olhos, [+] ironias e cansaços) [R] [+]

E cruzo os braços, [+/-]

E nunca vou por aí... [R] [-]

A minha glória [-] é esta: [+]

Criar [+] desumanidade! [-]

Não acompanhar [+] ninguém. [R] [-]

— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade [+/-]

Com que rasguei o ventre a minha Mãe. [R] [-]

Não, [+/-] não vou por aí! [R] [-] Só vou por onde
Me levam [+/-] meus próprios passos... [R] [-]
Se ao que busco saber [+] nenhum de vós responde,
Por que me repetis: [+] "vem por aqui!"? [R] [+]
Prefiro escorregar nos becos lamacentos, [+]
Redemoinhar aos ventos, [+]
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos, [+]
A ir por aí... [R] [-]

Se vim ao mundo, [+/-] foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada! [R] [+/-]
O mais que faço [+] não vale nada. [R] [-]

Como, pois, sereis vós [+]
Que me dareis machados, ferramentas e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?... [R] [+/-]
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós, [R] [+]
E vós amais o que é fácil! [R] [-]
Eu amo o Longe e a Miragem, [+/-]
Amo os abismos, as torrentes, os desertos... [R] [+/-]

Ide! [-] Tendes estradas, [+/-]
Tendes jardins, [+/-] tendes canteiros, [+/-]
Tendes pátrias, [+/-] tendes tectos, [+/-]
E tendes regras, [+/-] e tratados, [+/-] e filósofos, [+/-] e sábios. [R] [+/-]
Eu tenho a minha Loucura! [+/-]
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios... [R] [-]
Deus e o Diabo é que me guiam, [-] mais ninguém. [R] [-]
Todos tiveram pai, [+] todos tiveram mãe; [R] [+]
Mas eu, que nunca principio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo. [R] [-]

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções! [R] [-]

Ninguém me peça definições! [-]

Ninguém me diga: "vem por aqui"! [R] [-]

A minha vida é um vendaval [+] que se soltou. [R] [-]

É uma onda [+] que se alevantou. [-]

É um átomo a mais [-] que se animou... [R] [-]

Não sei [+] por onde vou, [-]

Não sei para onde vou, [+/-]

— Sei [+] que não vou [+] por aí! [-]

E agora a versão de João Villaret. Em *itálico* estão assinaladas diferenças textuais¹⁹:

"Vem por aqui" — [R] [-] dizem-me alguns com os olhos doces,[+/-]

Estendendo-me os braços, [R] [+/-] e seguros

De que seria bom que eu os ouvisse

Quando me dizem [-] : "vem [+] por aqui"! [R] [-]

Eu olho-os [+/-] com olhos lassos, [R] [-]

(Há, nos olhos meus, ironias e cansaços [+/-])

E cruzo os braços, [R] [+/-]

E não vou [+] por ali... [R] [-]

A minha glória [+/-] é essa: [+/-]

Criar [+] desumanidade! [-]

Não acompanhar [+] ninguém. [R] [-]

— Que eu vivo com o mesmo sem-vontade [+/-]

Com que rasguei o ventre a minha Mãe. [R] [-]

¹⁹ Julgo que as diferenças no texto não são propositadas, mas se devem a um processo que é comum acontecer a muitos actores. Refiro-me a uma correcção de uma pequeníssima "branca", de um lapso de memória, nem sempre consciente. O actor sabe o que vai dizer, decorou as palavras do texto, mas elas não lhe surgem com a precisão necessária. Então, diz o que "julga serem" as palavras do texto que decorou. Este "ajustamento", quando repetido, necessita, para ser corrigido, de se tornar consciente. Caso contrário, corre o risco de se perpetuar. O cérebro sabe o que vai dizer, trabalhou o modo de o dizer, conhece a música das palavras, mas subitamente, as palavras faltam-lhe. O actor não mudando o significado do que vai dizer, nem o modo de o dizer, porém, modifica ligeiramente algumas palavras, adapta novas palavras ao texto original. Acontece, com frequência. O processo é semelhante ao de recuperação quântica de informação, que foi referido no Capítulo anterior.

Não, [+/-] não vou por aí! [R] [-] Só vou por onde
Me levam meus [+/-] próprios passos... [R] [-]
Se às coisas que eu pergunto em vão [+] ninguém responde, [R] [-]
Por que me dizeis vós: [R] [-] "vem [+] por aqui!?" [R] [-]
Prefiro escorregar nos becos lamacentos, [+/-]
Redemoinhar aos ventos, [R] [+/-]
Como farrapos, [+/-] arrastar os pés sangrentos, [+/-]
A ir [+] por aí... [R] [-]

Se eu vim ao mundo, [+/-] foi
Só para desbravar [+] florestas virgens, [R] [+/-]
E desenhar meus próprios [+/-] passos na areia [+/-] inexplorada! [R] [-]
O mais que eu faço [-] não [+/-] vale [+/-] nada. [R][+/-]

Como, [+/-] pois, sereis vós [R] [+]
Que me dareis ferramentas, [+/-] machados e coragem [R][+/-]
Para eu derrubar os meus obstáculos?... [R] [+/-]
Corre, [+/-] nas vossas veias, sangue velho dos avós, [R] [-]
E vós amais o que é fácil! [R] [+/-]
Eu amo o Longe [+/-] e a Miragem, [R] [+/-]
Amo os abismos, [+/-] as torrentes, [+/-] os desertos... [R] [+/-]

Ide! [R] [+/-] Tendes jardins, [-]
Tendes canteiros, [-] tendes estradas, [R] [-]
Tendes pátrias, [-] tendes tectos, [R] [-]
E tendes livros, [+/-] e tratados, [+/-] e filósofos, [+/-] e sábios. [R] [+/-]
Eu tenho a minha Loucura ! [R] [+/-]
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura, [R] [+/-]
E sinto espuma [+/-], e sangue, [R] [+/-] e cânticos [+/-] nos lábios... [R] [+/-]
Deus e o Diabo é quem me guia, [R] [-] mais ninguém. [R] [+/-]
Todos tiveram pai, [R] [+/-] todos tiveram mãe; [R] [+/-]
Mas eu, que nunca principio nem acabo, [R] [+/-]
Nasci do amor que há entre Deus [+] e o Diabo. [R] [-]

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções! [R] [-]

Não me peçam [+/-] definições! [-]

Ninguém me diga: [R] [-] "vem [+] por aqui!" [R] [-]

A minha vida [+/-] é um vendaval que se soltou. [R] [+]

É uma onda [+/-] que se levantou. [R] [+]

É um átomo [+/-] a mais [+] que se animou... [R] [-]

Não sei [+] por onde vou, [R] [+]

Não sei [+] para onde vou, [R] [+]

— Sei [+] que não vou por aí! [-]

(6) Respiração

Respiração: reparar onde respira o performer; se a respiração é audível; se é intencional; como utiliza pontuação e versos para descobrir os momentos para inspirar.

José Régio necessitou de inspirar 26 vezes para dizer todo o poema; João Villaret, 48 vezes. O poema tem 52 versos: Régio respira em média a cada 2 versos — na verdade respira 25 vezes no final de versos e 1 vez a meio de um deles (e esta é uma respiração tão silenciosa que se pode duvidar que tenha mesmo existido). Villaret respira praticamente em todos os versos — 39 vezes no final de versos, 9 vezes a meio dos mesmos. A conclusão é que Régio tem mais fôlego que Villaret — diz quase o dobro das palavras de Villaret numa respiração.

Em resumo - **Para 52 versos:**

	Respirações	no final dos versos	a meio dos versos
Régio	26 em 52 (50%)	25 em 26 (96,15%)	01 em 26 (3,85%)
Villaret	48 em 52 (92,3%)	39 em 48 (81,25%)	09 em 48 (18,75%)

Das 9 inspirações que Villaret realiza a meio dos versos, 5 acontecem após uma vírgula (aparentemente com falta de ar), 2 antes de palavras ditas em discurso directo, 1 após palavras ditas em discurso directo e outra após um ponto de exclamação no poema, um modo imperativo do poeta, duas sílabas que consomem todo o ar dos pulmões de João Villaret: *Ide!*. A única vez que Régio (eventualmente) inspira a meio de um verso acontece após outro ponto de exclamação, uma afirmação negativa que encerra o bloco mais curto de palavras ditas por Régio numa única respiração: *Não, não vou por aí!*

Em resumo - **Respirações a meio dos versos:**

	após [,]	após ["..."]	antes ["..."]	após [!]
Régio	0	0	0	1
Villaret	5	2	1	1

Outra constatação importante, inerente à anterior, é que as inspirações de Régio são (quase) silenciosas — José tem uma respiração controlada, inaudível ou apenas ligeiramente perceptível. Já, porém, as inspirações de Villaret são (sempre) ruidosas — João tem a sua respiração descontrolada a um nível auditivo; descontrola que utiliza em seu proveito, exagerando para aumentar a emoção da sua interpretação (o descontrolo auditivo da respiração está muitas vezes associado a momentos particularmente emocionais).

Em resumo - **Intensidade auditiva da respiração:**

Régio	por vezes silenciosa, por vezes ligeiramente perceptível
Villaret	sempre audível, crescendo a intensidade, até se tornar parte do discurso

Esta diferente intensidade auditiva da respiração de ambos também se deve ao diferente desempenho pulmonar de ambos. Por isso Villaret, incapaz de aguentar o fôlego, tem às vezes de respirar a meio de um verso, com resultados curiosos. Um exemplo: os primeiros 4 versos do poema, que Régio diz de um só fôlego, necessitam de 3 inspirações de Villaret, que resultam na seguinte divisão das palavras:

"Vem por aqui" — [R] dizem-me alguns com os olhos doces,

Estendendo-me os braços, [R] e seguros

De que seria bom que eu os ouvisse

Quando me dizem : "vem por aqui"! [R]

Também o ritmo da respiração é diferente em ambos. Toda a leitura de Régio mantém a mesma cadência de respiração. Porém, em Villaret o caso é diferente: as respirações aceleram, as frases entre inspirações encurtam, a intensidade auditiva da respiração aumenta à medida que o poema avança e o declamador aumenta a intensidade e a velocidade do seu dizer.

Quanto às respirações no final dos versos e a sua correspondência com a pontuação, contabilizam-se para Régio 21 respirações no final de uma frase, das quais 7 após um ponto final [.), 6 após reticências [...], 4 após um ponto de exclamação [!], 3 após palavras entre aspas, em discurso directo ["__"], das quais 1 termina com uma interrogação ["__"?], e 1 após uma interrogação [?] seguida de [...]. Quanto a respirações a meio da

frase, são 4: 2 após uma vírgula [,], 1 após um ponto e vírgula [;] e a outra após uma frase intercalada entre parêntesis [()].

João Villaret, por seu lado, respira 23 vezes no final de uma frase, das quais 8 após [.] , 6 após [...], 5 após [!], 3 após [“_”], 1 das quais [“_”?], e 1 vez após [?...]; das 16 vezes que Villaret inspira a meio das frases, no final de um verso, 13 dessas vezes acontecem após uma [,], 2 no final de um verso sem pontuação e 1 vez após um [;].

Em resumo - **Respirações no final dos versos:**

	no final de uma frase	após [.]	[!]	[...]	[?...]	[“_!”]	[“_!?”]
Régio	21 em 25 (84%)	7	4	6	1	2	1
Villaret	23 em 39 (59%)	8	5	6	1	2	1

	a meio de uma frase	após [,]	[;]	[()]	[sem pontuação]
Régio	04 em 25 (16%)	2	1	1	0
Villaret	16 em 39 (41%)	13	1	0	2

É interessante notar que a grande diferença se expressa na utilização das vírgulas no final dos versos: Régio utiliza-as para fazer 8% das suas respirações, Villaret para fazer 1/3 das suas, 13 inspirações em 39, ou seja, exactamente 33,3333%.

(7) Inflexões

Acerca das *inflexões* (mudança da altura da voz, sem pausa) é importante recordar que as diferentes alturas da voz suscitam no ouvinte sensações diversas. Assim, uma voz que sobe, mais aguda, é uma voz que parece mais activa, enérgica, alegre, excitante, uma voz que suspende a atenção, que sugere um além. Pelo contrário, uma voz que desce, que frequenta registos mais graves, é normalmente percebida como mais passiva, contemplativa, séria, cansada, triste ou até mesmo exausta, é uma voz que conclui, que sugere o antes.

Anotei 71 inflexões ao longo da declamação para Régio, sendo que 27 são [-], 22 são [+] e outras 22 são [+/-]. Porém, antes de inspirar, no final de uma respiração, de um bloco sonoro de palavras, apenas 4 inflexões são [+], terminando as restantes 22 com uma descida da altura da voz: 18 com [-] e 4 com [+/-]. Já a meio das respirações Régio faz 18 inflexões [+/-], outras 18 [+] e apenas 9 [-].

Em Villaret anotei 100 inflexões: 51 [+/-], 30 [-] e 19 [+]. Das 48 vezes que Villaret respira, termina apenas 5 blocos com uma inflexão [+], sendo 43 as vezes que termina com uma descida da altura da voz: 23 vezes com uma inflexão [-] e 20 com [+/-]. Porém, as inflexões a meio da respiração apresentam, tal como em José Régio, um resultado diferente: Villaret, a meio da respiração, faz 31 inflexões [+/-], 14 [+] e apenas 7 inflexões [-].

Em resumo – **Inflexões:**

	Total	[+/-]	[-]	[+]
Régio	71	22 (31%)	27 (38%)	22 (31%)
Villaret	100	51 (51%)	30 (30%)	19 (19%)
	a meio da respiração			
Régio	45 em 71 (63,4%)	18 (40%)	09 (20%)	18 (40%)
Villaret	52 em 100 (52%)	31 (59,6%)	07 (13,5%)	14 (26,9%)
	no final da respiração			
Régio	26 em 71 (36,6%)	04 (15,4%)	18 (69,2%)	04 (15,4%)
Villaret	48 em 100 (48%)	20 (41,7%)	23 (47,9%)	05 (10,4%)

Os números mostram algumas diferenças na utilização das inflexões. Para principiar, a interpretação de Régio parece mais equilibrada que a de Villaret: 31% do total das inflexões de Régio são em subida de altura da voz, contra 19% de Villaret. A mesma tendência observa-se na inflexão de voz utilizada no final de uma respiração: Régio tem 15,4% de inflexões que sobem, contra apenas 10,4% de Villaret. Aliás, no seu todo, Régio utiliza todos os tipos de inflexão quase o mesmo número de vezes; já Villaret, mais de metade das vezes utiliza a inflexão [+/-], sobretudo no final das respirações, o que torna a sua interpretação algo desequilibrada, mais previsível e minimalista.

Todavia, se os olharmos com atenção, estes números mostram algo mais do que apenas uma estatística da utilização de inflexões, pois contêm uma maneira de dizer poesia, uma música, um modo, uma harmonia da voz poética. É que a utilização das inflexões para criar uma melodia, uma melopeia que normalmente identificamos como sendo “dizer poesia”, não é muito diferente em ambos, se atentarmos. Notam-se duas tendências importantes que são de algum modo semelhantes na música do dizer de ambos.

Em ambos os casos as inflexões [+/-] são as mais utilizadas a meio de uma respiração. Villaret utiliza-as 31 vezes em 52, e Régio 18 vezes em 45; seguem-se as [+], que Villaret usa 14 vezes, e Régio 18, curiosamente o mesmo número de vezes que faz uso das [+/-]; e, por fim, as inflexões [-] a que Villaret recorre 7 vezes, e Régio 9.

Por outro lado, as inflexões mais usadas no final de uma respiração são as [-]: Villaret utiliza-as 23 vezes em 48, e Régio 18 vezes em 26; seguem-se as inflexões [+/-], a que Villaret recorre em 20 ocasiões e Régio em 4; e, por fim, as inflexões menos usadas no final de uma respiração, as [+], que Villaret utiliza 5 vezes e Régio 4, curiosamente o mesmo número de vezes que faz uso das [+/-].

Estes números, no que têm de semelhante, mostram que a música do dizer poético de ambos se rege por dois princípios básicos, que destaco com mudança do tipo de letra:

a) a meio da respiração as inflexões têm tendência a subir [+], mesmo que logo depois desçam [+/-];

b) no final da respiração têm tendência a descer [-], mesmo que tenham subido antes [+/-].

Esta pequena diferença no valor de [+/-], consoante a sua colocação a meio ou no final de uma respiração, pode fazer variar a acentuação, a intensidade ou a duração da sílaba final, aquela que desce na inflexão, muitas vezes com tendência a emudecer no português oral.

No que respeita a inflexões no final dos versos, Régio fá-las em 43 versos e Villaret em 48. Em Régio, dos 9 versos que no seu final não têm inflexões, 5 não têm pontuação e 4 têm uma vírgula. Em Villaret são apenas 4 os versos sem inflexão no final e todos sem pontuação. É notório, sobretudo em Villaret, que a mudança de verso é quase sempre marcada com uma inflexão. Esta tendência é ainda mais evidente, neste tipo de música da palavra poética que ambos praticam, se o poema tiver versos que rimam.

Em resumo:

	Versos	Com inflexão final	Sem inflexão final
Régio	52	43 em 52 (82,7%)	9 em 52 (17,3%)
Villaret	52	48 em 52 (92,3%)	4 em 52 (7,7%)

Contudo, a leitura de Régio, mesmo adoptando maioritariamente a marcação dos versos com inflexões, soa-nos muito mais próxima de um falar natural, não poético, do que a de Villaret, bastando para isso a diferença substancial (mais do dobro) de vezes em que o final de um verso não é marcado com uma inflexão.

As inflexões são, então, um modo de marcar (exagerando muitas das vezes) a versificação de um poema. Mas não obrigatoriamente. Assim, no que toca a esta utilização específica das inflexões, podemos definir três modos de dizer um poema: (a) respeitando a versificação e marcando-a com inflexões; (b) transformando o poema num texto sem versos, servindo a pontuação de marcadores para as inflexões; ou, de um modo ainda mais radical, (c) transformando o poema num texto sem versos, nem pontuação, nem, quiçá, sem sequência pré-definida de palavras.

Em resumo - **Utilização das inflexões:**

Régio	Para marcar sobretudo a pontuação
Villaret	Para marcar sobretudo a versificação

Tempo (flash-back)

É curioso recordar aqui novamente que Régio utiliza mais unidades de tempo, mais compassos, do que Villaret, para dizer o “Cântico Negro”. E que cada unidade de tempo é normalmente marcada com uma acentuação inicial que se destaca. Esta acentuação é muitas vezes uma inflexão, uma pausa, um aumento de intensidade ou uma respiração. Régio usa cerca de 77 unidades de tempo, e Villaret, 69. E contudo, como se viu, Régio é mais comedido que Villaret na utilização das inflexões, mais discreto no uso das respirações, que são mais longas e menos numerosas que as de Villaret. É também mais uniforme na intensidade que utiliza, que é ela própria menos intensa que a utilizada por Villaret.

Assim se explica o aparente enigma de como Villaret demora 119 segundos a dizer o poema a 139 bpm, e Régio, a 60 bpm, apenas 153 segundos: para além de utilizar mais unidades de tempo, Régio poupa tempo nas respirações, nas inflexões (que muitas vezes provocam um arrastar de sílabas), na energia gasta com o aumento e os extremos de intensidade a que Villaret chega.

Continuando a analisar as interpretações de “Cântico Negro” por José Régio e João Villaret, importa realçar ainda outras diferenças entre as vozes de ambos, nomeadamente a sua ressonância.

(8) Ressonância

Ressonância: riqueza, cor e vibração do som da voz. Para definir a voz de alguém, muitas vezes utilizam-se expressões como: voz cheia, voz de cana rachada, voz anasalada, voz estridente, voz trémula, voz de peito, etc. Na verdade, a ressonância está sobretudo relacionada (a) com os ressoadores utilizados no acto da fala — crânio, nariz, boca, garganta, peito e abdómen — e (b) com o modo como são utilizados — individualmente ou em conjunto, de modo contínuo ou sincopado, isto é, com micro contrações e suporte intermitente.

Régio tem uma voz anasalada e profunda (utiliza o peito e abdómen para emitir e fazer ressoar o som, provavelmente com apoio diafragmático para sequências que exijam maior fôlego). Já a voz de Villaret é essencialmente uma voz de garganta.

(9) Articulação

Articulação: dicção, pronúncia clara e natural. Podemos estabelecer três níveis básicos: (a) falar bem — *talking beautiful*, falar como se ensina nos conservatórios e vem nos manuais, com treino, rigor e disciplina na dicção; (b) falar natural — *talking natural*, como falam as pessoas umas com as outras; e (c) falar mal — balbuciar, des(cons)truir a palavra, experimentar, explorar, exagerar, corporalizar o som, procurar a estranheza, destacar a imperfeição, a (im)perceptibilidade mais profunda.

A dicção é clara e rigorosa em ambos. Todavia, em ambos se detectam pronúncias específicas ligadas naturalmente às cidades onde viveram. Régio tem uma “pronúncia do norte”, da sua Vila do Conde, porém mais arrastada e fechada (com as vogais menos abertas), devido à sua vida em Portalegre. Já a voz de Villaret revela as suas raízes lisboetas, apesar de não ser excessivo o sotaque. A pronúncia de Régio provoca mais estranheza que a de Villaret, pois é uma mistura rara, pouco ouvida (e saborosa) de duas regiões com uma música específica das palavras. Já o “sotaque alfacinha” de Villaret não incomoda, por não ser exagerado, e pelo facto de Lisboa, sendo a capital, ter a sua pronúncia mais generalizada. São estas pronúncias regionais de ambos, mas sobretudo de Régio, que fazem com que uma leitura bem articulada do poema ganhe cores de um falar mais natural.

(10) Projecção

Projecção: capacidade de se fazer ouvir em qualquer local da sala. As gravações em estúdio, bem como a utilização de microfones e amplificação sonora ao vivo, eliminam a necessidade de projectar a voz.

Villaret gravou a sua versão de “Cântico Negro” ao vivo, no Teatro São Luís. Se observarmos a foto que faz a capa do disco, vemos Villaret a agradecer perante uma sala cheia (a plateia, o balcão e os camarotes parecem ter os lugares todos ocupados). No proscénio vemos um microfone. Foi utilizado para captar o som para a gravação que hoje podemos ainda desfrutar. Estava ligado directamente a um gravador. Deduz-se, pela falta de mais tecnologia, que Villaret fez a sessão sem amplificação, projectando a voz. O que não seria problema para o actor, habituado a tais situações e estando numa sala com boa acústica.

Se Villaret se esforçou para projectar a voz, Régio, pelo contrário, não necessitou de o fazer, pois gravou em estúdio.

Em resumo:

	Ressonância	Projecção	Articulação
Régio	voz anasalada, profunda	estúdio	pronúncia regional mista
Villaret	voz de garganta	ao vivo	sotaque lisboeta ligeiro

(II) Consciência vocal

Consciência vocal: conhecimento que o intérprete tem da sua própria voz, bem como dos limites que pode atingir; controle da sua emissão e utilização.

Villaret mostra uma elevada consciência vocal, decorrente nomeadamente da sua longa prática de actor, que se pode detectar no crescendo de intensidade que imprime ao poema, ou no modo como faz das suas fraquezas — uma respiração quase ofegante, uma voz cansada, mas que ele sabe utilizar até aos seus limites extremos — trunfos, a que recorre para levar o público a emocionar-se com as palavras do poema.

Já José Régio, ciente das suas limitações e aparentemente pouco confiante nas suas capacidades como recitador — “agora ainda os digo [os versos] bastante mal” (José Régio no folheto que acompanha a re-edição em CD do disco da Orfeu) — faz uma leitura sem arriscar qualquer malabarismo vocal.

(12) Focalização da expressão vocal

Focalização da expressão vocal: manifestação da acção ou intenção do emissor vocal.

Villaret, que era actor, dramatiza; Régio, que era professor, lê. A versão de Régio está concentrada nas palavras do poema; a de Villaret na transmissão das emoções que o poema provoca no personagem que o diz — Villaret transforma-se em “alguém” que sofre na situação que o poema cria. A focalização vocal está no centro da interpretação de qualquer poema. O intérprete, interpreta o quê ou quem? Ou lê o poema, com maior ou menor dificuldade, sem outra intenção que não seja a clareza da sua articulação. Ou pensa no poema: aí tem duas opções, ou se coloca na pele do poeta, ou de um personagem que diz as palavras do poema. José Régio, ao ler, não deixa nunca de ser o poeta que o escreveu, e é isso que ele transmite ao ouvinte. Neste sentido, comparar as duas interpretações é aprender esta distinção fundamental.

(13) Energia

Energia: tonus utilizado na emissão vocal. Intensidade interpretativa empregue manifestamente pelo performer. É importante reparar se existem “picos de energia” durante a performance; e como estão distribuídos ao longo dela. Desta análise resultam três possibilidades: (a) ou o intérprete manteve uma energia constante durante toda a performance; ou (b) a energia tem variações, mas estas seguem um padrão detectável; ou (c) a energia é irregular ao longo da performance, sem que se detectem quaisquer padrões.

Em Régio não se detectam variações na energia utilizada, que também não é muito intensa, apenas a necessária.

Energia é o que não falta em Villaret, sobretudo no final — nos 6 versos finais faz 8 inflexões [+], que são as que sugerem uma maior tensão e energia, como vimos. Toda a interpretação de Villaret é em cescendo de intensidade e de energia. Villaret começa o poema com a energia contida — principia com uma inflexão [-], ao contrário de Régio que principia com uma [+] —, aparentemente tão moderado como Régio. Mas enquanto este segue dizendo o poema sem alterações no seu gasto energético, Villaret, ao conter a energia no início, não consegue disfarçar o que não quer logo ali mostrar, que aquela pouca intensidade energética é apenas aparente, tal como a calma do vulcão que se prepara para explodir.

Em resumo:

	Consciência vocal	Focalização	Energia
Régio	média	leitura do poeta	moderada e constante
Villaret	elevada	dramatização	elevada e em crescendo

Um olhar comparativo

Em conclusão, se comparar ambas as interpretações, utilizando para tal o exemplo dos estilos musicais, direi que a versão de Villaret é pop (música popular): enérgica, simples (na utilização das respirações e das inflexões recorre a um número limitado de soluções), imediata, emotiva. E que a de Régio é música de câmara: tranquila, mais concentrada nas palavras do que no ouvido, mas com pormenores de interpretação que exigem atenção do ouvinte para serem descobertos e que podem surpreender.

Esta observação torna-se evidente ao comparar as duas versões dos três últimos versos do poema, que José Régio diz de um fôlego e João Villaret marca com duas respirações nas mudanças de verso:

RÉGIO

Não sei [+] por onde vou, [-]

Não sei para onde vou [+/-]

— Sei [+] que não vou [+] por aí! [-]

VILLARET

Não sei [+] por onde vou, [R] [+]

Não sei [+] para onde vou [R][+]

— Sei [+] que não vou por aí! [-]

Arnaldo Trindade, que viveu e serviu este “conflito”, tem uma opinião que, em palavras simples, resume as diferenças e avalia ambas as versões. Diz ele que a gravação de Régio é “mais monocórdica, sem tanta entoação teatral [como a de Villaret]. Mas, pronto, é a interpretação do autor” (Marques, 2004). E acrescenta, noutra ocasião, que

[...] embora o poema seja nihilista, o autor ao declamá-lo fê-lo de uma maneira muito branda, como se estivesse a orar ou a falar para consigo próprio. Enfim... absolutamente diferente. Se me perguntar qual a que é a mais correcta, evidentemente que é a do próprio autor, mas, para mim, Villaret fez do Cântico um hino. (Cordeiro, 2009).

Em 2000 perguntei a algumas dezenas de pessoas qual o seu poema favorito. Das respostas nasceu mais tarde um espectáculo, em que se contava a história de algumas dessas pessoas e se dizia depois o seu poema favorito. O poema mais vezes referido foi o “Cântico Negro” de José Régio. Em todos os casos, posso afirmá-lo, a interpretação de João Villaret foi marcante. Porém, ninguém referiu a interpretação do poeta — que é, efectivamente, bastante menos conhecida. O que faz, então, com que Villaret tenha feito

do “Cântico Negro” um “hino”, tamanho, tão excepcional que chega a deixar marcas na vida de quem o ouve, e a versão de Régio esteja meio esquecida, e seja geralmente considerada, pelas poucas pessoas que a conhecem, aborrecida? Confesso que, à medida que as fui ouvindo, vezes e vezes, aprendi a admirar a versão de José Régio, e a reconhecer em Villaret um intérprete de poesia com capacidades excepcionais. A interpretação de Régio não é menos complexa que a de Villaret, e em vários aspectos poderíamos até dizer que é mais equilibrada, como vimos. Uma diferença marcante, porém, está na emoção que a interpretação consegue transmitir. Emoção que se manifesta em Villaret através da dramatização do poema, da energia empregue, levada por vezes a excessos vocais, do crescendo de intensidade e do “pico de energia” final.

2.1.4. Conclusão ou talvez não

Não podia deixar de voltar a Arnaldo Trindade para fechar este subcapítulo. O que ele fez foi imenso, foi importante. Mas quase tudo está fechado em arquivos há muitos anos — com algumas excepções onde se destacam as gravações de Mário Viegas — a ganhar pó e esquecimento, à espera de uma nova vida, de novas edições que, sem qualquer dúvida, essas gravações (e as outras da Valentim de Carvalho e da Philips e dos arquivos da Emissora Nacional) merecem ter. Quem perde somos todos nós. Consciente desta realidade, Arnaldo Trindade, propôs-se mudá-la, pelo menos no que lhe dizia respeito.

A colecção existe, a maioria dos autores gravados não estão vivos e, quando dei por finda a minha trajectória de editor discográfico, considerei que aquele acervo era importante, tendo feito uma proposta ao Ministério da Cultura no sentido de essa memória passar para a posse pública. Recebi evasivas, até que sucedeu o mutismo. Não me compete a mim, enquanto editor, tecer qualquer comentário. Apenas e só deixo à consideração de quem ler estas linhas, o facto. (Cordeiro, 2009).

2.2 – POETAS DIZEM AO VIVO

Gravações sonoras de poesia feitas por poetas ao vivo — José de Almada Negreiros, Mário Cesariny, David Mourão-Ferreira, Al Berto e outros.

De entre os discos de poesia gravados pelos próprios poetas, alguns há que se destacam por uma característica comum: terem sido gravados ao vivo. Em sessões públicas uns, outros em tertúlias privadas, ou em visitas a casa do poeta, em ambiente caseiro. Em todos eles ouvimos a voz do poeta tal como foi dita, sem correções, com alguns enganos, com comentários, inclusive corrigindo o texto antes publicado por escrito. Nada disto é normal acontecer numa gravação em estúdio. Em estúdio gravam-se as vezes necessárias até o poema “sair bem”; colam-se os melhores bocados das várias gravações; acrescentam-se ligeiros efeitos para “enriquecer a voz”.

Principiemos precisamente por olhar este último problema – o que o estúdio acrescenta e retira à performance poética. De um ponto de vista mais purista, as verdadeiras gravações são aquelas efectuadas ao vivo, nas quais a poesia é dita para alguém, não para um microfone, não fechado num estúdio de gravação. A performance poética tem esta necessidade de um receptor humano imediato para poder acontecer, é por natureza expressão e comunicação entre seres humanos; a poesia dita só existe através de uma performance (o dizer), por natureza efémera e irrepetível, tal como o são as suas condições. Então parece legítimo perguntar-se, no caso das gravações de poesia, até que ponto é lícito todo o trabalho de engenharia sonora (limpar ruídos, colar gravações, modificar a velocidade, acrescentar efeitos à voz para lhe dar mais “cor” ou “profundidade”), até que ponto é admissível o trabalho de “criação” sonora de estúdio. Glenn Gould (pianista, compositor canadiano) num artigo publicado em 1966, *The Prospects of Recording*, analisa esta mesma questão no que respeita à música — que, tal como a poesia, se manifesta por escrito e numa performance dessa mesma escrita, com a excepção da improvisação, que não necessita de texto escrito anterior e de uma ou outra forma tradicional que recorre ainda a um texto oral não escrito. Em defesa de uma perspectiva mais tecnológica, Gould cita John McClure (“director of Masterworks, Columbia Records”):

Tape splicing isn't a moral question at all, any more than the number of stagehands used backstage at a play production is a moral question or the number of revisions of a book is a

moral question. It's really the product that counts. The consumer's only concern should be what he hears and how he reacts to what he hears. He has a legitimate complaint only when the splicing technique actually does affect the final product, when the impact or the over-all line is damaged because of obvious inserts. (Glenn Gould, 2002).

2.2.1. *Amália/Vinicius* – um engano exemplar (1970)

Não se pense que isto não sucede nos discos de poesia em Portugal. Vejamos um caso exemplar em que tal alquimia aconteceu num disco ao vivo. Trata-se de um duplo LP intitulado *Amália/Vinicius*, editado originalmente em 1970, pela Valentim de Carvalho. A gravação foi realizada em casa de Amália Rodrigues, na Rua São Bento, em Lisboa, na noite de 19 de dezembro de 1968. Estavam presentes, para lá de Amália, que cantou alguns fados, e de Vinicius de Moraes, que cantou e disse poemas de sua autoria, os poetas Natália Correia, David Mourão-Ferreira e José Carlos Ary dos Santos, que também disseram os seus poemas. E Hugo Ribeiro, engenheiro de som, que Rui Valentim de Carvalho tinha enviado para casa de Amália nessa noite com um gravador do estúdio de Paço d'Arcos, para que registasse o que acontecesse. Também se “encontrava lá um gravador; e havia um microfone oculto entre as flores de uma jarra”, conta Hugo Ribeiro num texto intitulado “Vinicius em casa de Amália”, que pode ler-se na brochura que acompanha a edição restaurada do LP em CD, realizada pela Valentim de Carvalho em 2001. Hugo Ribeiro, que foi o responsável pela gravação e pela mistura do disco, continua:

O trabalho, depois, foi o de seleccionar, na mesa de montagem, o material que daria, pelo menos, para mais meia-dúzia de discos como este. Um dos presentes [refere-se a David Mourão-Ferreira] encarregou-se, então, de acrescentar uns breves comentários e de estabelecer umas quantas "ligações" sempre que pareceram necessárias. E eis o álbum.

Jorge Mourinha, noutro texto incluído na mesma brochura, texto exemplar intitulado “*Amália/Vinicius*”, desfaz o mito do que é uma gravação ao vivo, referindo que

[...] nem tudo é perfeito, ao contrário do que a lenda sugere e do que o disco dá a entender. Hugo Ribeiro recorda hoje que os fados que Amália cantou para Vinicius e para os seus convidados nessa noite não ficaram, infelizmente e por motivos que se perderam no tempo, registados com a qualidade técnica que uma edição em disco exigia. Por isso, aquando da selecção do material para inclusão no álbum (LP duplo, formato inaudito em Portugal nessa época!) e para não privar os admiradores de ambos os Artistas de partilhar uma tal ocasião, os momentos musicais inutilizáveis foram substituídos por novas gravações que Amália foi a estúdio realizar propositadamente, depois cuidadosamente integradas e misturadas com perícia para criar a ilusão de terem ocorrido na mesma noite. "Ela até estava com a voz um bocadinho roufenha nessa noite, mas cantou na mesma como se nada

fosse. E deu-me um trabalhão fazer a montagem!", recorda Hugo Ribeiro. "Foi tudo feito à mão, a cortar e colar fita, para não ter de ir fazer cópias que iriam degradar o original. Mas nunca ninguém percebeu que não tinha sido tudo gravado na mesma noite". E, para situar melhor os ouvintes, David Mourão-Ferreira (que chegara a orientar a série de edições "A Voz e o Texto" que a Valentim de Carvalho preenchia com gravações de poesia) registrou posteriormente pequenos comentários introdutórios. "Só os fados e as introduções do David Mourão-Ferreira foram feitos em Paço d'Arcos. Tudo o resto foi gravado em casa de Amália."

2.2.2. David Mourão-Ferreira – uma gravação doméstica (1995)

Um caso diferente é o do disco de David Mourão-Ferreira, *Um Monumento de Palavras*, editado em Lisboa no ano de 1995 pela EMI – Valentim de Carvalho, e gravado em Setembro e Outubro desse mesmo ano, em Cascais, por David Ferreira, filho do poeta. Na brochura que acompanha o disco pode ler-se um curioso texto de poucas linhas, da autoria de David Ferreira, acerca do processo de gravação do disco.

Esta é rigorosamente uma gravação doméstica: foi feita em casa do poeta. Podem ouvir-se, aqui e além, uma folha de papel, o movimento na cadeira, um carro a passar lá fora ou o vento a entrar pelas frinchas da janela. Podem ouvir-se também um ou outro ruído que um técnico decente teria evitado. Mas que fazer? É uma gravação doméstica: foi feita por gente da casa.

Aparentemente, um pedido de desculpas, mas, no fundo, uma chamada de atenção para a principal característica deste tipo de gravações “domésticas”: a sua autenticidade — a gravação foi feita ao vivo, não tem truques, nem limpeza de ruído sonoro em estúdio; a voz do poeta é a verdadeira voz do poeta. Por uns instantes o ouvinte é convidado a partilhar a intimidade sonora do poeta.

E é também íntimo o modo de David Mourão-Ferreira dizer os seus versos. Apesar de reconhecermos um “modo poético” próximo do tradicional, existe no poeta um cuidado com expressar oralmente o sentido de cada palavra, de cada expressão. É um dizer frágil, subtil, racional que transmite uma ampla paleta de cores à sua voz. Estas variantes sonoras tornam a audição menos formal, mais caseira, mais próxima porventura da voz do próprio poema, tal como David Mourão-Ferreira a ouviu no instante da criação poética.

2.2.3. Uma certa aura das gravações de poesia ao vivo

O que separa *Amália/Vinicius* de *Um Monumento de Palavras* é apenas informação: o conhecimento da sua autenticidade, da verdade do registo ao vivo, dos acidentes de gravação. Pois, no caso de *Amália/Vinicius*, durante anos “nunca ninguém percebeu que não tinha sido tudo gravado na mesma noite”. Graças à engenharia sonora, o disco foi aceite como um registo fiel e verdadeiro desse serão, com a excepção óbvia dos comentários narrativos de Mourão-Ferreira que são, sem disfarce, uma inserção posterior. Podemos sentir *Amália/Vinicius* como uma traição, ou como um triunfo da engenharia sonora. Todavia, recordemos que todas as vozes são verdadeiras, são registos de vozes verdadeiras. Porque há-de então uma gravação ser mais verdadeira que outra? O que tem a voz de especial para lhe atribuímos estes diferentes graus de veracidade? Uma voz gravada ao vivo e sem tratamento de estúdio é mais verdadeira que uma gravada e tratada no estúdio, e menos verdadeira que uma voz ao vivo? Porém, normalmente acreditamos que um disco ao vivo é um registo fiel do que sucedeu. Há unidade de tempo, uma coincidência temporal entre a performance e a gravação. Aceitamos que a gravação possa conter algumas “imperfeições” inerentes a esse registo de um certo tempo — ruídos ambiente que aconteceram, enganos nos dizer.

Penso mesmo que a aura de um registo sonoro de poesia, a sua capacidade de provocar emoção, deslumbramento, êxtase, epifanias, está em boa parte associada ao que consideramos a sua veracidade. Essa veracidade confirma-se na gravação pela existência de ruídos exteriores à performance do poeta que não são limpos, e por aceitar uma leitura que pode até conter pequenos deslizes, que não são corrigidos. Por uma realidade sonora material (objectos sonoros exteriores à performance e que a invadem) que envolve uma performance frágil e poderosa. Para ilustrar esta percepção recorrerei a uma anedota que conheço há vários e que me foi contada pelo poeta belga Daniel Simon, um amigo querido, acerca da importância aurática do ruído sonoro na gravação, e que Daniel publicou em *Quand vous serez – proses poétiques*:

Dans l'autre siècle déjà des Polonais me faisaient entendre des bandes enregistrées où le souffle rongeait presque entièrement la voix des poètes et ils souriaient de contentement, je ne savais que dire devant tant de gâchis analogique, mais eux souriaient et me demandaient d'écouter et d'écouter encore le souffle, le souffle disaient-ils, c'est le souffle qui nous

réjouit à chaque fois, c'est le souffle des bandes recopiées et recopiées sans cesse qui sont pour nous des chants de liberté, le souffle plus que le poète parlait à ces oreilles enfermées dans des glacis communs, le souffle, disaient-ils, est la preuve des copies qui se sont succédé. (Simon, 2012: 67).

Porque será que consideramos estas gravações de poesia, às tantas com uma baixa qualidade de som, mais verdadeiras? Será que nos deixam apreciar melhor a poesia? Afinal o que é a voz numa gravação de poesia? “A voz é presença” disse Paul Zumthor numa entrevista com André Beaudet para a Rádio Canadá (Zumthor, 2005, 83). É uma das minhas definições favoritas. Devo apenas acrescentar: é presença auditiva, presença cega, presença não visual. Por isso, uma gravação de voz tem o poder de recriar por si só essa presença. Pode ser sentida de olhos fechados. Ouvir as cassetes polacas, ouvir o o sopro que se acumula com as cópias, é sentir também a presença de outros que antes de nós ouviram esta mesma gravação.

2.2.4. Robert Browning – um falhanço exemplar (1889)

A história das gravações de poesia feita pelos poetas seus autores principia, antes mesmo de Alfred Tennyson ter gravado “The Charge of the Light Brigade” em 1890, por um alegre e modelar falhanço. No dia 7 de Abril de 1889, durante um almoço em que Robert Browning (poeta inglês, 1812-1889) estava presente, o Coronel Gouraud, representante de Edison em Inglaterra, pediu ao poeta para este dizer para o fonógrafo um poema para ser gravado. Browning dispôs-se a dizer de memória o seu poema “How They Brought the Good News from Ghent to Aix”. Porém, ao cabo de três versos, as palavras começaram a faltar, o poeta engasgou-se, tentou retomar a declamação e por fim desistiu²⁰. Ou seja, a primeira gravação de um poema por um poeta é um falhanço alegre, porque decorreu no meio de boa-disposição, de brindes, de um ambiente de festa. E é um falhanço modelar, porque apenas aos autores é permitido enganar-se quando dizem a sua poesia. Um intérprete que se engane... é bastante mais grave! Agora, um autor, um poeta... Avanti! Hip, hip, hooray! Para um poeta é natural que se engane ao ler ou dizer ao vivo a sua poesia, é normal, é humano, todos nos enganámos já ao ler em público.

²⁰ Eis a transcrição da gravação de Browning: “I sprang to the saddle, and Joris, and he; / I galloped, Dirck galloped, we galloped all three; / ‘Speed’ echoed the wall to us galloping through... / ‘Speed’ echoed the... / Then the gate shut behind us, the lights sank to rest... /// I’m terribly sorry but I can’t remember me own verses, but one thing that I shall remember all me life is the astonishing [inaudible] by your wonderful invention. /// Robert Browning! /// [other voices] / Bravo, bravo, bravo. / Hip, hip, hooray. / Hip, hip, hooray. / Hip, hip, hooray. / Bravo.”

2.2.5. *Al Berto na Casa Fernando Pessoa (1995)*

Serve esta anedota para justificar alguns deslizes (bem menos graves que o de Robert Browning) que por vezes acontecem nas gravações ao vivo, nomeadamente quando é o próprio poeta a dizer os seus versos. Tomemos como exemplo o CD *Al Berto na Casa Fernando Pessoa*, que o poeta gravou ao vivo no dia 1 de Junho de 1995. Os enganos principiam na faixa 10, quando o cansaço se começa a fazer notar. Primeiro apenas um deslize de pronúncia: “[...] uma caixa de fósfer’s para incendiar o sust’ da noite [...]”. Depois, uma série de palavras trocadas, que Al Berto detecta no mesmo instante e logo corrige, sem qualquer reparo acerca do engano: na faixa 12 “[...] trocaram ciclos * cíclicos olhares de tesão [...]”; na faixa 14 “[...] desço com a lentidão ruiva das férias * das feras [...]”; na faixa 19 “[...] até onde o perfume insinsá... * insensato de um poema [...]”; na faixa 20 “[...] sempre vivestes * sempre viveste entre resíduos de cidades [...]”; na faixa 21 “[...] sei que possuo uma outra razão e me suicídio * suicido”. Na faixa 18 não chega a existir um erro, mas Al Berto pára a meio da palavra “loucura”, surge-lhe uma pequenina dúvida: “[...] há-de chegar com a loucu... * com a loucura dos sentidos [...]”. Na faixa 20, Al Berto corrige-se, depois pede desculpa e retoma de início: “[...] encosto a alma à quilha do barco * do navio * perdão * encosto a alma à quilha do navio [...]”. Esta palavra “perdão” é a única que, não fazendo parte do corpo dos poemas, é directamente dirigida a alguém presente, denunciando a presença de ouvintes da sua performance. Confirma ser este um recital feito ao vivo perante uma audiência. Tal é a importância do pequeno pedido de desculpas. Este e todos os outros enganos poderiam facilmente ser corrigidos, apagados, em estúdio. Se parte da aura deste disco (e de outros discos) resulta de ele ter sido gravado ao vivo, são estes pequenos enganos, bem como os ruídos de fundo que enchem a gravação (páginas a serem viradas, tosse, pancadas, estalidos e outros objectos sonoros de origem desconhecida), que atestam a sua veracidade.

Como há muito Sebastião da Gama chamou a atenção, muitos de nós concedemos à voz do poeta uma autenticidade, uma verdade, que nenhum intérprete pode atingir. Existe a sensação de que, à partida, a voz do poeta é mais autêntica que a voz de um intérprete, pois apenas ele conhece a musicalidade original do poema. E muitos de nós igualmente reconheceremos que muitos poetas são maus intérpretes de poesia e que existem grandes intérpretes que não são poetas. Al Berto, reconheçamos, não é um grande intérprete da sua poesia. Não está interessado em interpretar o texto — as palavras já

expressam o seu querer dizer — mas preocupa-se em o dizer de um modo minimalista, geralmente reconhecido como poético, em que a mesma melopeia, as mesmas inflexões, a mesma altura de voz, a mesma energia, o mesmo ritmo se repetem verso após verso com ligeiras variantes, não importando quais as palavras a que se aplicam. A forma domina o conteúdo do seu dizer. Este “modo poético” de dizer (comum a muitos outros poetas), mais ou menos monocórdico, é por vezes justificado como uma “leitura neutra” ou “branca” — à voz cabe o papel de uma “tipografia auditiva” que acumula mecanicamente palavras na “folha em branco” que o ouvinte decifra. Porém, tal modo de dizer artificial (quase maquinal) não causa qualquer estranheza à maioria dos ouvintes, que o identificam como “dizer poesia”.

Mas, no fundo, o que é uma boa interpretação poética? O que se espera de um intérprete de poesia (mesmo que seja o seu autor) para que se diga da sua performance que teve qualidade? Cada ouvinte terá a sua resposta, mas pode dizer-se, sem grande escândalo, que é a emoção que em geral toca mais directamente os ouvintes. Expressar e transmitir emoção, porém, exige um trabalho rigoroso de preparação: (1) desde logo, possuir e dominar competências técnicas vocais (articulação, projecção, respiração, controlo da velocidade, das alturas e inflexões, do ritmo da fala); (2) depois, ter capacidade para compreender o sentido das palavras do poema, o seu ritmo e o das suas descobertas poéticas; (3) em seguida, possuir uma sensibilidade musical para organizar auditivamente, musicalmente essas palavras/objectos sonoros da sua performance poética; (4) e ainda, conseguir expressar as suas próprias sensações perante o poema, de modo a conseguir transmitir emoções; e (5) por fim, ser capaz e saber utilizar a energia e a concentração necessárias no momento da performance.

Como não comparar a interpretação “talvez mais verdadeira”, mas mais aborrecida do poeta, e a interpretação profissional, com qualidade reconhecida, de um intérprete capaz? Como não comparar o dizer de Al Berto, com a excelente interpretação que Pedro d’Orey fez dos seus poemas no disco dos “Wordsong” dedicado a Al Berto? Talvez o facto de o CD *Al Berto na Casa Fernando Pessoa* ter sido gravado ao vivo lhe traga alguma vantagem. Talvez o ser um disco apenas de palavra, lhe traga mais vantagem. Talvez a voz de Al Berto seja de facto mais verdadeira. Bastará então ser um excelente intérprete (mais técnico, mais musical, mais expressivo, mais competente) para conseguir uma

melhor interpretação? Afinal, o que é mais importante numa gravação de poesia? A “qualidade” ou a aura?

*

Podemos, pois, dividir os discos gravados por poetas portugueses ao vivo em duas categorias: (1) gravados ao vivo em sessões públicas – Al Berto e José de Almada Negreiros, que veremos de seguida; e (2) gravados ao vivo em sessões privadas, domésticas – *Amália/Vinicius*, David Mourão-Ferreira e Mário Cesariny, com que fecharemos esta viagem.

2.2.6. José de Almada Negreiros – Manifesto Anti-Dantas (1965)

Para continuar a visita aos discos gravados ao vivo em sessão pública, detenhamo-nos sobre a gravação que José de Almada Negreiros fez em 1965 do seu “Manifesto Anti-Dantas”. A gravação inicia-se com a apresentação da sessão por uma voz não identificada²¹. Trata-se obviamente de uma gravação posterior à sessão e aqui inserida aparentemente para transmissão radiofónica (suponho que uma cópia da gravação original se encontra nos arquivos do Museu RTP – Rádio, relativos aos anos da década de 1960²², e que a obra terá sido radiodifundida).

Almada, na altura com 72 anos, lê o Manifesto com uma energia surpreendente, plena de intenções. Se por vezes existe um modo de dizer, uma melopeia que identificamos como “dizer versos”, Almada Negreiros subverte pouco depois este modo de dizer com mudanças de registo: ora é panfletário, ora narra um espectáculo teatral, com descrições atentas e comentários pessoais subversivos que mantêm o ouvinte sempre preso. As palavras do texto são ditas como numa conversa civilizada de café, numa tertúlia de amigos. Este sentimento de veracidade é pautado, tal como no disco de Al Berto, por ruídos de fundo (quase no final da leitura do poema ouve-se uma campainha a tocar), pelos enganos do poeta a ler (curiosamente poucos) e sobretudo pelas muitas (micro) hesitações que Almada introduz no seu dizer. Estas hesitações remetem para um modo de dizer menos “poético” e mais próximo da oralidade, em que as palavras são pensadas antes de serem pronunciadas; uma pequenina pausa, uma suspensão antes de dizer uma palavra, confere-lhe uma importância maior, chama a atenção de quem ouve para que escute, dá à palavra mais vida, mais sentido.

A gravação termina com uma entrevista a José de Almada Negreiros feita na mesma ocasião. Num registo descontraído, Almeida Negreiros recorda, saltando de história em história, a situação política e cultural do país no momento em que foi escrito o “Manifesto Anti-Dantas”, a sua escrita, a sua publicação, a sua repercussão popular, a geração de

²¹ Eis a transcrição do texto dessa pequena apresentação da sessão que inicia o registo sonoro: “No dia 15 de Agosto de 1965, a Casa dos Galos teve a honra de receber mestre Almada Negreiros, Sarah Afonso, e seu filho, o arquitecto Almada Negreiros, além dos nossos queridos amigos Valadas Preto. Mestre Almada Negreiros tinha acedido ao pedido que lhe tínhamos feito para que lesse o seu célebre ‘Manifesto Anti-Dantas’, seguindo-se depois algumas palavras e comentários sobre essa época do tempo d’ Orpheu.”

²² Surge uma referência explícita à sua existência em WWW: <URL: <http://museu.rtp.pt/radio/getRadioByCategoria/en/34>>.

Orpheu, mas sobretudo fala do próprio Júlio Dantas e da necessidade de escrever o Manifesto. A entrevista a Almada a finalizar a gravação é um excelente complemento à sua leitura do poema. Valoriza a gravação. É pena ser este um caso raro na edição discográfica de poesia em Portugal. Apenas recordo outro exemplo: Vitorino Nemésio, cuja 1ª edição do seu livro de poemas *Limite de idade* (Lisboa: Estúdios Cor, 1972. Série *Auditorium*) continha um disco de vinil, no qual Vitorino Nemésio não só lia quatro dos poemas, como também falava do próprio livro²³. É porém previsível (sabendo que é a evolução tecnológica que define cada vez mais quais as perspectivas e os comportamentos sociais a adoptar) que num futuro próximo surjam mais poetas que, numa faixa áudio ou vídeo complementar à sua performance poética, falem dos poemas que leram, falem da sua poesia — por exemplo, é hoje normal um filme num DVD vir acompanhado de alguns extras; há muitos CDs musicais que trazem faixas bónus (audio e até vídeo).

Em 2013 a editora Assírio & Alvim publicou a gravação na íntegra, na série *Sons*, de um livro²⁴ com CD intitulado: *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso por José de Almada Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo! Acerca da gravação e da sua história*, Sara Afonso Ferreira pouco esclarece, apenas afirmando que o CD foi “realizado a partir de uma cópia cedida pelos herdeiros do artista” (p. 18). Antes da edição do CD chegou a circular na internet, numa página entretanto desactivada, uma gravação em *streaming* da mesma sessão, com a duração total de 24 minutos e 50 segundos. Contudo, a versão em CD apenas tem 22 minutos e 41 segundos²⁵. Esta diferença de 2 minutos e 9 segundos, implica uma variação na velocidade de reprodução da gravação original de cerca de 9 %, o que é bastante significativo. E agora, qual das duas reproduções é mais verdadeira, mais próxima do tempo real? Vamos crer que a edição em CD é mais cuidada — apesar de realizada a partir de uma cópia e não do original. Mas isso não importa — os suportes sonoros

²³ Não conhecendo materialmente o disco, a informação provém do texto do programa de rádio da Emissora Nacional “Tempo Literário” emitido a 8 de Agosto de 1972 e dedicado a Vitorino Nemésio: “Com um novo livro de Vitorino Nemésio, “Limite de Idade”, inaugura a Editorial Estúdios Cor uma colecção de poesia de primorosa apresentação gráfica, que incluirá, em cada volume, um disco gravado pelo respectivo autor. / Intitula-se a nova colecção: “Auditorium”. [...] / Na primeira face, Vitorino Nemésio fala do seu novo livro. [...] / Oíçamos agora a segunda face do disco [...]. Na voz do autor, alguns poemas: [leitura de 4 poemas não identificados].”

²⁴ O livro, com 111 páginas, tem organização, apresentação e notas de Sara Afonso Ferreira e contém o fac-símile da edição original do Manifesto Anti-Dantas, bem como a “Apresentação”, um estudo intitulado “O Manifesto Anti-Dantas de José de Almada Negreiros: um manifesto em defesa de Orpheu” e “Notas à margem do Manifesto Anti-Dantas”, de Sara Afonso Ferreira, ilustrações e bibliografia.

²⁵ O CD tem duas faixas: a primeira, “Manifesto Anti-Dantas dito por José de Almada Negreiros”, tem a duração de 16 minutos e 52 segundos; a segunda, “Entrevista com José de Almada Negreiros”, dura 5 minutos e 49 segundos.

analógicos contêm sempre uma dimensão “quântica” que se materializa muitas vezes na impossibilidade de precisão do tempo de reprodução. A veracidade que dá alma a uma gravação de poesia não passa pela precisão temporal. Esta é eventualmente importante para o estudo da gravação, não para a sua apreciação. Até porque a noção de tempo ao ouvir-se uma qualquer gravação, de poesia ou musical, é sobretudo subjectiva.

2.2.7. Mário Cesariny: "Aqui está 'dever', mas é 'querer'."

Para fechar esta viagem pelos discos de poesia gravados ao vivo por poetas, guardei o CD gravado em casa de Mário Cesariny em três domingos de Maio e Junho de 2006²⁶, uma espécie de testamento poético – Cesariny viria a falecer em Novembro desse mesmo ano — e um marco na história das gravações de poesia em Portugal. Este é um CD realmente doméstico, em que os comentários feitos no momento pelo poeta à sua leitura e aos próprios poemas ficaram registados e em que o registo da oralidade (dos comentários)²⁷ se mistura com o dizer poético. Longos silêncios pontuam por vezes os finais dos poemas, enquanto o poeta folheia os livros à procura dos poemas para dizer. A gravação doméstica de Cesariny é ainda mais doméstica do que a de David Mourão-Ferreira, na qual os silêncios e os comentários não existem, foram “limpos”. Em Cesariny, ouvimos tudo o que o gravador registou, todo o tempo da sessão de gravação. Também os discos de Almada e Al Berto, embora não gravados em público, são discos sem cortes temporais.

Cesariny aproveita a oportunidade de gravar os seus poemas para efectuar algumas correcções à sua própria obra editada em papel. A gravação é, para todos os efeitos, uma edição emendada, corrigida de alguns poemas. Para isso contribui sobretudo a gravação do último verso de “You are welcome to Elsinore”, que Cesariny lê: “e entre nós e as palavras, o nosso querer falar”, depois faz uma pausa de dois segundos e acrescenta, num comentário que só o próprio poeta tem legitimidade para dizer: “Aqui está ‘dever’, mas é ‘querer’.” Esta correcção foi assumida, definitiva. Outras discrepâncias há que o poeta não assumiu, leu simplesmente — se são correções ou enganos nunca o saberemos dizer. As discrepâncias entre o texto gravado e editado anteriormente (nove no total) vêm sublinhadas no livro que acompanha o CD. É pena que este, numa edição tão desafiante, não seja um pouco mais cuidado. Para lá da parca informação que nos fornece sobre a

²⁶ O CD/Livro, editado em Lisboa pela Assírio & Alvim, na série Sons, em 2007, com o título Poemas de Mário Cesariny ditos por Mário Cesariny, contém poemas escolhidos pelo próprio poeta de três livros seus: Cidade Queimada, Pena Capital e Manual de Prestidigitação.

²⁷ A oralidade de um discurso manifesta-se nos seus “acidentes” inevitáveis, quer no que diz respeito à sintaxe: (1) auxiliares de predicação (palavras e expressões fixas e invariáveis); (2) repetições com efeito (a) retórico (reforçar, martelar uma palavra, uma ideia) e (b) pragmático (trampolim argumentativo, procura de palavras); (3) hesitações (pausas plenas); (4) rupturas de construção (reorientação do discurso); quer no que respeita à interação existente num diálogo: (5) articulação dos discursos com a ajuda de pequenas palavras de estímulo, presença, concordância ou discordância; (6) interrupções, interferências argumentativas; (7) expressões argumentativas que manifestam domínio sobre o tempo do discurso, conhecimento dos temas e da sua hierarquia. Para aprofundar o tema veja-se Francis Vanoye e outros (1981: 26-31).

gravação e a sua história, assinalando apenas as discrepâncias sem contudo colocar (em nota, por exemplo) o texto anteriormente publicado, o texto contém ainda algumas gralhas que passaram as provas de revisão: logo no poema inicial “Cesariny diz ‘E quando um deles ala o corpo’ e aparece escrito ‘E quando um deles ala e o corpo’.” (Horta, 2007).

O CD tem também a virtude de facilitar a comparação entre um modo oral de falar e um modo poético de dizer. Como diz Bruno Horta (2007), “o som é bom e a voz do poeta, apesar de rouca e desgastada, tem muita expressividade”. Mas nem por isso se liberta de um modo de dizer tradicionalmente reconhecido como “dizer poesia” — distinguimos facilmente, ao escutar o disco, quando Cesariny lê poesia ou quando comenta —, isto apesar de Cesariny mostrar um curioso acentuar da última palavra, mais até do que última sílaba, aumentando ligeiramente a sua duração, acentuando a dicção e subindo o volume, possa embora na inflexão descendente final perder um pouco desse volume. Porém, quando ouvimos Cesariny a falar, encontramos os “acidentes” da oralidade que não existem na leitura. E encontramos outro modo de dizer, que já não é poético. É o da comunicação falada básica, utilitária.

Creio que o disco de Cesariny fecha um ciclo iniciado com Robert Browning acerca das fronteiras que apenas aos próprios poetas é permitido ultrapassar ao dizer poesia: do engano à correcção. Ambos foram gravados em registo “doméstico”; ambos misturam registos orais e modo de dizer poético. Mas o falhanço inicial de Browning torna-se, com Cesariny, uma correcção final.

A presença do microfone, embora nunca referida, está presente nos comentários de Mário Cesariny ao longo do disco: “É para dizer, é?”; “Está? Está?”; “Fecha, fecha.”; “Ai já está?”; “Por hoje já chega, ou não?”; “Então vou começar.”; “Não chega?” Iguamente importante para Cesariny é a preocupação com a sua prestação na gravação: “O que é que lhe parece? Hã?!”; “Vamos a ver se eu consigo dizer isto inteiro.”; “Foi bem?”; “É bom. Que tal?”; “Ai, já estou em pulgas.”; “Que tal? Sim?”; “Estou com uma voz mais esquisita do que no outro dia, não?”; “Ai Nossa Senhora!”.

2.3. Gravar em estúdio

Servem estes comentários “caseiros”, feitos por Cesariny, de introdução a uma breve reflexão sobre o estranho que é para um poeta gravar em estúdio. Gravar em estúdio é uma imersão num ambiente nada natural para se dizer poesia. O poeta está fechado numa cabine, com um microfone à frente, do qual é necessário manter permanentemente uma determinada distância, à espera que o técnico de gravação dê sinal de que “está a gravar”. Imaginemo-lo a pensar, enquanto espera, que está ali a perder o seu tempo, que hoje pode gravar-se fora de um estúdio, em casa de qualquer pessoa, num parque, esqueçamos este ambiente claustrofóbico. A tecnologia é cada vez mais móvel, mais pequena. É um enigma por que razão num estúdio se espera sempre pelo OK do técnico de som. Já fizeram os testes à voz e ao microfone, o técnico de som já corrigiu os volumes e preparou os efeitos nos seus aparelhos de gravação e no entanto... continua numa azáfama em volta de um interruptor, ou da ligação de um cabo. Na verdade, o estúdio tem desde logo uma enorme vantagem: isolamento sonoro de ruídos ambientes. A que acresce toda a tecnologia à mão e as melhores condições acústicas. Aliás, John McClure defende que “The only justification for ‘live performance’ recording is if it's a legitimately historic and unduplicatable occasion.” (apud Gould, 2002). No caso dos discos analisados anteriormente, quatro deles cabem indiscutivelmente nesta categoria: *Amália/Vinicius* (um encontro único), José de Almada Negreiros (um registo único, inolvidável), Mário Cesariny (um testamento poético — o poeta, doente, já quase não saía de casa) e Al Berto (não existindo gravações do poeta em estúdio, justifica-se plenamente a edição de um disco gravado ao vivo). E McClure continua, explicando os seus motivos: “[...] the critics and the public are no longer willing to take recorded recitals [...] in lieu of carefully prepared studio recordings, and I must agree with them.” Neste sentido, é legítimo perguntarmo-nos se o disco de Mourão-Ferreira não deveria/poderia ter sido gravado em estúdio. O que é que a gravação ao vivo lhe acrescenta e lhe retira? Não será abusivo afirmar que em David Mourão-Ferreira — homem habituado a estúdios, microfones e câmaras de filmar — a descontração do ambiente familiar, em que os poemas são ditos, se reflecte num modo de dizer mais solto e expressivo. Numa performance sincera. Na realidade, contra a opinião de McClure, pode argumentar-se que, tal como a música só existe verdadeiramente, materialmente, quando é executada, do mesmo modo a poesia necessita de uma performance para existir como objecto sonoro. A performance é, na sua essência, o acto de criação / materialização sonora em ambos os casos. Por causa desta

performance não é necessário saber ler para apreciar um poema, tal como não é necessário saber ler uma partitura para apreciar música. A gravação em estúdio, porém, é sujeita a uma grande tentação, pois é humano aspirar à perfeição: colar os melhores pedaços de várias interpretações de um mesmo poema e obter algo que não é aborrecido, mas brilhante. Isso, contudo, é ferir de morte a essência da poesia auditiva: a sua performance, como acto efémero, irrepitível, único. Por isso também as contingências da performance (um engano, um ruído evitável) fazem parte da sua existência musical ou poética.

Quando, finalmente, o técnico de som diz que está tudo pronto para começar a gravar, o poeta enfrenta o microfone. Dizer ou ler para um microfone não é fácil — requer prática falar para um objecto como quem fala para outra pessoa. Digamos que existem várias etapas: primeiro há questões técnicas a dominar, muito treino a fazer (manter uma determinada distância entre a boca e o microfone, não variar muito o volume vocal, ter cuidado com a projecção consonântica) até esquecer a presença do microfone (enquanto objecto estranho, que não é dominado) e concentrar toda a atenção na interpretação; por fim, nalguns casos raros, utilizar o microfone como ferramenta da própria interpretação²⁸. Normalmente um poeta, que grava poucos discos, que não tem grande experiência em estúdios, fica-se pelas dificuldades técnicas na utilização de um microfone — talvez este seja um dos principais motivos para se dizer que muitos poetas não são grandes intérpretes da sua poesia, falta-lhes prática e *feed-back*. E mesmo que o técnico de som faça o seu trabalho com competência, o microfone continua a dominar o corpo do poeta, as suas tensões físicas (que aumentam), a sua dicção (que é totalmente direccionada para um objecto artificial, estranho), todo o seu modo natural de estar e falar. Talvez até o

²⁸ Recordo-me de ter lido (ainda nos anos 1980s ou 1990s) numa entrevista a David Thomas (vocalista, compositor e letrista dos “Pere Ubu”, grupo mítico de rock pós-punk surgido em Cleveland nos anos 1970s), este afirmar — e creio que a memória não me falha, embora não tenha voltado a encontrar a referida entrevista e as palavras sejam minhas — que depois do microfone a voz tinha mudado; o microfone não serve apenas para registar a voz; o microfone fez com que os modos de utilização da voz evoluíssem, sejam outros. Recordo que aquelas palavras me deixaram a pensar durante dias. Afinal é muito simples: desde logo coloca-se a questão acústica — antes do microfone, os salões e teatros exigiam projecção vocal e proporcionavam ao ouvinte uma audição a alguns metros do emissor. O microfone, que está colocado a centímetros do emissor, capta tudo e não necessita de projecção. Depois surgem as possibilidades que o tratamento de som oferece: o microfone liga directamente a uma “central de tratamento sonoro” que pode transformar com toda uma panóplia de efeitos e em tempo praticamente real, se necessário, a voz originalmente emitida; nem sempre a voz ouvida é tal como foi proferida. Por fim surgem as possibilidades de utilizar vários microfones em simultâneo (com diferentes características ou diferentes equalizações), de transformar o microfone num instrumento musical (*feed-backs* e percussões, por exemplo) ou de abusar da sua utilização (uma utilização deliberada e conscientemente “mal feita” para obter determinado som).

estado de espírito do poeta mude um pouco. Está preocupado com a sua prestação poética, se não se vai enganar, se não se vai esquecer que tem de falar para o microfone. Mas chegou o momento, há que esquecer tudo, e “apenas” dizer/ler os poemas.²⁹

²⁹ Eis uma lista, ainda que certamente incompleta, de outros poetas portugueses que gravaram em estúdio (para consultar as suas discografias ver Anexo B): Adília Lopes, Alberto Pimenta, Alberto Serpa, Alexandre O’Neill, António Ferreira Guedes, António Gedeão, António Ramos Rosa, Aurelino Costa, Carlos Carranca, E. M. de Melo e Castro, Elsa de Noronha, Eugénio Andrade, Fátima Murta, Fernanda de Castro, Fernando Guerreiro, Fernando Vieira, Henriqueta Maya, Herberto Helder, João Negreiros, Joaquim Pessoa, Jorge de Sena, José Carlos Ary dos Santos, José Gomes Ferreira, José Manuel Mendes, José Régio, José Rodrigues Miguéis, Luís de Carvalho, Luís Machado, Luís Veiga Leitão, Luiza Neto Jorge, Manuel Alegre, Manuel da Fonseca, Manuel João Mansos, Manuela Machado, Maria Alberta Menéres, Maria Teresa Horta, Miguel Torga, Natália Correia, Papiniano Carlos, Ricardo Alberty, Sophia de Mello Breyner Andresen, Teresa Rita Lopes, Vasco de Lima Couto, Vitorino Nemésio. Não estão incluídos poetas que são igualmente músicos, pois têm uma relação com o microfone muito diferente — ver o capítulo acerca de spoken word, onde são referidos e analisados.

É Sebastião da Gama que refere que muitos poetas dizem mal a sua poesia, apesar de apenas eles conhecerem a música original do poema. Porém, creio que demonstrei, com Régio, que essa pode ser uma opinião apressada e que não se deve generalizar. Sobretudo é interessante ouvir gravações de poetas dizerem ao vivo, confrontados ou não com uma assistência. Contraditoriamente é nessa falta de intimidade que eles são mais íntimos, mais eles mesmos. Quando gravam em estúdio, como vimos, nem sempre a voz se liberta das grilhetas que o microfone e um ambiente estranho lhe colocam. Por outro lado, a maioria deles gravou muito pouco, não tendo ocasião para se sentir à vontade e se ambientar às exigências de um estúdio de gravação. Na realidade a “voz do poema” tem uma importância diminuta no processo de gravação. Não que, como Régio em “Cântico Negro”, não haja exceções, pois creio que, mais que em Villaret, é na voz de Régio que se sente a música do poema fluir. Nas gravações ao vivo é a comunicação do poeta com os ouvintes que tem primazia. É a voz do poeta a sobrepor-se à voz do poema. É nas gravações ao vivo mais caseiras, que surge uma maior possibilidade de se ouvir “a voz do poema” na voz do poeta.

Mas fico com a sensação que é a voz do poeta que desencadeia a voz do poema. É o seu modo de dizer poesia que dá a *armonia* original ao poema. A voz do poema não é mais do que um modo que o poeta reconhece como sendo poesia. E que ao dizer, imita. Na realidade não é necessário ser músico, nem actor com a voz treinada para se ser poeta. Neste sentido, as gravações de poesia feitas pelos próprios poetas coincidem em grande parte com a voz do poema. Resta a questão do respeito dessa voz por parte de outros intérpretes. Alguns dos quais elevam o poema ao nível de “assombrosas interpretações”.

CAPÍTULO III

DIZER POESIA

ENQUADRAMENTO

Nem todos os poetas saberão dizer bem a sua poesia, “muitos poetas dizem mal os seus versos”, escreveu Sebastião da Gama em *Sobre a Poesia: Dois Dedos de Conversa*. E depois acrescentou que, pelo contrário, alguns “grandes declamadores [...] conseguem até tornar célebre uma pobre poesia; arrancarão ao público mais palmas do que arrancaria o Poeta”. O que origina esta discrepância é o assunto que agora irei analisar. Se, por um lado, existem pessoas com dotes naturais para dizer poesia, existem outras que são quase incapazes. Mas, mais importante do que o que é inato, nesta coisa de dizer poesia contam sobretudo dois factores: uma prática (o mais contínua possível) e estudo — estudo técnico da arte de (bem) dizer, bem como estudo cuidadoso dos poemas que se vão dizer e do modo de os dizer. Dizer poesia com alguma qualidade requer, para lá de uma paixão pela poesia, um domínio técnico das capacidades vocais. Para isso é necessário treino, de preferência numa escola. Ora são os actores e actrizes que, no decurso dos seus estudos no Conservatório Nacional de Teatro, têm uma disciplina de “Arte de Dizer”, quem está melhor apetrechado para se afirmar como “grande declamador”. E foi o que sucedeu com Manuela Porto, João Villaret, Maria Barroso, Mário Viegas e muitos outros.

Irei, pois, mostrar como se ensinava a “dizer bem”, nas aulas do Conservatório; mostrando em seguida algumas alternativas a esse modo de dizer que, como veremos, é basicamente normativo. Para isso recorrerei a uma grelha desnvolveida a partir da que Jon Whitmore apresenta em *Directing Postmodern Theater – Shaping Signification in Performance* (1994), que analisa vários parâmetros associados à performance vocal; bem como às reflexões sobre a voz do encenador norte-americano Joseph Chaikin.

Mas, antes, principiarei por Racine, que me ajudou a entender qual a essência de uma “arte de dizer”.

3.1. Racine - Arte declamatória: rigor e emoção

Jean Racine era conhecido na corte de Luís XIV por ser um leitor excepcional, capaz de levar às lágrimas os seus ouvintes. O próprio rei recorria ao poeta, que chegou a fazer parte da comitiva de cortesãos mais próximos do Rei-Sol, para as suas leituras, muitas das vezes em sessões nocturnas, por causa de uma insónia real crónica devida a uma fístula anal.³⁰

Na sua juventude Racine tinha recebido do seu professor de retórica, Antoine Lemaître, “d'excellentes leçons de diction” (Lemaître, 1908: 16).³¹ Com ele aprendeu não apenas a dominar a arte declamatória, como ganhou igualmente uma paixão pela literatura que nunca mais abandonaria.

É por isso natural que o cuidado especial que Racine dedicava à declamação não se limitasse ao seu ofício de leitor. Transportou para a sua obra dramática esse amor pela arte declamatória: é um teatro da palavra, poético; as suas tragédias versificadas em alexandrinos pedem uma articulação rigorosa e ritmada, mas igualmente emotiva. Para entender isto, basta ler, de preferência em voz alta e prestando atenção à música das palavras, os versos seguintes, que são os do início da sua tragédia *Phèdre*:

Le dessein en est pris: je pars, cher Thérémène,
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.

³⁰ “Par la biographie de son fils, Louis Racine, nous savons que l'auteur de *Phèdre* était particulièrement attentive à la declamation. Il lisait de manière très expressive, et était capable de faire fondre en larmes ses auditeurs. Le roi Louis XIV, grand insomniaque, avait très volontiers recours à Racine pour ses lectures.” (Prost, 1998: 62).

³¹ “Le troisième professeur de Jean Racine, Antoine Lemaître, avait été un avocat célèbre et un «homme du monde» assez dissipé (du moins parle-t-il lui-même de ses «égarements»). Il s'était converti au lit de mort de sa mère, brusquement, avec explosion et larmes, et avait renoncé à la plus belle situation dans le siècle pour s'ensevelir à Port-Royal. [...] Antoine Lemaître était un homme brillant, un pénitent plein de verve et d'éclat, le chef des solitaires. Il avait de la véhémence, de la chaleur, de l'imagination et du geste. Il gardait, dans son renoncement, l'amour de la littérature. Du fond de sa solitude, il avait publié lui-même ses plaidoyers, monuments de sa gloire profane, en ayant seulement soin d'y rajouter des passages édifiants. Il avait traduit, en les expurgant pour les élèves de Port-Royal, les comédies de Térence. Antoine Lemaître prit très fort en amitié Racine adolescent. Il voulait faire de lui un avocat. On connaît la lettre charmante où il recommande au «petit Racine» de bien soigner pendant son absence ses onze volumes de saint Chrysostome et de les défendre contre les rats, et où il l'appelle son fils et lui dit: «Aimez toujours votre papa comme il vous aime.» Il fut spécialement le professeur de rhétorique de Jean Racine. Ce fut sûrement lui qui communiqua à l'enfant la flamme littéraire. Et ce n'est pas tout: Antoine Lemaître avait une belle voix et un débit savant. Il donna à Racine d'excellentes leçons de diction, — que Racine répéta plus tard à mademoiselle du Parc et à mademoiselle Champmeslé.” (Lemaître, 1908: 16-17).

Dans le doute mortel dont je suis agité,
Je commence à rougir de mon oisiveté.
Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère [...]

A poesia de Racine é extraordinária! Tão auditiva! Tão centrada no peso de cada palavra! Ela própria uma partitura sonora! E contudo, para acrescentar o seu mérito poético, refira-se que o léxico de Racine é conhecido por ser um dos mais reduzidos de entre os escritores do seu tempo³².

Mas era sobretudo com os intérpretes das suas tragédias que Racine se preocupava mais, com o modo como os actores, mas sobretudo as actrizes, diziam os seus versos. Era com eles que tinha mais cuidados, era com eles que ensaiava longas horas, dias a fio, detalhando a musicalidade do dizer e a precisão dos gestos de cada personagem, transmitindo-lhes o seu conhecimento e experiência na arte declamatória. Chegou ao ponto de reescrever versos para melhor os adaptar à voz do actor ou da actriz em causa³³. Para a História ficou a sua relação com La Champmeslé, a actriz mais famosa do seu tempo, discípula dilecta de Racine e principal responsável pela popularidade de um estilo declamatório que criou raízes, sobretudo em França. Quando a descobriu, o poeta não perdeu tempo:

[...] gave his new interpreter lessons in elocution, 'at the same time studying her natural peculiarities, with a view to making them serviceable in any character he might wish her to represent.' According to the poet's son, Louis Racine, Mlle. de Champmeslé owed her subsequent successes entirely to his father's teaching. 'As he had formed Baron,' he says, 'he formed the Champmeslé, but with far more trouble. He made her understand the verses which she had to recite, showed her the gestures which were appropriate to each passage, and dictated to her the emphasis which she must employ.' There can be no doubt that Mlle.

³² "It has long been recognised that Racine draws upon a noticeably restricted lexicon in his plays. Shakespeare, it is calculated, deploys nearly 30.000 different words in his complete work [...]. By contrast, Racine's entire works comprise only just over 4.000 — and of these, nearly 500 are classified in the concordance as 'mots du théâtre tragique', in other words specialised, 'literary' terms with little or no currency outside French neo-classical drama." (Chilcott, 2000: XXX).

³³ "Cette diction parfaite, articulée, pleine d'émotion, Racine en a fait un principe théâtral: pour ses tragédies où la parole tient une place capitale, il s'évertuait à travailler avec chaque member de sa troupe, en particulier avec la Champmeslé et le comédien Baron, en réécrivant un vers pour mieux l'adapter à la voix de l'acteur, ou en spécifiant la musicalité exacte de chaque rôle." (Prost, 1998: 62).

de Champmeslé owed much to Racine's tuition, but it is equally certain that she had great natural gifts as an actress, the chief of which were a peculiar grace of movement and the greatest of all theatrical seductions, a most enchanting voice. (Williams, 1905: 64-65).

Desta relação nasceu um mito: o da declamação perfeita. A anedota seguinte mostra em que consideração eram tidos na época Racine e La Champmeslé:

For her role [Mithridate], which was a most exacting one, [...] Mlle. de Champmeslé appears to have received very careful instruction from Racine; and the critics were agreed that seldom had anything more expressive and charming than her acting been seen. She was particularly admirable in the scene in the third act, where Monime inadvertently confesses to the jealous Mithridate her love for his son Xiphanes. 'Her cry of anguish when she sees that she has betrayed the secret of her heart, sent a shudder through every vein of the spectators and transported them with emotion.' Brossette tells us that one day, when dining with Boileau, the conversation turned on the subject of declamation, whereupon the poet repeated this passage in the tone of Mlle. de Champmeslé, as a perfect example of the art. (Williams, 1905: 100).

Outro exemplo é o do poema de La Fontaine, "Belphégor", inspirado no conto de Maquiavel, que o autor dedicou à atriz com os seguintes versos:

Qui ne connaît l'inimitable actrice
Représentant Phèdre ou Bérénice,
Chimène en pleurs ou Camille en fureur?
Est-il quelqu'un qui cette voix n'enchanté?
S'en trouve-t-il une aussi touchante,
Un autre allant si droit au coeur? (La Fontaine, 1836: 244)

Detecta-se um padrão de trabalho de Racine com a sua atriz nestes depoimentos. Todos são de espectadores e ouvintes; todos enaltecem as diferentes emoções transmitidas na representação; a voz sobressai como instrumento mais apropriado à transmissão da emoção; o modo da Champmeslé, ou da declamação raciniana, institucionaliza-se como modo perfeito. Contudo, Racine era sobretudo um homem da palavra, um poeta que exigia aos seus intérpretes rigor na dicção, na articulação das palavras, nos gestos. É esta a

receita da declamação raciniana: rigor e emoção; rigor nas raízes, emoção no fruto; rigor nos ensaios, emoção nas representações, declamações ou leituras.

Como era o modo de declamação raciniano no tempo de Racine, nunca saberemos. Nunca conheceremos a voz da Champmeslé. Nem a de Racine. Nenhum registo auditivo desse tempo chegou ainda até hoje. Apenas registos escritos, mudos. Todavia (ou, por isso mesmo?) a declamação raciniana tornou-se um mito, que cada geração interpretou a seu modo.³⁴

A atenção que Racine dava ao modo de as suas palavras serem ditas em público, sugere uma questão relativa à criação e à interpretação poética: é de uma música poética que brotam as palavras, uma música anterior às palavras? Ou é das palavras que surge a melodia poética? Talvez um poeta hesite e opte pela primeira sugestão, como sugeriu Sebastião da Gama — Racine chegou a mudar as palavras dos seus versos para obter a musicalidade pretendida na voz do actor. Quase sempre um intérprete, porém, escolherá a segunda hipótese e descobrirá nas palavras a música da poesia. A liberdade e a diversidade de descobertas, de diferentes leituras musicais do poema, é a riqueza da interpretação.

Racine, o autor, porém, aos ensaiar todos os versos das suas tragédias, transforma-se simultaneamente em ensaiador (hoje diríamos encenador) e como tal dirige as diferentes possibilidades de leitura, de musicalidade do poema que o intérprete sugere. E, porque nunca deixa de ser autor, o que ele pretende dos intérpretes é o respeito da musicalidade das palavras, essa música que só ele conhece, que antecedeu mesmo o momento da sua escrita. Pede ao intérprete a voz dos seus versos.

Contudo, se a declamação raciniana é mais mito que conhecimento concreto, como pode hoje o intérprete recuperar a voz original dos versos de *Phèdre*? Não pode. Mas pode fazer o que um intérprete faz: procurar nas palavras essa musicalidade perdida, traduzindo a palavra escrita em som e movimento. E porque a declamação poética é uma *performance*

³⁴ “Le problème est qu’aucun souvenir précis de tout ce travail ne nous est parvenu. La declamation racinienne est devenue un mythe plus qu’une réalité. Chaque époque s’est faite une idée de la manière dont on prononçait les vers de Racine en son temps, et a cru atteindre une vérité de la diction quand elle ne s’inventait qu’un langage codifié. Il fait bien avouer qu’à cet égard, le théâtre racinien est à jamais inaccessible.” (Prost, 1998: 62).

muito semelhante a uma tradução — tradução do francês para o português versus tradução do visual para o auditivo —, os resultados podem sair tão díspares ou tão semelhantes, quanto os do exemplo seguinte, os primeiros versos de “Fedra” de Racine — numa justa homenagem a Champmeslé³⁵ — na língua de Camões. Primeiro, numa transcrição em versos dodecassílabos portugueses feita por António Barahona:

Já decidi partir e já não volto atrás:
Sim, hoje mesmo, meu querido Teramene,
Abandono o jardim da agradável Trezena.
Na dúvida terrível que tanto me aflige
Começo a envergonhar-me desta ociosidade.
Já há mais de seis meses longe de meu pai,
De pessoa tão qu’rida eu ignoro o destino [...] (Racine, 2003: 19)

Em seguida, os mesmos versos numa tradução de Millôr Fernandes:

Está decidido, bom Terameno, eu parto;
Abandono Tresena, esta cidade amada.
Assaltado por dúvidas terríveis
Já me envergonho do ócio em que vivo.
Há mais de seis meses longe de meu pai,
Não sei o destino desse rosto querido [...] (Racine, 1985: 4)

Por fim, numa versão de minha autoria:

Já decidi: parto, caro Terameno,
Findaram os dias felizes em Trezena.
Nesta dúvida mortal que me agita,
Envergonho-me deste ócio parasita.
Há mais de seis meses de meu pai afastado,
Ignor’ o destino de rosto tão amado [...]

³⁵ “As Phèdre, the declamation of which, according to the Abbé du Bois, Racine ‘had taught her verse by verse’, Mlle. de Champmeslé seems to have put the ‘comble’ upon her fame as a ‘tragedienne.’” (Williams, 1905: 106).

Tradutores ou intérpretes: como preservar essa música original numa tradução, ou numa *performance* vocal? Com rigor e emoção, é a resposta de Racine.

3.2. Carlos Santos - A Arte de dizer

Carlos Santos, professor do Conservatório Nacional de Teatro, publicou em Lisboa no ano de 1929 um livro, de centena e meia de páginas, que visava “preencher uma lacuna no ensino da cadeira da Arte de dizer” (Santos, 1929: 7)³⁶, obra a que deu precisamente o título da disciplina que leccionava e a que faltava um manual: *A Arte de Dizer*. A obra, publicada pela Livraria Popular de Francisco Franco, foi durante décadas a única referência em língua lusa acerca da matéria, tornando-se um guia para várias gerações de actores e declamadores.

É curioso reparar que António Pedro, no seu *Pequeno Tratado de Encenação*, de 1962, talvez a obra mais marcante publicada em Portugal no século XX acerca da prática teatral, não aborda o tema da voz. O país terá de esperar por 1992 para ver surgir uma nova edição bibliográfica que verse especificamente o tema do dizer em público; trata-se de *A Arte de Dizer, Recitar e Falar em Público*, da autoria de Júlio Couto, publicado pelo Secretariado Diocesano de Liturgia do Porto. A obra, com uma centena de páginas, após debruçar-se sobre a técnica elementar do actor, o saber respirar, a eufonia e a colocação da voz, a pronúncia e seus defeitos, a articulação, a dicção, a inflexão e as palavras de valor, o ritmo e o movimento da dicção, e o comportamento exterior de quem fala em público, termina com um capítulo centrado na interpretação teatral, no estilo de uma leitura pública e na declamação poética. Por vezes Júlio Couto apenas repete o que o “mestre Carlos Santos” (Couto, 1992: 68) escreveu 60 anos antes, tendo ambas as obras a mesma intenção prescritiva no que respeita ao ensino das regras da arte de dizer.

Neste âmbito, *A Arte de Dizer*, de Carlos Santos, surge como ponto de partida para se estudar o modo do dizer poético em Portugal no século XX e para se conhecer algumas das regras do que era considerado “dizer bem”. A obra é igualmente importante porque antecede as primeiras gravações de poesia feitas em Portugal mais de um quartel — tempo suficiente para formar uma geração de intérpretes e se afirmar como referência do

³⁶ As disciplinas ensinadas no curso ordinário de arte de representar do Conservatório Nacional de Teatro eram, na época: Língua e literatura portuguesa, leccionada por Alberto Ferreira Vidal; Arte de dizer, por Henrique Carlos Santos; Filosofia das artes, por José Hipólito Raposo; História das literaturas dramáticas, por Júlio Dantas; Arte de representar, por António Pinheiro; e Dança teatral, por Encarnación Fernandes. (Decreto nº 16:547, de 28 de Fevereiro de 1929, publicado no Diário da República, I Serie, Número 48, de 28 de Fevereiro de 1929).

modo de dizer “correcto”. Outro motivo que torna o estudo de *A Arte de Dizer* essencial, é o facto de que aqueles que são muitas vezes considerados alguns dos melhores declamadores do país, serem actores que estudaram os ensinamentos de Carlos Santos: Manuela Porto, João Villaret, Mário Viegas, Eunice Muñoz, Maria Barroso, Eunice Muñoz, etc. Outros declamadores, sejam eles os próprios poetas ou não, tendem por vezes a imitar os que são uma referência, os que têm uma escola — o que é outra maneira de disseminar as regras aprendidas no Conservatório. Por isso, não é abusivo afirmar que a maioria da poesia portuguesa gravada em disco ou dita em voz alta em recitais, no século XX, em Portugal — com as excepções da “poesia sonora” e da poesia popular, esta improvisada ou decorada na maioria das vezes —, foi contaminada por *A Arte de Dizer* de Carlos Santos.

3.2.1. “Dizer bem”

Para Carlos Santos o principal objectivo de *A Arte de Dizer* é ensinar a “dizer bem”. E o autor principia precisamente, no capítulo inicial a que deu o nome de “Considerações prévias”, por esclarecer o que ele entende por “dizer bem”:

Dizer bem é, antes de mais nada, agrupar as palavras numa frase numa determinada ordem, préviamente estudada, completar ou suspender uma inflexão, conforme o sentido da frase tenha terminado ou tenha ficado em suspenso, destacar as frases incidentes da frase principal, por um movimento respiratorio particular e uma mudança de entoação especial. Calcular o número e a duração das pausas a fazer no decurso da frase, tomando, quasi sempre, por base desse calculo a respectiva pontuação, pronunciar as vogaes com toda a clareza, articular com nitidez as consoantes, dando-lhes o justo valor de longas e breves e, finalmente, respeitar a acentuação. (Santos, 1929: 9-10).

Detectamos desde logo uma série de regras: (1) estudar e dividir o texto em conjuntos de palavras; (2) usar as inflexões do seguinte modo: subindo, para suspender o sentido da frase, descendo, quando é para o concluir; (3) usar a respiração e a entoação para destacar as frases principais das restantes; (4) usar pausas para marcar a pontuação; (5) abrir as vogais; (6) articular as consoantes; (7) respeitar a acentuação. Porém, todas essas regras não são suficientes — para “dizer bem” é ainda necessário o trabalho expressivo do intérprete:

Mas *dizer bem* é, acima de tudo, compenetrarmo-nos das ideias e dos sentimentos alheios e transmiti-los aos outros como se fôssem nossos, com toda a intensidade e colorido de expressão que eles possam comportar.

Quer isto dizer que, ao lado do trabalho de *correção*, ha tambem o trabalho de *expressão*, indispensavel para transmitir a emoção [...]

E a emoção só conseguimos manifesta-la dizendo com propriedade, isto é, aproximando-nos da verdade tanto quanto possivel. (Santos, 1929: 10).

Se o cumprimento das regras enunciadas pode ser analisado com rigor por um ouvinte atento, podendo ser avaliado com alguma objectividade, já a interpretação de um texto ou de um poema, dar expressão a sentimentos alheios, é um trabalho que apenas pode ser avaliado subjectivamente — por exemplo, José Régio achava que a gravação que João

Villaret tinha feito do seu “Cântico Negro” desvirtuava o sentido do poema, como vimos; porém, essa mesma interpretação de Villaret é ainda hoje uma das mais conhecidas referências da poesia gravada em português, continuando a ser ouvida, apreciada, imitada. Nesta tentativa de determinar o que é necessário para um intérprete “dizer bem”, Carlos Santos recorre à diferença entre falar e dizer, para introduzir um novo conceito: modelar as palavras com a voz.

É necessario *não falar como se fala*, mas sim *dizer*.

Dizer dentro da verdade, *dizer* dentro da maxima naturalidade.

Dizer é, evidentemente falar.

Mas é falar dando às frases e às palavras mais importantes do texto o seu justo valor, passar por umas ao de leve, acentuar outras, distribuir por todas elas os planos e relêvos, as luzes e as sombras. Numa palavra, *dizer* é modelar.

Quando falamos, as frases saem-nos dum jacto, mas quando as dizemos elas terão que ser contornadas, coloridas, modeladas, a ponto de se converterem em motivo de beleza artistica. (Santos, 1929: 10-11).

No fundo, Carlos Santos retoma o tema da musicologia grega da existência de um (ou de vários) modo artístico de dizer, de uma harmonia vocal: a obra é reconhecida como artística se for dita de um certo modo. “Falar como se fala” não respeita uma harmonia. Não modela a voz. Todavia, de seguida, o autor chama a atenção para que não se exagere nesta modelação vocal, de modo a que o dizer não soe artificial:

[...] não será um bom recitador aquele que detalha todo o trecho com o mesmo escrupulo, dando a mesma amplidão e sonoridade a todas as frases, sem colocar no preciso relêvo de destaque as palavras de maior importancia.

A affectação no dizer, tanto se manifesta na preocupação de querer ser natural, como em querer fazer sentir o artificio a cada momento.

Não basta ter a preocupação de *falar*, como tambem não é conveniente ter a pretensão de querer *dizer* tudo. A verdade, na dição, deve, portanto, manter-se entre estes dois extremos. (Santos, 1929: 11).

Carlos Santos, na procura de um modo de dizer natural e simultaneamente modelado, continua a confrontar-se com o conflito entre o “dizer” com correção, que é técnico e requer uma aprendizagem, mas cria algum “artificio”, e o “falar”, que é mais natural. Acaba

preconizando um meio-termo que deve variar entre ambos os registos, com a utilização da técnica, da modelação vocal, para marcar os conjuntos de palavras que quer destacar. É, porém, num ritmo lento, sem pressa, que ele recomenda ao intérprete que diga os poemas.

[...] acima de tudo, a preocupação de quem *diz* deverá ser: fazer-se compreender pelo auditorio a quem se dirige, e, nesta conformidade, é indispensável não ter uma dição excessivamente acelerada — a não ser em casos muito especiais — porque uma excessiva volubilidade facilmente nos conduz á precipitação que é um defeito absolutamente condenável. A despeito da maior ou menor rapidez com que se disser um trecho, é sempre indispensável valorizar as palavras e isso apenas se consegue á força de dizer lentamente, destacando as sílabas e alongando ou diminuindo a extensão da voz, conforme a capacidade do local em que tivermos de falar.

Dizer bem, e no ritmo apropriado, comunica á frase, ainda a mais banal, um perfume de indiscutível poesia. (Santos, 1929: 12).

Carlos Santos acrescenta três novos requisitos para se “dizer bem”: (1) uma velocidade lenta; (2) uma articulação cuidada, destacando as sílabas; e (3) uma projeção vocal adequada. Se antes o autor tinha abordado já a questão da expressão artística do “dizer”, refere agora um outro elemento essencial em qualquer objecto artístico: a comunicação. Comunicar é, desde logo, “fazer-se compreender pelo auditorio a quem se dirige”. Mas é também ter a capacidade de transmitir (Carlos Santos utiliza o verbo “comunicar”) a quaisquer palavras, a qualquer frase, “ainda a mais banal, um perfume de indiscutível poesia”. Acerca das capacidades expressivas de uma boa interpretação, de uma “ditação expressiva” que transmita as emoções do texto, o autor refere de novo a necessidade de se conseguir “entrar dentro da naturalidade, traduzindo as ideias dos outros no tom, em que emitimos as nossas” (Santos, 1929: 12-13). Detecta-se nesta última ideia uma influência do método stanislavskiano de construção de personagem, o que, se não é de estranhar num professor de uma escola de teatro, revela contudo um espírito atento à evolução dos modos de pensar e de fazer teatro. Aliás, Carlos Santos repete-o várias vezes, um dos principais objectivos de “dizer bem” é conseguir ser natural. E avisa: “Quando lêmos em voz alta, abandonando os principios e regras estabelecidas em *Arte de dizer*, caímos involuntariamente na convenção e na ênfase” (Santos, 1929: 12). Os defeitos a evitar numa boa leitura, quando se quer “dizer bem”, são, como vimos, a afectação, a

precipitação, a convenção e a ênfase. Já ser natural, expressivo, correcto e inteligível são virtudes de ler ou “dizer bem”. E Carlos Santos acrescenta a estas, três outras virtudes: a simplicidade, a sinceridade e a inteligência.

A simplicidade na dição é meio caminho andado para alcançarmos a sinceridade indispensável afim de comover os outros e, com nitidez e inteligência facilmente somos levados a traduzir qualquer frase com intenção e expressão apropriadas. (Santos, 1929: 13).

Neste parágrafo Carlos Santos acrescenta um novo objectivo para quem pretende “dizer bem”: ser capaz de comover a audiência. No fundo, o derradeiro objectivo a alcançar, para o qual contribuem todos os outros objectivos: a comunicação, a correção e a expressão. Contudo, essa emoção que o intérprete transmite, provém da literatura, de uma análise criteriosa dos textos e do fenómeno literário:

[...] a *Arte de dizer bem*, pairando acima dos processos mecânicos, varia como a própria literatura, porque esta arte tem por base constante a análise ponderada dos textos, a pronta assimilação da verdadeira ideia, da sua intenção exacta e precisa, muitas vezes oculta sob a aparência enganadora das próprias palavras. (id.).

O que finalmente sobressai nas palavras de Carlos Santos é a ideia de que a “arte de dizer bem” é um processo dinâmico que evolui com as mudanças ocorridas na própria literatura. Para ele, a verdadeira literatura ainda é a escrita; a arte de dizer é algo que a serve.

3.2.2. Dizer e ler

No capítulo seguinte, intitulado “A Arte de dizer e a Arte de representar”, Carlos Santos principia por reconhecer que tal como “ha bons comediantes que dizem mal, assim também ha artistas que dizem bem, mas que representam de forma lamentavel” (Santos, 1929: 15). E o autor explica que isto acontece no caso dos actores que não absorveram a verdade última da arte de representar, pois “não entram na pele das personagens que representam, mantendo-se dentro da sua individualidade” (Santos, 1929: 16). O verdadeiro problema, o desafio que nem todos os actores superam, como Carlos Santos explica de modo muito claro, é ser capaz de um tal domínio das regras, a ponto de elas deixarem de ser um travão expressivo, uma preocupação durante a actuação:

Paralisa-os o excessivo cuidado com que observam as regras. A exagerada e meticulosa análise que exercem continuamente sobre si mesmos, tão indispensavel ao actor, domina-os em absoluto. O observador, então, transforma-se em carcereiro de si proprio, donde a impossibilidade do artista se evadir para nos dar as manifestações impecaveis e aparentemente expontaneas duma perfeita dição. (Santos, 1929: 16).

A dificuldade que Carlos Santos aqui refere para se dizer um texto (poético) com naturalidade, remete para o conflito entre o receio de errar e a vontade de aprender e de “fazer bem” com que todos nos deparamos em qualquer processo de aprendizagem, quando temos de aprender a dominar uma matéria, uma técnica, uma linguagem, um programa informático, ou apenas a conduzir uma viatura. O estudo e a prática continuada permitem quase sempre superar, com maior ou menor dificuldade, esta aprendizagem. Por isso é importante aprender a dizer e a evitar deslizes e declamações antes de dizer em público: “é conveniente que o orador, dotado duma bela voz, procure, primeiro que tudo, aprender a servir-se dela e a evitar, tanto quanto possível, emaranhar-se nas redes doiradas da declamação.” (Santos, 1929: 30). A declamação é um “modo de dizer” que o autor adjectiva como sendo plano, afectado, artificial, enfático e convencional. Para o autor existem três modos correctos de dizer palavras em público: ler, dizer e representar, “tres maneiras diferentes de dizer” (Santos, 1929: 31). Destrinçando diferenças entre elas, e principiando pela leitura, o autor começa por lembrar alguns constrangimentos físicos que o acto de ler acarreta:

As atitudes decorativas são-lhe absolutamente defesas, por isso que o leitor se mantém na posição de sentado. Não pode socorrer-se de olhares expressivos e de gestos, porque os olhos estão fixados no texto e porque com uma das mãos segura o livro e com a outra vai virando as páginas. (Santos, 1929: 30-31).

É evidente que nem todos lêem sentados, que nem todos lêem segurando o livro com uma mão, e é evidente que a outra mão não está continuamente a virar as páginas. Mas também é claro que, não estando o texto decorado, os olhos estão fixos nele, que dificilmente o leitor poderá “socorrer-se de olhares expressivos e de gestos”. Estes são instrumentos das artes de representar e de dizer, que têm os textos decorados — ou tão bem estudados que, mesmo estando o texto presente “em cena”, este serve apenas como adereço ou como eventual recurso de segurança para o caso de acontecer uma “branca”. Estas (dizer e representar) são artes que necessitam de um contacto directo com uma audiência. Só assim fazem sentido olhares expressivos e gestos. O conceito de gravação sonora de uma interpretação poética, ou mesmo de ouvir alguém na rádio a dizer poesia, o conceito de ouvir sem ver quem diz, não estava seguramente na mente de Carlos Santos, nem fazia parte das práticas do seu tempo. Por isso é natural a importância que Carlos Santos atribuiu à comunicação não-verbal (olhares e gestos) numa performance poética, muito antes dos estudos de Albert Mehrabian e Susan Ferris confirmarem essa relevância. Como é evidente, numa gravação sonora esses olhares e gestos não existem, não sabemos se a pessoa que diz está sentada ou de pé, se tem ou não um livro na mão; ouve-se muito raramente e em poucos discos o ruído subtil do papel a roçar no papel, do virar das páginas de um livro. Apenas assim se detecta a leitura numa gravação. Ao vivo ou em gravação, o mais importante é o leitor estimular o ouvinte a continuar a ouvir, ter o cuidado de não tornar a sua leitura do texto entediante, devendo para isso, segundo Carlos Santos, evitar a manutenção de um único registo durante toda a leitura.

A dição expressiva dum leitor depressa se torna insuportável, o que facilmente se verifica quando alguém nos lê, por exemplo, o trecho dum jornal com a preocupação de o inflexionar. Ao cabo de alguns instantes essa leitura mortifica-nos e acaba por desinteressar-nos. [...]

Nestes termos, a dição correcta é a única de que se deve servir um leitor, acompanhada de uma outra frase expressiva de efeitos modestos, inteligentemente intercalada no decorrer de um trecho. (Santos, 1929: 31).

O autor continua com umas linhas breves acerca das características específicas do dizer teatral, da arte de representar, nas quais esclarece que o actor “terá de preocupar-se com o ritmo e com o movimento do assunto, cabendo-lhe o encargo de descobrir e ampliar os efeitos da dição expressiva” (id.). Penso que o ritmo, o movimento do assunto, o estudo, o destaque e a expressividade são comuns a quem representa e a quem diz em público. Só não se aplicam a quem lê em público porque, como Carlos Santos explica de seguida, ler é uma ação na qual acontece o primeiro contacto do leitor com o texto que lê:

[...] apesar da sua aparente simplicidade, quasi elementar, a leitura em voz alta apresenta uma dificuldade: dar espontaneamente á frase que se lê a sua interpretação exacta. Quem lê em voz alta deve ser dotado duma excepcional faculdade de assimilação, quasi instintiva.

Tem que vêr prontamente a linha que vae ler e aquelas que se lhe seguem.

É um processo absolutamente contrario ao do escritor.

Este pensa primeiro na palavra e escreve a em seguida, o leitor vê primeiro a palavra sobre a qual pensa depois. (Santos, 1929: 31-32).

Este não é um processo fácil, como todos sabemos. Requer alguma prática para ser dominado. E é ligeiramente mais complexo do que a descrição que dele faz Carlos Santos: (1) fazer chegar a informação visual ao cérebro; (2) decifrar essa informação — o leitor não vê só uma palavra, vê a palavra e as que lhe estão próximas; (3) trabalhar a informação, transformar o visual em auditivo — soletrar as palavras mentalmente, pois caso não o faça o leitor facilmente pode errar a leitura de uma palavra, uma vez que o cérebro ordena quanticamente aquela mancha de letras em várias palavras que existem simultaneamente, optando depois por uma ou outra por motivos que nem sempre controla no momento; (4) analisar o significado das palavras em si e integradas no contexto de texto que está a ser lido; (5) processar o modo de expressar essa informação — integrá-la na leitura que está a ser feita, enquadrá-la no ritmo, dar algum eventual destaque; (6) por fim, dizer — uma ação física que implica respirar, articular as palavras, projectar a voz. Tudo isto numa fracção de segundo.

Por fim, deixando a leitura e retomando o tema do “dizer”, Carlos Santos sugere um método para “aprender a dizer”: dizer poesia.

Quem quiser aprender a dizer deverá começar pela recitação de versos, porque estes aprendem-se mais facilmente, em virtude da sua cadencia harmoniosa, e agradam mais que a prosa ao ouvido daqueles que a escutam. (Santos, 1929: 32).

É interessante que Carlos Santos refira a poesia como metodologia de aprendizagem, não apenas como uma prática inicial e mais simples, mas sobretudo pela importância que atribui ao feed-back do processo de comunicação: agradar à audiência é também criar as condições para que surjam estímulos positivos que são encorajadores. O capítulo termina com o elenco das “bases essenciaes da dição correcta [...]”: pronunciar bem, articular bem, respirar bem” (id.). Veremos, em seguida, com mais detalhe, cada uma destas três matérias.

3.2.3. Pronunciar e articular

No capítulo III, que versa a “Pronunção”, Carlos Santos começa por definir pronunciar como “dizer com harmonia e correção a palavra falada” (Santos, 1929: 33). De igual modo principia o capítulo IV, a que chamou “Articulação”, por definir o articular como “a pronunção clara e distinta das sílabas que constituem as palavras” (Santos, 1929: 39). Pronunciar é, então, um modo de dizer; e articular é um método utilizado para pronunciar.

a) Pronunção

Antes de entrar em detalhes técnicos, Carlos Santos principia por avisar que a primeira regra é respeitar as próprias regras de pronunção:

[...] é indispensavel [...] subordinarmo-nos, a despeito das nossas predileções, ás regras estabelecidas em materia de boa pronuncia, aproximando-as das que estão aconselhadas pelo uso, mas preferindo, no entanto, em caso de duvida, um pronuncia que vá de encontro ás regras, a uma que lhe seja rigorosamente conforme, mas que disperte o sorriso do auditorio. (Santos, 1929: 33).

E reitera esta mesma ideia pouco depois:

De facto, a regra de todas regras é, antes de mais nada, agradar e [...] é sempre preferivel pronunciar de encontro ás regras, do que pronunciar de forma a suscitar o ridiculo, respeitando-as. (Santos, 1929: 35).

O respeito das “regras estabelecidas” está acima do gosto pessoal, está acima de qualquer facilitismo. Carlos Santos explica em seguida quais são essas regras “aconselhadas pelo uso” — “isto é, da maneira por que pronunciam na capital a maior parte das pessoas cultas e de boa sociedade” (id.), pois “o uso, não poucas vezes, ultrapassa todas as regras” (Santos, 1929: 34). Não estranhemos hoje esta maneira de entender o que era um exemplo de boa pronunção — basta recordarmos *Pygmalion* de George Bernard Shaw, peça estreada em 1912, na qual o professor de fonética Henry Higgins é o exemplo mais-

que-perfeito de um homem que domina a arte da pronúncia. Mas Carlos Santos reconhece, ele mesmo, os limites do seu exemplo, pois acrescenta:

É opinião aceita, na atual sciencia filologica, que não podemos considerar errado o modo de pronúnciar rustico ou popular de cada provincia, pois que aos habitantes dessas localidades assiste direito igual ao que têm os dos grandes centros de população para usarem a linguagem a que, convencionalmente, chamam culta. (Santos, 1929: 35-36).

Para Carlos Santos existe ainda uma diferença que está marcada na adjectivação utilizada: “um falar rustico ou popular” *versus* “uma linguagem culta”. Uma outra importante ideia expressa nestas linhas é a de que mesmo esta linguagem culta evolui, apesar de se normativizar — “o uso, não poucas vezes, ultrapassa todas as regras” — e de que, nesse caso, as regras têm de ser actualizadas, pois é o “uso” e não “as regras” que Carlos Santos defende como farol de uma boa pronúncia. De todo o modo, são regras que ele fornece:

[...] para pronúnciar com pureza, é indispensavel não desvirtuar o som das vogaes, não abreviar as que forem longas, não alongar as que fôrem breves, respeitar todos os acentos, não criar outros arbitrariamente (Santos, 1929: 33).

As duas primeiras e principais regras que Carlos Santos objectiva são: (1) o respeito pela abertura das vogais (se são abertas ou fechadas), da sua intensidade (fortes ou fracas) e da sua duração (longas ou breves); e (2) o respeito pela acentuação (sílabas fortes e fracas). Acerca da importância da acentuação, esclarece pouco depois:

Uma das principais regras da pronúncia é o respeito absoluto pela acentuação. A maior parte das pronúncias viciosas provem duma deslocação ou duma supressão de acentuação ou ainda de uma acentuação colocada arbitrariamente.

Deveremos ter sempre o cuidado de nunca suprimir a acentuação, nem colocá-la nas sílabas mudas, e também ter todo o escrupulo em não criar acentuações viciosas. (Santos, 1929: 35).

Podemos sistematizar estas regras do seguinte modo: (1) não deslocar a acentuação de uma sílaba forte para uma muda; (2) não suprimir qualquer acentuação; (3) não acentuar nenhuma palavra (cuja acentuação é desconhecida, por exemplo) arbitrariamente; (4) não

usar vícios de acentuação, de que o falar rústico ou popular é useiro. Carlos Santos termina o seu capítulo com a enumeração de “varios defeitos de pronunção”:

1º - Nazalação constante ou accidental.

2º - Falar tataro (vulgo, tátibitáte), ou troca de certas articulações.

3º - Falar cioso.

4º - O balbuciar.

5º - Precipitação. (Santos, 1929: 37).

De todos estes defeitos, “para os quaes [...] ha processos de travar ou corrigir” (Santos, 1929: 37), apenas um, a nasalação, tem a ver com ressonância; todos os outros estão relacionados com articulação.

b) Articulação

A articulação, recordemos, é, nas palavras de Carlos Santos, “a pronunção clara e distinta das silabas que constituem as palavras” (Santos, 1929: 39). O objectivo da articulação é uma dição correcta que chegue “nitidamente aos ouvidos daqueles que nos escutam” (id.). Ou seja, a articulação serve em primeiro lugar para que o significado das palavras de um texto seja claro. O motivo invocado por Carlos Santos para esta necessidade é, no mínimo, curioso:

O publico é, por sua natureza, preguiçoso e, portanto, a preocupação dominante de quem diz um trecho deverá consistir em poupar-lhe o mais pequeno esforço cerebral. (Santos, 1929: 39).

Temos de contextualizar estas palavras: estávamos em 1929, numa Europa em crise, a revolução soviética já tinha acontecido, a burguesia capitalista radicalizava a sua ideologia, as ditaduras fascistas estavam próximas. Não seria provavelmente intenção do autor, mas nas suas palavras pode ler-se que o principal motivo para articular com clareza é em si mesmo um insulto ao público e um acto de menosprezo pela sua inteligência; a afirmação de Carlos Santos denota uma certa soberba e condescendência que o leva a presumir a preguiça e incapacidade cerebral dos ouvintes. Este pressuposto foi levado a extremos não na literatura, mas na política: o grande mestre desta arte, recordemo-lo, não foi um

actor, mas Adolf Hitler, que nos seus discursos, meticulosamente ensaiados — muitas das regras preconizadas em Portugal por Carlos Santos são as mesmas aplicadas com rigor pelo ditador alemão — transformava o mais pequeno esforço cerebral em entusiasmo emocional. Ainda hoje este modo de pensar o público como um consumidor que prefere não se esforçar, está bem enraizado nalguma cultura popular ligada à criação de objectos sonoros: vários músicos e produtores discográficos afirmam que um *hit* musical segue sempre uma regra a que chamam *KISS*, um acrónimo para: *keep it simple, stupid*. Também para Carlos Santos, o trabalho de articular um texto já era o de o tornar simples de entender. E ele explica como isso deve ser feito:

O trabalho da articulação consiste em pôr em evidência o valor de cada sílaba com exceção, bem entendido, das que fôrem mudas, no martelar expressivo das palavras, em oposição manifesta ao defeito muito prejudicial da sua precipitação. (id.).

O autor mostra nestas linhas, ao valorizar a importância de cada sílaba, o quanto estava ligado a uma tradição teatral com um modo específico de “dizer”: o teatro de salão. Não fariam assim os actores de *The Globe*, de William Shakespeare, pois falar ao ar livre para um público barulhento, não é mesmo que falar num ambiente controlado, isto é, uma sala normalmente com boas condições acústicas e um público silencioso. A projeção vocal com uma intensidade contínua *forte* ou *fortissimo*, exige outro tipo de articulação, de pronúncia, de respiração, de relação com a audiência. O teatro, ao deixar de ser um acto público exterior e mudar-se para o interior de edifícios construídos para o efeito, processo que a ascensão da burguesia ao poder acelerou, alterou não apenas a sua penetração social, como também o modo de dizer em público. Normativizou-o. Mudou não só a maneira de dizer e de ouvir, mas também a relação entre (a voz de) quem diz e (o ouvido de) quem ouve. Agora já é possível ouvir todas as sílabas, já é possível apreciar o virtuosismo técnico do intérprete.

[...] quando nos dirigimos ao publico, é preciso, fazermo-nos compreender, o que só se consegue articulando com toda a nitidez. Um teatro não é uma sala. Não podemos, por isso, dirigirmo-nos a muitas centenas de ouvintes como quem fala com alguns amigos á mesa dum café.

Se não articularmos as palavras com toda a nitidez ninguém nos prestará a atenção devida e tão pouco nos compreenderá. (Santos, 1929: 41).

Carlos Santos não levanta a questão da projeção vocal como essencial para a compreensão (o que é o caso de um texto dito em ambiente exterior), mas da articulação. A voz num teatro, ou num salão, é ouvida com mais detalhe do que num auditório ao ar livre; o intérprete já não tem necessidade de forçar a projeção da voz e deve passar a prestar atenção a várias outras questões técnicas, das quais a articulação é, sem dúvida, das mais importantes — o “dizer” passa a ser analisado como uma *performance* de técnica vocal. Ora, um bom desempenho técnico caracteriza-se, para Carlos Santos, pela variedade e expressividade das articulações e pelo cuidado na articulação da sílaba final.

[...] cada sílaba deverá ser articulada de forma diferente, porque, de contrário, as palavras perderiam depressa a côr e o sentido próprios, donde uma dição monotona e, portanto, inexpressiva.

É sobre as sílabas finais que nos devemos apoiar com toda a nitidez porque elas são, por assim dizer, o ponto luminoso da palavra. (Santos, 1929: 39-40).

Ou seja, para articular bem as sílabas é necessário: (1) “martelar” todas as sílabas para as destacar umas das outras, (2) excepto as mudas, (3) articular cada sílaba de um modo diferente, com diferentes durações, intensidades e inflexões, e (4) apoiar a pronúncia da palavra evidenciando a articulação da sua última sílaba (excepto quando for muda). Enquanto alguma modernidade, mais ou menos contemporânea de Carlos Santos, destruiu a palavra e trabalhava as sílabas para novas construções (futurismo, dadaísmo) ou democratizava o valor das doze notas da escala musical, criando um “modo” que as utiliza a todas de igual maneira (dodecafonismo), Carlos Santos parece trilhar um caminho oposto ao propor regras que têm implícita uma hierarquia silábica dentro da própria palavra: destacar a última sílaba, evidenciar as diferenças. Ele mesmo justifica o porquê desta opção:

[...] ha em dição apenas uma coisa que leva vantagem á voz: é a articulação. Com boa articulação, ainda que com pouca voz, pode-se dizer primorosamente. Com uma boa voz, mas sem uma boa articulação, não ha dição que preste. (Santos, 1929: 40-41).

Carlos Santos não arrisca, é mais professor de futuros artífices que de futuros artistas — a imitação sobrepõe-se à criação. Prefere ouvir alguém dizer imitando um modo já

estabelecido, respeitando regras (que não criou, que aprendeu repetindo, tal como o próprio Carlos Santos), respeitando uma “boa articulação”, uma articulação “correcta”, conservadora, a ouvir alguém que as não respeite, ainda que tenha uma boa voz, por exemplo, alguém que articule “mal”, ou alguém que arrisque alguma criatividade na exploração dos processos de articulação das palavras.

c) Pontuação

Acerca da pontuação (capítulo V), Carlos Santos começa por recomendar ao leitor de um texto que deve “respeitar a pontuação, compreendê-la, interpretá-la e marcar com precisão todos os diferentes valores” (Santos, 1929: 43). Pede não apenas para a respeitar e marcar — tal como ele esclarece logo de seguida: “os sinais de pontuação servem para marcar as pausas, os pontos onde convém respirar” (Santos, 1929: 43-44) —, mas também pede ao leitor algo mais, para analisar a pontuação, para a estudar, a compreender e interpretar. E explica o motivo de tal pedido:

[...] os sinais de pontuação nem sempre orientam o leitor [...], porque, além de serem em numero muito limitado, não correspondem, duma forma absoluta, ás intenções que o autor tenta imprimir ás frases do texto. (Santos, 1929: 43).

Até aqui nunca Carlos Santos tinha abordado a questão dos limites que a linguagem e a sua transposição para a escrita colocam ao autor. Ao referir os constrangimentos que um código de escrita com sinais de pontuação insuficientes coloca ao autor, sugere ser preferível deixar “ao criterio do artista o cuidado de os interpretar inteligentemente” (Carlos Santos, 1929: 44). Ou seja, quem diz o texto ganha uma certa liberdade de interpretação, em relação ao respeito integral da pontuação, devendo, no entanto,

[...] penetrar o pensamento do autor e ter bem presente que os sinais de pontuação são apenas a tradução exterior das relações logicas que ligam os diferentes elementos das frases. (Santos, 1929: 46).

A questão que Carlos Santos levanta pode ser levada mais longe, ultrapassando a questão da pontuação. Como vimos com José Régio, as versões gravadas por João Villaret e pelo próprio José Régio do poema “Cântico Negro”, não são textualmente idênticas. Outras

vezes é o próprio autor que ao dizer se “corrige”, como vimos acontecer com Mário Cesariny. Estas alterações acontecem sobretudo de três modos, que por vezes se interceptam: (1) uma palavra que é substituída por uma outra sinónima, (2) a sequência das palavras na oração, que é mudada, ou mesmo (3) a sequência das orações na frase que ganha nova arrumação. Estas alterações, que nem sempre são conscientes, são geralmente motivadas por um processo de adaptação do texto escrito à linguagem falada, como vimos, mas também acontecem conscientemente, embora mais raramente, de maneira a tornar o texto mais adaptado ao modo de dizer do próprio intérprete, como em Racine, ou mesmo à compreensão da audiência.

3.2.4. Respiração e ressonância

Carlos Santos indexa a respiração no capítulo mais curto de *A Arte de Dizer*, que não chega a duas páginas. No capítulo seguinte, a que chama “Voz”, trata basicamente de apenas uma questão relacionada com a voz: a sua ressonância.

a) Respiração

Acerca da respiração, Carlos Santos começa por destacar a sua ligação com a pontuação. Após referir os “dois movimentos” em que se divide a respiração, a inspiração e a expiração, escreve:

É para êste segundo movimento [a expiração] que os sinais de pontuação têm a sua utilidade, por isso que são eles que nos indicam os pontos das frases em que é prudente respirar. (Santos, 1929: 47).

Gostaria de recordar que habitualmente ninguém fala com os pulmões vazios: após expirar é necessário inspirar de novo. O próprio corpo se encarrega dessa operação automaticamente, sem que o acto seja consciente. É isso que Carlos Santos quer dizer ao afirmar que a pontuação marca os momentos para expirar. Ao dizer o texto, o ar dos pulmões vai-se gastando, muito dele com a projeção vocal, mas também algum com o esforço de articulação. Um sinal de pontuação marca uma pausa, um tempo para expirar o ar que ainda sobra nos pulmões, inspirar de novo e continuar. No capítulo seguinte, acerca da voz, Carlos Santos esclarece esta mesma ideia:

[...] a arte de conduzir a voz, confunde-se um pouco com a arte de respirar a tempo. É, portanto, necessario respirar de novo antes que se acabe o ar inspirado, não deixar exgotar o ar dos pulmões, tomando sempre a respiração antecipadamente. É esta a maneira de conseguir uma voz homogenea. Se deixarmos que a respiração se exgote, seremos forçados a fazer nova provisão de ar exterior. (Santos, 1929: 52).

Carlos Santos refere algo novo nestas linhas: a utilização da respiração para conseguir “homogeneidade” na voz — uma intensidade controlada, um esforço não aparente permanente e, como veremos já de seguida, um mesmo tipo de (ressonância da) voz ao

longo de toda a leitura. O autor termina as suas considerações sobre a respiração alertando, com o exemplo de um “mau” uso da respiração, para um defeito de dicção recorrente que se deve evitar:

Nas frases de movimento rápido e precipitado, nos trechos violentos, se respirarmos por intervalos muito curtos, cairemos então num grandíssimo defeito — o soluço — o arquejar violento que destrua toda a naturalidade na dicção. (id.).

Ora, dizer a soluçar, ou a arquejar, é, mais do que um mau uso da respiração, uma forma diferente de dizer, tão natural como qualquer outra, cuja validade depende sobretudo da sua intencionalidade, da sua focalização. Mas não era essa a perspectiva de Carlos Santos, que perfere formatar o modo de dizer. Todavia, em relação à voz dos seus alunos, a sua perspectiva é ligeiramente diferente.

b) Ressonância

Após referir que “está ao alcance de todos desenvolver uma voz que seja boa ou melhorar a que fôr originariamente má” (Santos, 1929: 49), sendo esse um dos objectivos da disciplina que leccionava no Conservatório Nacional de Teatro, prossegue centrando a sua atenção numa tipologia de vozes que têm sobretudo a ver com a sua ressonância: as vozes de garganta, de nariz, de cabeça e de peito. Destas, é a voz de peito que o autor considera natural, pois “mesmo aqueles que desde a infância, contraíram o habito de falar com uma voz artificial — a de garganta — todos falam com a voz de peito” (Santos, 1929: 50). Às restantes vozes chama então o autor artificiais. O motivo para tal distinção é que “sempre que falamos em voz baixa, empregamos a voz de peito, quer dizer o tom médio” (id.). Certamente que Carlos Santos generaliza a partir dos exemplos que conhecia, embora a realidade das vozes que temos nem sempre lhe dê razão. O problema da utilização desta voz de peito, para Carlos Santos, surge com a necessidade de a projectar para uma distância maior, porque “observaremos que o interpelado abandonará subitamente a voz de peito [...] para passar a uma voz de tonalidade artificial” (Santos, 1929: 51). Ora, o que é natural é precisamente essa mudança de ressoador ao existir uma mudança de distância de projecção vocal; o que não é natural é continuar a utilizar o mesmo ressoador. O que Carlos Santos chama natural, e pede aos seus alunos que

aprendam, é a “domesticar” a utilização de apenas um ressoador que serve para quase todas as circunstâncias.

É precisamente esta mudança de voz que se torna indispensável evitar. Para isso, é forçoso desenvolver a voz de peito de tal forma que ela obtenha a agilidade e a extensão precisas para servir em qualquer oportunidade. (Santos, 1929: 51).

É conveniente, antes de continuar, esclarecer aqui algo que Carlos Santos não refere. Esta tipologia de vozes — a que deveremos acrescentar a voz com apoio diafragmático, também conhecida como abdominal — deve o nome às partes do corpo que são usados no acto da fala para amplificar a voz, muitas vezes designados como ressoadores, uma vez que são postas a ressoar, a vibrar, tal como a caixa de uma guitarra quando amplifica o som de uma corda. Basta, ao falar, colocar uma mão no peito, na garganta ou no nariz, para sentir se ele vibra ou não. A distinção entre uma voz natural e as restantes artificiais, na realidade não existe — trata-se apenas de registos diversos, com diferentes características: para projectar a voz, por exemplo, consegue-se maior controle com apoio diafragmático; uma emoção forte altera o registo vocal, que se torna mais agudo nos instantes de excitação ou alegria (ressoador de cabeça) e mais grave nos momentos de contemplação ou pesar (voz com apoio diafragmático). Estas alterações de registo são percebidas pelos ouvintes como indicadores do estado de espírito de quem fala. Por fim, convém acrescentar que os ressoadores podem ser utilizados individualmente ou em conjunto (não é difícil encontrar pessoas que falam utilizando uma voz de peito e de nariz em simultâneo, por exemplo), mas também de modo contínuo ou sincopado, isto é, com micro contrações e suporte intermitente (voz trémula).

Regressando à voz de peito preconizada por Carlos Santos – o autor continua explicando como se pode desenvolver a “agilidade e extensão” da voz de peito, através de um exercício muito simples:

1º — Subir e descer a escala ou gama, dando primeiramente muito som a cada nota, e respirando muito entre cada uma delas.

2º — Ter todo o cuidado em não prolongar o som, desde que se exgote a respiração, aliás só conseguiremos a sua prolongação por meio de uma contração da garganta, o que se deve evitar em absoluto. (Santos, 1929: 51-52).

O autor reconhece que se trata de um “exercício fatigante, mas muito eficaz [... que dará] á voz de peito toda a extensão e toda a sonoridade desejada” (Carlos Santos, 1929: 52). Porém, existe um método muito mais eficaz (e até “natural” para muitas pessoas) de prolongar o som, esgotada a respiração: através de apoio diafragmático, que empurra o resto de ar para fora dos pulmões, sem forçar nem contrair a garganta. Para Carlos Santos o pequeno exercício que propunha, aprendendo a dominar a respiração e treinando exaustivamente o ressoador de peito, evitava um defeito de dição comum: uma mudança na voz durante uma leitura. O problema era, como ele escreveu:

[...] muitos leitores ou oradores [...] terem duas vozes. Num determinado ponto da frase a voz é boa e natural, mas noutro ponto, [quando o ar se esgota dos pulmões] contrai-se, tornando-se má. (Santos, 1929: 52).

Carlos Santos conclui o seu capítulo acerca da voz citando Coquelin³⁷, que terá afirmado que a voz deve ser utilizada de tal maneira que “até os cegos a possam ver” (Santos, 1929: 53). *A Arte de Dizer* não tem qualquer referência bibliográfica, pelo que se torna difícil saber onde Carlos Santos foi buscar tal citação.

³⁷ Benoît-Constant Coquelin (1841-1909) - actor francês mundialmente famoso na sua época. Contracenou com Sarah Bernhardt, com quem fez uma digressão pelos Estados Unidos da América, e apresentou-se nas principais capitais da Europa. Em 1900 realizou um filme curto (2 minutos), *Cyrano de Bergerac*, em que pela primeira vez na história do cinema aliou o som (gravado em cilindro fonográfico) à imagem que, noutra inovação antes de época, coloriu. Além disso, publicou alguns livros sobre arte dramática.

3.2.5. As pausas e o estilo do escritor

O capítulo VIII trata “das pausas na leitura em voz alta” (Santos, 1929: 55), embora o autor lhe tenha chamado “Construção correta”. Também o capítulo seguinte, a que Carlos Santos chamou “Leitura expressiva”, trata, de modo muito ligeiro na verdade, de outra coisa: das dificuldades em analisar o estilo de um escritor.

a) Pausas

A escolha do título “Construção correta” acontece porque: “A arte de construir corretamente consiste em agrupar as palavras numa frase dentro duma certa ordem e em fazer, a seu tempo, as pausas respectivas” (id.). O objectivo do capítulo é então “examinar: 1º quando se devem fazer; 2º como devem ser empregadas” as pausas numa leitura em voz alta. Após referir que é “habito das crianças, e de muitos adultos [...] não saberem fazer as pausas durante uma leitura” (id.), o autor dá algumas indicações para orientar a “construção correta” do dizer ou da leitura (das frases) de um texto. E a principal regra é esta:

Uma pausa deve sempre fazer-se quando se nos depara um sinal qualquer de pontuação, é mesmo indispensável fazer-se a seguir a alguns dos referidos sinais como, por exemplo, depois do ponto e vírgula e do ponto final. Depois de dois pontos, raras vezes se faz uma pausa. (Santos, 1929: 55-56).

A pausa está muitas vezes associada à respiração, daí esta nova referência à pontuação, reforçando uma ideia que Carlos Santos já desenvolveu antes, como vimos. E também de novo Carlos Santos chama a atenção para o cuidado que o leitor deve ter com a utilização da pontuação por parte do próprio escritor, já que esta pode tornar-se “um guia insuficiente e até, em certos casos, um tanto perigoso” (Santos, 1929: 56). O autor enuncia depois uma lista de situações gramaticais, para as quais apresenta soluções relacionadas com o uso de pausas na leitura em voz alta, para separar ou valorizar palavras específicas, embora também refira excepcionalmente outros conceitos: entoação e acentuação (com o sentido de destaque oral). Quando Carlos Santos refere a questão da valorização de uma determinada palavra ou frase, não especifica sempre como essa valorização se faz: por vezes pode uma pausa ser suficiente, noutros casos a utilização da

pausa está associada à entoação, a uma inflexão, a uma mudança de registo vocal. Apesar da sua extensão, não resisto a citar, sem comentar, este conjunto de princípios, de regras de comportamento para um leitor, este “mantra” (que deve ser repetido diariamente por qualquer pretendente a leitor ou dizedor de poesia) sobre como pausar na leitura de um poema em voz alta:

[...] é muito raro depararmos com uma vírgula depois do sujeito da oração principal, salvo o caso em que ao sujeito se siga imediatamente uma frase incidente.

Devemos, portanto, fazer sempre uma pausa depois de havermos enunciado o sujeito. Essa pausa torna-se absolutamente indispensável quando, depois do sujeito, depararmos com uma inversão.

Em geral, é a oração principal, aquela a que se deve dar mais valor.

A oração subordinada tem, às vezes, um valor igual ou superior, ao da oração principal.

A incidente determinativa tem quase sempre um valor secundário em relação à principal ou à subordinada.

A incidente explicativa tem sempre menos valor que as outras orações.

O atributo é, em geral, a palavra de valor.

O advérbio, em geral, quando complementa a ideia atributiva, converte-se em palavra de valor.

O qualificativo tem, quase sempre, mais valor que a palavra que qualifica.

A interjeição tem sempre um grande valor e marca a inflexão da oração que se lhe segue.

A conjunção tem muitas vezes um grande valor.

Nunca se devem separar duas palavras que estão ligadas pelo mesmo sentido.

Nunca se devem reunir duas palavras separadas por sentidos diversos.

Nunca se deve dar a mesma entoação a dois pensamentos diferentes.

Devem separar-se e dizer num tom de voz diferente os complementos explicativos e as incidentes explicativas.

Deve-se sempre fazer uma pausa antes de cada inversão e ligar rapidamente as palavras ligadas desse modo àquelas que se lhe seguem.

Em geral, deve fazer-se uma pausa entre cada oração.

Depois do sujeito, deve-se, em geral, fazer uma pausa, salvo o caso de a oração ser curta, e, principalmente, quando esse sujeito não tem complemento.

Nunca se deve parar depois do sujeito, quando este seja um pronome.

O complemento circunstancial deve, em geral, destacar-se do resto da frase.

A oração principal e a subordinada enunciam-se dum jacto se a principal for curta.

Na enumeração das palavras ou das orações, deve-se fazer uma pausa antes de cada termo da enumeração e acentuar-se cada termo regularmente, á medida que se faz essa enumeração.

Se esta fôr muito comprida, marcar-se.á essa acentuação até um determinado ponto, para recomeçá-la suavemente e acentuar, pouco a pouco, cada termo até alcançar o ultimo.

Quando duas orações estão ligadas por uma conjunção, em vez de estarem separadas pela pontuação, deve-se fazer uma pausa antes da conjunção.

Quando uma palavra se repete muitas vezes, deve-se acentuá-la gradualmente.

As palavras que servem de termos de comparação devem acentuar-se sempre com força e destacá-las das orações dentro das quaes estão encerradas.

Para dar mais clareza á frase, sempre que fôr possível, deve-se fazer uma pausa, respirar francamente para evitar a fadiga e facilitar ao auditorio a compreensão do texto. (Santos, 1929: 56-59).

É um texto que eu considero absolutamente delicioso — perdoem-me a confissão despropositada. Uma pedaço da Bíblia, ainda por compilar, dos dizedores de poesia. Que se torna mais interessante ainda, na continuação, quando Carlos Santos especifica o uso das pausas no caso da leitura de poesia.

Na leitura de versos, nunca se deve parar no fim de cada um, nem no seu hemistiquio, a não ser que a pontuação ou o sentido imponham essa pausa.

Na leitura de qualquer trêcho, deveremos preocupar-nos, antes de mais nada, com o sentido da frase.

Se fôr poesia, nunca deveremos fazer sentir que são versos que se lêem ou recitam, mas tambem deveremos ter o escrupuloso cuidado de não acentuar demasiadamente o contrario.

Sem martelar excessivamente as rimas, sem partir o verso, poderemos sempre conservar-lhe a sua harmonia. (Santos, 1929: 59).

Ou seja, para Carlos Santos, numa leitura de poesia o mais importante a destacar, através de pausas e da acentuação, é, por ordem decrescente: (1) o sentido dos versos; (2) a pontuação; (3) a quebra dos versos e os hemistíquios; (4) as rimas. É precisamente sobre como encontrar o “sentido dos versos”, ou o sentido de um texto, que o autor se debruça no capítulo seguinte a que chamou “Leitura expressiva”.

b) Estilo do escritor

Destaca-se uma ideia principal, a de que é necessário estudar cuidadosamente qualquer texto antes de o dizer, uma ideia que pareceria evidente e banal, sendo mesmo fácil de praticar, se o estilo de um escritor não escondesse “sempre [...] uma ideia a interpretar”.

Para conseguir uma leitura expressiva é indispensável, primeiro que tudo, fazer uma análise literária, muito atenta e minuciosa, do texto, porquanto é muito fácil fazer interpretações diversas sobre o verdadeiro sentido duma frase. O estilo de qualquer escritor oculta sempre, naquilo que escreve, uma ideia a interpretar.

Penetrar profundamente o sentido da ideia, não deixando escapar as intenções mais subtis, aprender-lhe as mais delicadas cambiantes, não é trabalho fácil e são poucos os indivíduos que dizem bem (Santos, 1929: 61).

O conceito formulado por Carlos Santos no final destas linhas é interessante e merece ser destacado — o estilo de um escritor oculta (contém de modo não visível) sempre uma (outra) ideia a interpretar. Uma ideia que não é de compreensão óbvia, que é subtil e difícil de detectar, pois o próprio estilo de escrita a oculta. Nesta perspectiva, o estilo do escritor funciona como objecto de leitura e como código de leitura desse mesmo objecto.

As restantes considerações sobre “Leitura expressiva” resumem-se a uma série de considerações acerca de “grandes escritores”, “escritores de segunda ordem” e de “escritores ilustres” que “se revelam [...] como escritores de segunda ordem” e da dificuldade de extrair ideias de um texto com “expressões inferiores e confusas” (Santos, 1929: 61-62).

3.2.6. Inflexões e palavras de valor

Carlos Santos trata em dois capítulos seguidos — Capítulo X: “Inflexões” e Capítulo XI: “Palavras de valor” — o tema da inflexão numa leitura em público ou num espectáculo (teatral ou de poesia) ao vivo.

a) Inflexões

No capítulo dedicado às Inflexões, Carlos Santos parte da ideia de que é “indispensável [...] recitar como se fala” (Santos, 1929: 63). O uso das inflexões, durante uma leitura em voz alta ou um recital de poesia, deve pois ser “verdadeiro e simples” (Santos, 1929: 63), semelhante ao que delas se faz na linguagem falada, pois é a inflexão que traz naturalidade ao que é dito, que ajuda a expressar sentimentos. Porém, para “cada sentimento não ha senão uma boa expressão [...] capaz de [...] traduzir pela voz” (Santos, 1929: 64) esse sentimento, que o poeta expressou de forma igualmente única na(s) palavra(s) que escreveu.

Não ha, portanto para o leitor e recitador, senão uma inflexão justa que é indispensável descobrir, entre a variedade infinita de inflexões que podem traduzir o mesmo pensamento. (Santos, 1929: 63).

Existe aqui uma aparente contradição: existe um grande número de inflexões que podem traduzir a ideia do poeta, mas apenas uma é justa. Essa inflexão justa é a que cada leitor ou dizedor utiliza para exprimir os sentimentos que quer “reproduzir como se, em circunstancias semelhantes, houvessem brotado do nosso coração” (Santos, 66). Por isso “deve procurar a inflexão exacta na sua propria inteligencia ou no caracter das personalidades que tem de interpretar”. Carlos Santos parece recorrer mais uma vez ao método stanislavskiano de construção do personagem, para encontrar a inflexão exacta, a inflexão justa, ao invés de preconizar o método mais tradicional de observação, imitação e repetição — afirma mesmo que não se devem “copiar as inflexões dos mestres” (Santos, 1929: 67). A inflexão justa é pois, dentro do grande número de inflexões capazes de traduzir a ideia contida nas palavra do poeta, uma inflexão pessoal — “as inflexões tem um caracter tão pessoal como o sorriso ou o olhar” (id.). O autor também explica como descobrir essa inflexão justa: através de uma escuta atenta. “Observando-nos a nós

próprios e escutando com atenção aqueles com quem falamos” (Santos, 1929: 64). Neste caso, Carlos Santos parece fugir dos ensinamentos de Stanislavski, ao preconizar que é na observação e na memorização, mais do que na acção física (do próprio dizer), que a procura da inflexão deve acontecer:

É conveniente adquirir o habito de reter essas inflexões empregadas na conversa familiar, como se retêm qualquer melodia; retê-las com cuidado, para, na leitura ou na recitação, as aplicarmos com ponderado criterio (Santos, 1929: 65).

Embora também reconheça, regressando aos ensinamentos de Stanislavski, que existem “inflexões variadas, cambiantes delicados e subtis que descobrimos sem pensar em tal, quando conversamos” (Santos, 1929: 64). É importante recordar que, para Stanislavski, tal deve acontecer em situação de laboratório, de ensaio; e que talvez a palavra conversar não seja a mais adequada. O importante é o trabalho da acção física, a descoberta das inflexões acontecer “sem pensar em tal [...] precisamente porque não nos entregamos ao trabalho de procurá-las”.

Para o autor, aplicar as inflexões com “ponderado criterio” tem implícito um conflito entre o carácter familiar das inflexões, que vêm do falar quotidiano, e o facto de a poesia exigir um modo de dizer que se afasta desse mesmo falar. “Torna-se indispensavel assinalar esta diferença” (id.). Na verdade, parece que a noção que o autor tem de inflexão é um pouco limitada — Carlos Santos nunca chega verdadeiramente a definir o que é uma inflexão, apenas dá exemplos de situações em que sucedem naturalmente:

Um grito de admiração, de esperança, de alegria, de pavor, etc, numa palavra, todas essas explosões rapidas de sentimento, que se traduzem por algumas palavras e, muitas vezes, apenas por um grito (Santos, 1929: 65)

Sem dúvida que são situações onde normalmente a voz inflecte. Mas existem muitas outras, não tão conscientes talvez, como vimos na comparação das gravações feitas por José Régio e João Villaret de o “Cântico Negro”. Resta uma questão relativa ao tipo de inflexões utilizadas ao longo de uma leitura. Vimos no exemplo de Régio e Villaret que existem apenas três tipos de inflexões utilizadas: (1) descendente; (2) ascendente; e (3) ascendente logo seguida de descendente. Carlos Santos, para quem uma inflexão se aplica

a uma ideia e não a uma sílaba ou a uma palavra — “A inflexão permanece invariável enquanto o espírito da ideia não mudar” (Santos, 1929: 67) —, acredita, por esse motivo, que existe um leque mais alargado de “inflexões variadas, cambiantes delicados e subtis”.

b) Palavras de valor

As inflexões servem também para marcar uma “palavra de valor”, isto é, “aquela que, dum modo geral, resume uma ideia, uma situação ou um carácter” (Santos, 1929: 69). Ora, “em qualquer frase, ha sempre uma palavra preponderante” (Santos, 1929: 72). Se no capítulo anterior, sobre inflexões, Carlos Santos destacou a necessidade de encontrar o sentimento a exprimir através da inflexão, agora procura “destacar da fraze a sua ideia dominante” (id.) de modo a descobrir essa palavra de valor. Para tal fornece alguns princípios que guiam essa procura.

Pode-se dizer que, em toda a frase em que houver um sujeito sem qualificativo, um verbo sem adverbio, um complemento sem adjectivo, terêmos, quasi sempre, o ensejo de considerar o verbo como palavra de valor. Valorisêmos, portanto, o verbo porque ele na frase exprime a acção e é dele que depende o movimento.

Em qualquer frase, em que esteja marcado o carácter do movimento, encontrarêmos o verbo quasi sempre desacompanhado, e, nêsse caso, não deverêmos dar ás outras palavras senão uma relativa importancia.

Toda a frase incidente, que contenha uma ideia imprevista e que surge inesperadamente por entre as ideias da frase principal, encerra com certeza uma palavra de valor; palavra que será um traço de carácter, uma anotação elogiosa, um qualificativo, etc., etc. (Santos, 1929: 72-73).

Sucede muitas vezes que um simples adjectivo, um pronome possessivo, uma proposição, tomam uma importancia especial, transformando-se em palavras de alta expressão só porque dão relêvo a uma ideia ou porque evocam uma imagem. (Santos, 1929: 86).

Todavia, é o próprio autor que descobre uma excepção, ao afirmar que existem outras palavras que deverão ser tratadas como palavras de valor, que nem sempre são “expressivas, nem sinteticas, nem profundas de conceito” (Santos, 1929: 83):

São, em resumo, palavras bonitas e nada mais. São brilhantes inutilidades, como certas pedrarias ou flôres policromas, epitetos ou qualificativos espaventosos que se encontram principalmente na poesia romantica, onomatopeias, palavras facetadas, reunidas num conjunto feliz, dando corpo a uma imagem imprevista ou a uma frase de ritmo musical. (Santos, 1929: 83).

Sem nunca abandonar o conceito de que uma inflexão se aplica a uma ideia — “Esse valor [...] poderá recair, ora sobre uma expressão, ora sobre outra, mas, para encontrarmos a palavra de valor, terêmos de destacar da fraze a sua ideia dominante” (Santos, 1929: 72)— , o autor aproxima-se, neste capítulo sobre palavras de valor, de um conceito mais alargado em que qualquer palavra significativa (de valor, bonita, etc.) pode (ou deve) ser inflexionada.

Todas estas palavras de valor, ou bonitas, deverão ser destacadas, salientadas “por um artifício de dição” (id.). A propósito da valorização verbal quando do verbo “depende o movimento”, vimos que esta valorização implica desde logo que “não deverêmos dar às outras palavras senão uma relativa importância.” Quanto à palavra de valor, pelo contrário...

É, pois, indispensavel destacá-la, não só pelo processo indicado para as mudanças do tom e construção das frases, mas por uma inflexão especial que a fixará no ouvido e no espírito do auditorio. (Santos, 1929: 73).

Pois terá uma musicalidade própria que a destacará da restante musicalidade da frase. É precisamente recorrendo à música, aos modos (*armonias*) de dizer, que Carlos Santos define o que é uma inflexão com mais precisão:

[...] toda a frase falada equivale a uma frase cantada, e, por isso, não ha uma unica inflexão, na linguagem, por mais natural que ela seja, que não tenha uma acentuação musical. Portanto, o trabalho do leitor expressivo e do recitador, consistirá em marcar a nota musical da inflexão, ou antes o acento tónico, sobre a palavra de valor de cada frase escrita (Santos, 1929: 71-72).

3.2.7. Ritmo, movimento e dição expressiva

No Capítulo XII, a que chamou “Ritmo e movimento”, Carlos Santos trata, para além destes, de outra questão que, aparentemente, não tem uma ligação directa com eles: a dicção expressiva. Para Carlos Santos, “*Ritmo e movimento* são quasi palavras sinonimas, mas o ritmo aplica-se à poesia e o movimento aplica-se à prosa” (Santos, 1929: 87). Centremo-nos pois no ritmo.

a) Ritmo

O ritmo é essencial para se ter êxito junto do público, para o seduzir, “porque este gosta do ritmo”, como os “garôtos que, entusiasmados, seguem atrás de uma banda militar” (Santos, 1929: 87). Ritmo tem pois a ver, para Carlos Santos, com uma pulsação, uma cadência regular, com algumas alterações, não muitas. Portanto, o “leitor, o recitador ou o comediante que não tiver o dom de fazer valer os ritmos [das palavras que diz] não conseguirá jamais obter o aplauso do publico” (id.). O aplauso do público parece, pois, dever ser o objectivo de quem diz. E os exemplos que o autor dá, reforçam esta ideia, de que o ritmo e o êxito estão de alguma maneira ligados:

As tragedias antigas nunca deixaram de ser acompanhadas pelo ritmo cadenciado dos córos e o exito dos trovadores provinha, em grande parte, de que eles sabiam ritmar harmoniosamente as suas trovas.

A sedução que vem do ritmo é mais directa e mais facil de obter na poesia e nas peças em verso e os autores dramaticos, do passado, tanto não ignoravam este facto que arquitetavam as suas comedias burguezas, duma efabulação e análise grosseiras, sobre pesados e pomposos alexandrinos. (Santos, 1929: 87-88).

Parece, nas palavras do autor, que o ritmo com que um poema é dito, é mais importante que as ideias expressas pelo poeta, uma vez que é através do ritmo que o leitor ou dizedor — e até mesmo o poeta: “Muitas vezes os grandes poetas tem mais a preocupação do ritmo que a preocupação da ideia que os seus versos corporizam” (Santos, 1929: 89) — conseguem primeiramente interessar o público. Esta ideia é reiterada pelo autor, se bem que aplicada com moderação apenas a poemas mais ligeiros, ao explicitar que “de facto, a arte da dição ritmica consiste, ás vezes, em saber ultrapassar

o pensamento do poeta e, por vezes mesmo, em substituí-lo quando, por acaso, ele não existe” (Santos, 1929: 88). Porém, quando Carlos Santos define o que é para si essa “dição rítmica”, notamos que se afasta do conceito de que o ritmo pode disfarçar a falta de ideias de um poema. Desde logo, pegando no exemplo dos próprios poetas que muitas vezes, ao lerem ou recitarem a sua poesia, cantam os versos, subordinando “á sua cadencia a verdadeira ideia que traduzem. Dahi vem o seu êrro. E, porque ignora a arte de dizer, a recitação da sua obra depressa se converte numa cantilena insuportavel” (id.). Não é pois com um modo cantado (suponho que com a expressão “cantilena insuportavel”, Carlos Santos se quer referir a um modo de dizer, muitas vezes minimalista e repetitivo, no qual uma mesma melodia, com poucas variações, é aplicada a todos os versos) que se obtém o ritmo de uma leitura. Para descobrir o ritmo de um poema, Carlos Santos recomenda ao leitor ou recitador que recorra a outros dois guias: a pontuação e a intuição.

Não é facil, porem, descobrir prontamente o ritmo exacto dum poema [...]. Nestes termos só a pontuação nos poderá encaminhar e já vimos como, em muitos casos, ela nos pode induzir em êrro. Quem, por exemplo, decifra ao piano uma sinfonia de Beethoven ou uma pagina de Back [sic], é constantemente aconselhado, guiado, advertido por varios sinaes que se empregam na musica. Mas para o recitador ou para o actor, não existindo nenhum desses sinaes é por intuição, por assim dizer, que eles são levados a descobrir a justa cadencia das frases. Cadencia que se multiplica por formas diferentes até ao infinito. Assim, por exemplo, um sonêto de Camões tem o seu, ritmo proprio, como uma lirica de Bocage tem o seu. (Santos, 1929: 88-89)

Ritmo é, pois, a cadência, a pulsação do poema que o leitor descobre em parte na pontuação, e sobretudo recorrendo à sua própria intuição. O maior problema na leitura de um poema, na opinião de Carlos Santos, é aliar esta “dição rítmica” a uma “dição expressiva”. Desde logo porque “não ha regras para se obter uma dição expressiva” (Santos, 1929: 97).

b) Dicção expressiva

A “dicção expressiva” é, para Carlos Santos, “a arte de comover” (Santos, 1929: 97). E a arte de comover...

É um instinto dramático, mas definido, uma sensibilidade profissional de carácter muito particular que despertam em nós uma dupla emoção: A que sentimos e, principalmente, aquela que transmitimos aos outros. (Santos, 1929: 97).

Carlos Santos distingue claramente dois momentos, duas emoções: a que se sente e a que se transmite. Porém, para transmitir uma emoção é necessário senti-la antes. E se sentir uma emoção “está ao alcance de toda a gente” (id.), já transmitir essa emoção está apenas ao alcance de “artistas de dotes muito especiais com que foram favorecidos pela natureza. Raros são aqueles que possuem o dom especial da chamada emoção contagiosa.” (id.). É evidente que essa capacidade é algo que o estudo e a prática podem facultar a um leitor com menos dotes. Carlos Santos alerta com alguma justeza para os perigos de uma leitura muito emocional por parte de alguém que não sabe dominar os mecanismos de transmissão dessa mesma emoção.

Nada há mais grotêsko, em alguns casos bem entendido, do que uma dor realmente sentida. As lágrimas e os soluços são um obstáculo para a emissão pura da voz, as carêtas, em que há expressão de dor, desfiguram o rosto e despertam o riso.

Por isso convém que as lamentações sejam eloquentes e o sofrimento numa equilibrada e justa harmonia. (Santos, 1929: 98).

Entre sentir e transmitir emoções existe a distância da interpretação. Quer isto dizer “que quanto menos se sente uma emoção melhor a poderemos transmitir aos outros?” (Santos, 1929: 99) A resposta a esta pergunta leva Carlos Santos a distinguir entre apenas sentir uma emoção — “é muito imprudente, e mesmo prejudicial, senti-la de facto, no momento preciso em que o actor tem de reproduzi-la” (id.) — e dominar o modo de exprimir o que se sente — “uma emoção só é bela quando o interprete domina a sua sensibilidade” (id.). A mesma pergunta leva o autor a fazer outra distinção: a separar a arte teatral — “[...] em pouco tempo, o actor que [...] salta para fóra da representação do papel, alheando-se da emoção, não será ouvido pelo publico” (Santos, 1929: 100) — da arte de

recitar ou ler em voz alta. Esta, para ser verdadeira e justa, exige moderação e domínio no sentir e exprimir das emoções, devido a uma característica que lhe é inerente — de que o intérprete é sempre, ele próprio, a pessoa que lê ou recita, e não um personagem que diz aquelas mesmas palavras. Esta distinção cria uma maior distância entre o intérprete e o modo como sente as emoções que transmite. O intérprete de poesia é, neste sentido, de algum modo, um observador de si mesmo, já que, mesmo dizendo-a, se afasta da emoção vivida na primeira pessoa:

[...] o trabalho do recitador é menos interessante que o do comediante, porque o recitador nunca abdica da sua personalidade e nunca chega a conhecer o prazer indescritível do desdobramento do seu próprio ser. A alegria, a colera, a angustia, a paixão duma personagem são-lhe absolutamente defezas. O recitador está, por sua natureza, condenado [á] constante análise de si próprio, a uma sobriedade rígida, sendo que, para mais, lhe é indispensável que os seus conhecimentos técnicos lhe moderem a inspiração. (Santos, 1929: 101)

Tenho de dizer que coloco algumas reservas às palavras de Carlos Santos. O trabalho do recitador pode não ser menos interessante que o do comediante: exige auto-conhecimento, confiança em si próprio, técnica, inspiração e contenção, mas não dispensa “o prazer do desdobramento do próprio ser”, como, por exemplo, João Villaret ou Mário Viegas tantas vezes mostraram. Tudo depende, para lá da personalidade e das preferências de cada intérprete, da intencionalidade da sua focalização vocal e do modo como a sua consciência vocal é capaz, ou não, de controlar a voz, e o modo de dizer um poema, que pretende utilizar.

3.2.8. Conclusão

Os capítulos XIII, “Gesticulação”, XIV, “Fisionomia”, XV, “Atitude e postura”, e XVI, “Considerações geraes” (que trata sobretudo da relação entre o intérprete e o público no decurso de uma leitura ao vivo, de um recital de poesia ou de um espectáculo), debruçam-se sobre questões da linguagem não verbal (regras para gesticular, para o olhar e a expressão facial, para a maneira de estar do corpo) que normalmente não são registadas numa gravação sonora de poesia, pelo que me escuso de as desenvolver. Deixo apenas um reparo: numa gravação de poesia, apesar de não existir qualquer contacto físico, qualquer interferência entre o ouvinte e o dizedor, podem-se por vezes ouvir ruídos e pausas, sobretudo em discos gravados ao vivo, que indiciam a presença de um espaço (uma campainha, por exemplo), de um público (tosse, risos, aplausos) ou um gesto do intérprete (bater com a mão numa mesa, com um pé no chão, beber água, pousar o copo), existem entoações que pressupõem uma determinada maneira de olhar e de franzir o rosto (a ironia, o receio), ou a atitude de quem diz (desleixado ou com postura).

No capítulo final, “Conclusão”, Carlos Santos resume o seu pensamento em poucas máximas: (1) “as regras da arte de dizer não são outra coisa senão a sua ortografia” (Santos, 1929: 139); (2) “A regra de todas as regras é, acima de tudo, agradar” (Santos, 1929: 140); (3) “todas as palavras têm um sentido, mas o sentido aparente nem sempre é o verdadeiro. Ha que respeitar a intenção e desprezar a palavra” (Santos, 1929: 141) – o que significa o quê? substitui-la? Apesar de ser uma prática da representação teatral, será admissível fazê-lo ao dizer poesia?; (4) “Na análise dos textos, ter sempre em vista que, no estilo, tudo é contraste” (id.); (5) “Preocuparmo-nos constantemente com o movimento. Procurar sempre a vida, a ação, o drama, e notar que a cada movimento passional corresponde o movimento ritmico da frase e, por conseguinte, o movimento ritmico da voz” (id.).

Mais relevante do que estar ou não de acordo com estes princípios, é o facto de Carlos Santos utilizar uma didática que visa o ensino de regras que conduzem a um modo específico de dizer, por vezes sacrificando as capacidades vocais e expressivas dos alunos, em vez de desenvolver nos alunos as suas capacidades vocais, expressivas ou de análise. E relevante é o facto de em Portugal, durante três quarteis, essas mesmas regras terem sido repetidas de geração em geração, como exemplo de “dizer bem”.

Irei, em seguida, apresentar outras formas de olhar a *performance* oral. Principiarei por Joseph Chaikin e pela releção que faz sobre “falar bem” e “falar natural”, para propor uma terceira via. Em seguida debruçar-me-ei sobre a análise que Jon Whitmore faz do sistema vocal numa *performance*. As escolhas de Chaikin e Whitmore são, para além de pessoais, exemplos que fui testando, com resultados positivos, ao longo de trinta anos de carreira profissional nas artes de cena e no ensino artístico. Apesar de o teatro, a *performance* ou a leitura ligarem todos os autores estudados neste capítulo (Racine, Carlos Santos, Joseph Chaikin e Jon Whitmore), é importante nunca esquecer o enquadramento temporal (cultural e social) de cada um.

3.3. Joseph Chaikin e a terceira via

Em 1972, data da publicação original de *The Presence of the Actor*, Joseph Chaikin — actor, encenador, autor, provocador e pedagogo norte-americano nascido em 1935 e falecido em 2003 — coloca em questão a utilização da voz pelos actores (Chaikin, 1991: 129-132), começando por identificar “the only two ways of talking I found in American theater” (Chaikin, 1991: 129). De facto, Chaikin deu-se conta, nos anos de 1960, que os actores norte-americanos apenas conheciam dois modos de falar em palco ou perante as câmaras, geralmente identificando-se e escolhendo um deles: falar natural ou “falar bem”:

In speaking for the stage there are usually two directions: one, talking ‘natural’, just like you and me — which our Method training had emphasized; and two, talking ‘beautiful’, the King’s English, borrowing from the British speech and passing it off as musical, cultural, theatrical — as our classical training had taught us. (Chaikin, 1991: 129)

Chaikin tinha fundado em 1963 o Open Theater, após sair do Living Theatre, e desde 1968 que investigava com os seus actores a voz no teatro. Os seus ensaios tornaram-se laboratórios de pesquisa sobre o trabalho vocal em público. Chaikin recorda que “the original impulse, in the Open Theater, was to get away from talking” (id.), investigar a voz para além do falar bem e do falar natural. O processo de ruptura principia por “get away from language altogether, to go into talking as mumbling, talking as singing” (id.). É a descoberta de um outro caminho para utilizar as palavras e a voz, uma terceira via. A descoberta deste novo universo incita os actores a uma exploração mais radical da palavra vocalizada: “we need to find out how we can sing words and bellow words and pray words and crush words” (Chaikin, 1991: 132).

Porém, Chaikin reconhece que o processo não foi fácil, sobretudo porque “in doing so we were mostly rejecting our own training” (Chaikin, 1991: 129). A formação vocal dos actores era então feita exclusivamente segundo um dos dois métodos clássicos, cujos “kinds of emphases are completely inadequate” (id.). Agora precisava que os seus actores fizessem uma “whole re-education of the voice” (Chaikin, 1991: 130). Mas o que Chaikin pediu aos seus actores pouco teve a ver com dicção. Pediu-lhes para trabalharem a projecção da voz, a sua profundidade e ressonância “for breathing and vocal sound to be in touch with parts of ourselves which are as yet unformed” (id.).

Por diversas vezes Chaikin refere a importância, para um actor, de um treino vocal técnico sério e profundo: “we can only find a way to free speaking through patient, long exploration and discipline” (Chaikin, 1991: 132). Dá mesmo alguns exemplos desse treino técnico necessário para que um actor possa utilizar todas as potencialidades da sua voz: “it takes perhaps five weeks of practice to enable the voice to project more loudly, ten weeks to deepen it, and maybe fifteen weeks to bring more resonance to it” (Chaikin, 1991: 130).

Contudo, este treino não é ainda suficiente. O actor precisa de continuar a investigar aquilo que Chaikin designa por “mysterious areas having to do with breathing rhythm and space” (Chaikin, 1991: 131). Nesta fase do processo o actor deve trabalhar a sua voz simultaneamente de dois modos distintos — “voice independent of words and voice applied to words” (id.). Chaikin utiliza uma imagem curiosamente sugestiva para descrever a relação do corpo com a respiração e com a voz: “the body is like the pipe in an organ through which the wind moves, causing the sound, and requires that the whole inner space be open and clear” (id.). O objectivo da voz é dar corpo a algo mais do que a informação contida nas palavras previamente escritas, “using the sounds which make up the word to create the universe of the word” (Chaikin, 1991: 132), passando de um mundo plano a um mundo tri-dimensional.

Tal como acontece ao herói do romance *Flatland* de Edwin A. Abbott, a palavra descobre com Chaikin uma terceira dimensão. Durante séculos a palavra teatral (e poética) viveu num mundo bi-dimensional, das duas dimensões que os actores (leitores ou dizedores) utilizavam para a trabalhar: o significado e a intenção (no teatro, uma mesma fala pode ter diferentes intenções, consoante o personagem que a diz e a situação dramática em que este se encontra; mas também num recital de poesia a palavra pode ser dramatizada ou não, por exemplo). O universo sonoro da palavra é uma nova dimensão, a descoberta de uma nova matéria.

Chaikin reafirma esta tridimensionalidade da palavra teatral ao referir que no trabalho com os actores do Open Theater, “we began an analysis of words as sound, words as meaning, and words as intention” (Chaikin, 1991: 129). As palavras como som levaram-no a redescobrir a respiração e a voz. As palavras como significado, alertaram-no para “the trap [...] to make everything meaningless” (Chaikin, 1991: 130). As palavras como

intenção, ensinaram-no a evitar, pelo contrário, “a tendency against discovery and toward confirming the cliché” (id.).

Joseph Chaikin foi um dos obreiros da transformação teatral que aconteceu nos anos 1960 e 1970 no teatro ocidental. As suas pesquisas e reflexões sobre a voz em palco foram pioneiras. Mas foi também um filho desse mesmo tempo — as questões que coloca, os laboratórios de exploração vocal que organiza, aproximam-no, por exemplo, das pesquisas vocais de Henri Chopin e da poesia sonora. A importância de Chaikin no mundo teatral teve repercussões também no dizer de poesia, uma vez que muitos dizedores são actores, ou têm uma formação vocal semelhante à de um actor, e a sua técnica e sensibilidade vocais, geralmente consideradas das mais treinadas e capazes, são postas ao serviço do dizer poesia.³⁸

³⁸ Uma menção tem de ser aqui feita ao CITAC (Círculo de Iniciação Teatral de Academia de Coimbra), onde principiei a fazer teatro em 1982, e que logo nesse ano me deu a conhecer alguns textos de Joseph Chaikin, em traduções privadas que partilhávamos e fotocopiávamos.

3.4. Jon Whitmore - Análise do sistema vocal numa *performance*

Jon Whitmore, amplificando através da prática teatral o sistema de comunicação presencial, refere, no seu livro, *Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance* (de 1997), no que respeita à voz humana, a existência de “seven paralinguistic elements to add interpretive layering to written words and to create the expressive and emotive qualities of human speech, two critical aspects of signification between performer and spectator” (Whitmore, 1997: 72): (1) intensidade [*loudness*] (volume de som da emissão de voz), (2) altura [*pitch*] (a nota, mais grave ou mais aguda, na escala musical da voz humana), (3) inflexão [*inflection*] (mudança da altura da voz, sem pausa), (4) ressonância [*resonance*] (riqueza, cor e vibração do som da voz), (5) articulação [*articulation*] (pronúncia clara e natural), (6) tempo [*tempo*] (velocidade a que são ditas sílabas, palavras e frases) e (7) ritmo [*rhythm*] (alternância ordenada de elementos fortes e fracos).

Acrescenta-lhes três outras “primary choices to make about the use of the spoken word” (Whitmore, 1997: 73): (8) o uso da língua nativa dos espectadores ou de uma língua abstrata ou estrangeira; (9) a utilização ou a não utilização da palavra dita em voz alta; e (10) o emprego de um modo de falar natural ou artificial, exagerado, eletronicamente manipulado.

A esta lista de Whitmore, a minha experiência (quer como actor, narrador oral, dizedor, e mesmo, por vezes, cantor, quer a dirigir ou formar actores) aconselha-me a acrescentar: (11) a projecção (capacidade de fazer ouvir a voz em todo o espaço, independentemente da sua intensidade), (12) a consciência vocal (conhecimento da própria voz e controle da sua emissão), (13) a focalização da expressão vocal (manifestação da ação ou intenção do emissor vocal), (14) a energia (gestão da quantidade e qualidade do tonus vocal) e (15) a manutenção (treino, proteção e cuidados).

Cada um destes elementos é analisado individualmente. Jon Whitmore preconiza a utilização de escalas para medir cada uma das características da voz. É a representação gráfica de cada escala numa linha, cujos extremos são os opostos do elemento em análise (por exemplo, em relação à intensidade, numa ponta temos silêncio, na outra *fortissimo*), e onde a *performance* em análise se situa algures num ponto dessa linha.

Em suma, teríamos as seguintes escalas referentes à análise de uma performance vocal:

Intensidade	Silêncio	-----	<i>Fortissimo</i>
Altura	Grave	-----	Agudo
Inflexão	Sem inflexões	-----	Falar cantado
Ressonância ³⁹	Timbre pobre	-----	Timbre rico
Articulação	Imperceptível	-----	Clara
Tempo	Lento	-----	Rápido
Ritmo	Sem mudança	-----	Sempre alterado
Língua	Nativa	-----	Desconhecida
Acção	Apenas palavra	-----	Nenhuma palavra
Modo de falar	Natural	-----	Artificial
Projectção vocal	Inaudível	-----	Exagerada
Consciência vocal	Desconhecimento	-----	Controle
Focalização vocal	Sem intenção	-----	Intencional
Energia vocal	Nenhuma	-----	Excessiva
Manutenção vocal	Doente	-----	Saudável

Este instrumento de análise (que utilizo regularmente na minha prática de encenador, actor, narrador oral ou dizedor, como ferramenta de construção de um espectáculo, de uma *performance*) permite observar com alguma distância e analisar, por exemplo, os ensinamentos e regras de *A Arte de Dizer* de Carlos Santos. Exemplificando: em relação à Acção, vimos que a leitura é, para Carlos Santos, apenas palavra, mas que o dizer, que já implica gestos e olhares, se situa num ponto mais central da escala. Porém, ainda a propósito da acção, recordo que quando se ouve uma gravação de poesia são os silêncios e as pausas, bem como algumas mudanças de intensidade, energia ou ritmo, que,

³⁹ A ressonância da voz está intimamente relacionada com o seu timbre harmónico, que, recordo, é um dos sete critérios morfológicos definidos por Pierre Schaeffer nas suas pesquisas sobre o objeto sonoro, depois desenvolvidas por Michel Chion (1983), John Dack (1999), Leigh Landy (2007) ou Lasse Thoresen (2007). São eles: (1) massa (área e modo de ocupação do campo das alturas pelo som); (2) timbre harmónico (halo difuso, perfil espectral do som que está associado à massa e permite qualificá-la); (3) grão (micro-estrutura da matéria do som, irregularidades na sua superfície que evocam a textura de tecido ou de mineral); (4) *allure* que traduzo por movimentação (oscilação, vibrato característico da manutenção da altura ou da dinâmica do som); (5) dinâmica (evolução do som no campo das intensidades); (6) perfil melódico (trajetória desenhada por um som que evolui na tessitura do espaço das alturas) e (7) perfil de massa (perfil geral de um som cuja massa evolui e se transforma, “esculpida” por variações internas).

marcando intenções, deixam adivinhar olhares e gestos, se a imaginação do ouvinte por aí o levar:

Acção	Apenas palavra	--- ler ---- dizer ---- interpretar -----	Nenhuma palavra
--------------	----------------	---	-----------------

Para se entender, através da prática, a eficácia do mecanismo proposto por Jon Whitmore, irei preencher, de seguida, a grelha com o modelo de um leitor ou recitador ideal, tal como é definido por Carlos Santos (apenas a escala da Altura não está preenchida, uma vez que está mais directamente relacionada com as características da voz de cada intérprete). A partir da grelha preenchida, basta imaginar o que aconteceria à voz e à interpretação, movimentando o ponto para um lado ou para o outro; o exercício deve ser completado com a prática, se for o caso.

Intensidade	Silêncio	-----x-----	<i>Fortissimo</i>
Altura	Grave	-----	Agudo
Inflexão	Sem inflexões	-----x-----	Falar cantado
Ressonância	Timbre pobre	-----x-----	Timbre rico
Articulação	Imperceptível	-----x-	Clara
Tempo	Lento	-----x-----	Rápido
Ritmo	Sem mudança	-----x-----	Sempre alterado
Língua	Nativa	-x-----	Desconhecida
Acção	Apenas palavra	-----x-----	Nenhuma palavra
Modo de falar	Natural	----x-----	Artificial
Projecção vocal	Inaudível	-----x-----	Exagerada
Consciência vocal	Desconhecimento	-----x-	Controle
Focalização vocal	Sem intenção	-----x--	Intencional
Energia vocal	Nenhuma	-----x-----	Excessiva
Manutenção vocal	Doente	-----x-	Saudável

Não faltam exemplos, no último século, de modos de dizer que rompem com o cânone defendido por Carlos Santos: (i) a “leitura branca”, (ii) a dramatização do texto poético dito, (iii) a poesia sonora, (iv) o corte e a colagem, (v) a *spoken word*, (vi) o tratamento da massa sonora das palavras por sintetizadores e programas informáticos, etc. O modo de dizer de Carlos Santos é apenas isso, mais um modo de dizer, de interpretar a palavra poética através da voz, mas que assumiu um papel de destaque na formação de várias gerações de dizedores.

Também os dois princípios da arte de dizer que encontro em Racine, rigor e emoção, não estão presentes em todos os modos de dizer. Ao ouvir poesia, o ouvinte raciniano espera entender claramente o que é dito e sentir a beleza, a emoção, ou a surpresa, das palavras numa interpretação resplandecente. Para ele, tudo o mais é inesperado, desnecessário: são modos de dizer poesia mais experimentais se sacrificam o rigor — a palavra ininteligível, por exemplo —, mais aborrecidos se sacrificam a emoção.

A diferença entre diferentes modos de dizer unifica-se na importância de cada um deles para a criação de um modo próprio de dizer poesia, qualquer que ele seja, mas que seja reconhecido como sendo poético. Utilizando o modelo proposto por Whitmore, podemos imaginar, com relativa facilidade, novos modos de dizer. Para serem poéticos necessitam, antes do reconhecimento público, como já afirmei, de um reconhecimento inicial e sincero do próprio poeta, de que se trata de um modo (uma *armonia*) poética.

CAPÍTULO IV

A VOZ DOS INTÉRPRETES

ENQUADRAMENTO

Neste Capítulo mostrarei os diversos caminhos que a arte de dizer poesia tomou em Portugal na voz dos seus intérpretes. Tratarei, nas duas primeiras partes, de actores, que estudaram a arte de “dizer bem”. Primeiro, da geração de actrizes que nasceram antes da II Grande Guerra Mundial e tiveram como referência Manuela Porto (cujos raros registos estão enterrados nos arquivos da RTP). Todas elas desenvolveram um modo de dizer (e, nalguns casos, de intervir politicamente) que é sóbrio, cuidado, íntimo.

Depois debruçar-me-ei sobre três casos de actores que marcam o modo de dizer ainda hoje em Portugal: João Villaret, Mário Viegas e Luís Miguel Cintra. Todos eles amados ou odiados; todos eles com inúmeros imitadores. Em Villaret aninha-se a dúvida na sua capacidade de recitar, sendo ele por natureza tão teatral; em Viegas espanta a energia criativa; em Cintra elogia-se a contenção.

Por fim, mostrarei o que sucedeu às gravações de poesia quando os músicos decidiram ocupar igualmente o território da poesia/palavra dita: a *spoken word*. Analisarei o que é diferente no seu modo de dizer, no modo como tratam a palavra como objecto não apenas poético, mas também musical. Referirei primeiro os que dizem a poesia de outros, os verdadeiros intérpretes (Os Poetas, Anabela Duarte, Wordsong, Fernando Ribeiro e Structura). Em seguida, aqueles que também dizem a sua própria poesia (Adolfo Luxúria Canibal, O Maquinista, António Cova, Aires Ferreira, Charles Sangnoir e a “Tertúlia dos Assassinos”, e, sobretudo, David Soares, que não sendo poeta, não podia deixar de fazer parte desta lista, de tal modo a sua prosa, quando ouvida, é próxima da poesia dos seus camaradas). Faço também uma brevíssima viagem pelo *hip-hop* e o seu modo característico de dizer (Carlos Nobre, Kalaf e Valete são os exemplos que escolhi) e pela poesia dita em discos de canção, anos antes de surgir o conceito de *spoken word* (José Mário Branco, José Jorge Letria ou Pedro Barroso).

4.1. A poesia dita por mulheres

Manuela Porto e as actrizes nascidas antes de 1940: Maria de Jesus Barroso, Germana Tânger, Eunice Muñoz, Carmen Dolores, Laura Soveral e Maria Dulce

Este capítulo é sobre a primeira geração de intérpretes femininas (actrizes nascidas até ao início da II Guerra Mundial) que em Portugal disseram (e gravaram) poesia. O motivo de distinguir o seu modo de dizer poesia — que tem uma *armonia* própria, que gera emoções únicas, que revela uma sensibilidade apurada, diria feminina — dos restantes modos de dizer (de actores e poetas) encontra a sua justificação e as suas raízes em Manuela Porto (actriz, encenadora, declamadora, escritora, conferencista, opositora activa ao regime salazarista, nascida em Lisboa em 1908 e falecida na mesma cidade em 1950) e na análise que José Régio faz do seu modo de dizer, comparando-o ao de João Villaret, na carta *A João Villaret: Sobre Coisas de Poesia e Teatro* que publicou no *Diário Popular* de 25 de Fevereiro de 1955.

4.1.1. Manuela Porto

Manuela Porto não gravou nenhum disco de poesia — afinal, suicidou-se em 1950 e as gravações de poesia em Portugal começariam apenas alguns anos mais tarde. Que eu tenha conhecimento, existe apenas, no Arquivo da velha Emissora Nacional (hoje Arquivo RTP), o registo, ainda inédito, de dois poemas ditos por ela — sabe-se que Manuela Porto recitou poemas na Emissora Nacional nos dias 12 de Setembro de 1937 (poemas dos cancioneiros, “adaptados” por Silva Tavares), 10 de Dezembro de 1939 e 10 de Outubro de 1941 (no 1º Serão de Arte da EN, dizendo poemas de António Nobre - “D. Enguiço”, Mário de Sá-Carneiro - “Quase” e Fernando Pessoa - “Mar Português”)⁴⁰. Existem, porém, testemunhos escritos suficientes para construir uma imagem bastante aproximada do seu labor como intérprete de poesia. Manuela Porto é talvez a primeira grande referência do dizer poético em Portugal — pela escolha do repertório, pelo profissionalismo, pela qualidade das suas interpretações, pela capacidade de intervenção social e política. Tendo sido ela a primeira a destacar-se e a definir um modo de dizer, foram várias as atrizes que, tendo-a ouvido, tendo mesmo com ela convivido, seguiram os seus passos: Maria Barroso, Germana Tânger, Eunice Muñoz, Carmen Dolores, Laura Soveral ou Maria Dulce. Ouvindo os discos que gravaram, podemos certamente encontrar ecos (vestígios de uma influência, confirmação do que julgamos saber) do seu modo de dizer. A poesia, na voz de Manuela Porto, era inspiradora para quem a ouvia — Mário Dionísio, num poema de *O Riso Dissonante*, de 1950, recordando Manuela Porto e a sua arte de dizer poesia, recorre precisamente à poesia para descrever o que sentiu: “um fio de canto molha o musgo / no claustro das raízes profundas” (apud Marques 2007: 202).⁴¹ Hoje apenas

⁴⁰ Eis o texto da locução do programa referente ao momento da participação de Manuela Porto: “[Richard] Strauss, o grande lírico da música alemã do século XIX, nasceu em 1864. Três anos depois, nascia em Portugal um dos mais extraordinários representantes do nosso lirismo: o poeta António Nobre. / Manuela Pôrto vai dizer-nos, agora, uma das mais belas e características composições de “Só”: D. Enguiço. [...] / Depois de António Nobre, foi, talvez, Mário de Sá-Carneiro o poeta português do nosso tempo no qual mais estranhamente se equilibraram a imaginação e a sensibilidade. Ouçamos Manuela Pôrto na poesia intitulada “Quási”. [...] / A colaboração de Manuela Pôrto neste Serão de Arte da Emissora Nacional termina com uma poesia do livro “Mensagem”, de Fernando Pessoa, — grande poeta de cuja obra (ainda imperfeitamente conhecida do público) ou se leva uma hora a falar... ou não se diz nada. / A poesia de Fernando Pessoa intitula-se “Mar Português”. [...] / Ouvimos Manuela Pôrto dizer três composições dos poetas contemporâneos: António Nobre, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.”

⁴¹ O poema completo de *O Riso Dissonante* (1950) dedicado “a Manuela Porto” é: “móvel move-se o imóvel / na quieta quietude inquieta / um fio de canto molha o musgo / no claustro das raízes profundas /// por aqui por ali empalidece / a sinalização dos hábitos / as trepadeiras dizem dê-me as suas ordens / uma outra vida espreguiçada no planeta”.

podemos imaginar esta voz que o poeta nos sugere, pois os raros registos sonoros conhecidos das suas interpretações poéticas ainda continuam por publicar. Porém, a sua voz começa a ganhar contornos, o seu modo de dizer a ser mapeado, na carta que José Régio escreveu a João Villaret (*Diário Popular* de 25 de Fevereiro de 1955), na qual, ao comparar diferentes modos de dizer poesia, chamou Manuela Porto à liça:

Decerto, pode conceber-se uma maneira de dizer versos inteiramente diferente da sua; até com vantagens sobre a sua. Mas entendamo-nos: com vantagens e desvantagens. Devo confessar que não tenho ouvido muitos declamadores. Mas dois declamadores portugueses ouvi que nunca mais poderei esquecer: Manuela Porto e Você. Manuela Porto – pelo menos quando a ouvi – era dizendo versos, um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, – e com a sua expressão própria; ou, pelo menos, com a que lhe atribuía a sua interpretação sempre inteligente. Vinham-nos as lágrimas aos olhos, ouvindo-a dizer certas coisas – e a gente nem dava por isso. Você Villaret, criou uma maneira diversa [...] Sem dúvida há poemas – os mais nus, ou íntimos, ou intelectuais – aos quais melhor se ajustava a maneira de Manuela Porto. E outros há – os mais espectaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas – aos quais a sua se apropria melhor. (Régio, 1955: 6).

A descrição de Régio é louvável na precisão da sua adjectivação, na caracterização de um modo específico de dizer poesia. Mas também porque reconhece na emoção, que a poesia dita por Manuela Porto transmitia, algo que transcende qualquer descrição: “vinham-nos lágrimas aos olhos [...] e a gente nem dava por isso”. Vejamos agora o que podemos ainda hoje aprender com Manuela Porto sobre dizer poesia.

Eis pois, alguns conselhos práticos para jovens intérpretes de poesia, retirados da vida de Manuela Porto tal como a conhecemos, a partir de informação recolhida (sobretudo) em Diana Dionísio Monteiro Marques (2007)⁴²:

⁴² Não é demais salientar a importância da tese de mestrado de Diana Marques sobre Manuela Porto — a primeira sobre a sua vida, os espectáculos teatrais e os recitais poéticos que realizou — onde fui encontrar imensa informação e algumas pistas de investigação relevantes para a escrita deste capítulo.

(1) O ensino artístico, nomeadamente o teatral, fornece uma ferramenta essencial para o futuro intérprete de poesia: o domínio das regras da arte de dizer.

Manuela Porto estudou no Conservatório de Teatro Nacional, em Lisboa, onde, curiosamente, foi colega de João Villaret. A única vez, de que há registo, em que os dois se encontraram em palco a dizer poesia foi precisamente quando eram ainda alunos de Conservatório, na 14ª audição do Conservatório, realizada no dia 12 de Junho de 1931, na qual ambos declamaram sonetos de Frei Agostinho da Cruz.

(2) Para construir o repertório de um recital ou de uma gravação de poesia, é obrigação do intérprete estudar e conhecer com seriedade e profundidade a obra dos poetas que vai dizer.

Em carta enviada a Adolfo Casais Monteiro, com data de 12 de Agosto de 1937, Manuela Porto, que preparava então um recital de poesia brasileira moderna, confessa o quanto desconhecia ainda da obra de muitos poetas brasileiros, afirmando que esse estudo e conhecimento é a primeira obrigação de um intérprete da poesia:

[C]onheço bastante bem o Jorge de Lima, o Ribeiro Couto, versos soltos da Cecília Meireles e pouco mais. O primeiro passo para mim, é pois, conhecer. [...] porque sem conhecer a obra, ao menos um pouco, nada poderei fazer de aproveitável [...]. (apud Marques, 2007: 31, 33).

(3) Nesta perspectiva, faz todo o sentido que o intérprete peça conselhos e ajuda a especialistas.

Na mesma carta, Manuela Porto pede a Casais Monteiro, que daria uma conferência a preceder o recital, que escolhesse e lhe sugerisse poemas para o recital:

Não digo só pela escolha que estaria muito bem entregue só ao Casais Monteiro, e que até certo ponto deverá sempre estar porque é quem vai fazer a conferência [...] Quando tiver tempo e paciência vá apontando os poemas que lhe parecem mais significativos e mais apropriados ao caso. O meu papel deve ser adaptar-me. (apud Marques, 2007: 31, 33).

(4) Um recital ou gravação de poesia requer um estudo aprofundado de cada poema e um tempo de concepção e preparação relativamente longo, meses ou mesmo anos.

Manuela Porto conta a Alberto de Serpa, em carta enviada a 9 de Janeiro de 1938, o quanto a preparação de um recital de poesia pode ser trabalhoso: “Ando a preparar um grande recital com a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos e isso tem-me absorvido muito.” (Marques, 2007: 31). Mário Dionísio (em artigo publicado no Suplemento literário do *Diário de Lisboa* de 14 de Fevereiro de 1963, intitulado: “Dizer poesia”), recorda precisamente o exemplo de Manuela Porto e da “Ode Marítima”, enaltecendo o cuidado que ela colocava na preparação dos poemas que ia dizer, o tempo exigido pelo estudo de cada detalhe, a paixão que transforma esse trabalho árduo em arte:

Ter-se há perdido inteiramente a lição de uma Manuela Porto, que tão demoradamente estudava os poemas que dizia, verso a verso, palavra a palavra, os desmontava e recompunha inteligentemente, amorosamente, até descobrir o segredo de cada um deles e de cada uma delas e encontrar a graduação interior da chama que as liga ou as separa, as corta a meio ou as prolonga, as torna dura como pedras ou transparentes e impalpáveis como um halo que tudo envolve e, envolvendo, liberta? Não há já quem se lembre de como ela dizia certos passos da "Ode Marítima" – que preparou durante sete meses – ou dos minutos de exaltante encantamento que fez do "Quase" de Sá-Carneiro? Ignora-se o que é preciso para lá chegar? (Dionísio, 1963: 19).

Mas, se a “Ode Marítima” demorou sete meses a preparar, um recital de poesia brasileira moderna terá demorado alguns anos — sabemos que já preparava esse recital em 1937, por cartas enviadas a Adolfo Casais Monteiro a 12 de Agosto e 13 de Setembro. Porém, apenas existe registo desse recital ter acontecido a 29 de Novembro de 1941, em Lisboa, quatro anos mais tarde (Marques, 2007: 149).

(5) Um intérprete de poesia nunca deve realizar um recital ou gravar um disco de poesia sem dominar completamente o seu modo de dizer os poemas que o compõem.

Sem este trabalho aprofundado de preparação do dizer poético feito, sem uma compreensão cuidada do poema e o domínio do modo de o dizer, palavra a palavra, não deve o intérprete apresentá-lo em público. É diferente a recompensa de sete dias, sete semanas ou sete meses de trabalho absorvente a preparar a “Ode Marítima” — diferente para quem ouve, que deveria sempre ser o que mais importa para quem diz. Apenas quando a obra (a interpretação poética) está verdadeiramente terminada é que consegue ter a capacidade de manifestar a força das palavras, tal como Manuela Porto mostrou logo na estreia da “Ode Marítima”, em Abril de 1938, na Casa das Beiras, em Lisboa. Sobre esta interpretação existe um testemunho anónimo publicado no *Diário de Lisboa* de 19 de Abril de 1938 com o título “Manuela Porto: intérprete de Fernando Pessoa”:

A artista deu-lhe todas as “nuances”, fez fulgurar em chispas rutilantes o valor das rimas, e como que criou, dentro da sala, uma tensão de alta espiritualidade, que se traduziu, no final, em arrebatadoras ovações. (apud Marques, 2007: 27).

(6) A sequência dos poemas num recital ou numa gravação de poesia requer um conhecimento profundo do repertório e uma ponderação cuidada da estrutura.

Em carta a João José Cochofel, datada de 23 de Setembro de 1941, Manuela Porto explica os motivos que a levaram a escolher os poemas de abertura e de fecho de um recital que daria em Coimbra no dia 19 de Novembro de 1941 — no qual disse poemas de Políbio Gomes dos Santos (“Canção do lago secando”), Joaquim Namorado (“Romance de Frederico”), Fernando Namora (6º e 18º poemets de *Terra*), João José Cochofel (XI e XIV de *Sol de Agosto*), Mário Dionísio (“Perdida” e “Uno”), Álvaro Feijó (“Nossa Senhora da Apresentação”), Carlos de Oliveira (2 poemas de *Amazónia*), António dos Santos Abranches (“Noruega”), Ramos de Almeida (“Ganga azul”) e Manuel da Fonseca (“Mataram a tuna”). Percebemos que a sequência de poemas no recital não é necessariamente cronológica e que a estrutura se baseia em “sentimentos pessoais” e nas características do poema (o seu lado teatral, o agrado de quem o ouve, a dificuldade de o intercalar). Partindo da escolha destes dois poemas (inicial e de fecho), conhecendo bem o repertório (as características de cada poema que vai ser dito: o seu impacto na audiência, a sua teatralidade ou intimidade, a sua relação semântica ou fonética com os poemas que estão próximos) e existindo uma estrutura (cronológica, temática, formal, por autor, ou movimento literário, ou pessoal), é mais simples montar a sequência.

Primeiro, o poema do Políbio parece-me talvez melhor para abrir do que para fechar. Não se trata propriamente, neste primeiro caso, de razões (embora possa haver uma razão de cronologia mas que não me parece importar neste caso) mas antes dum sentimento talvez excessivamente pessoal para que deva ser levado em conta.

Segundo, trata-se do poema do Manuel da Fonseca que pelo seu aspecto um nadinha teatral, e sem desprimor para o autor me recorda sempre uma rapsódia de Lizst e fica sempre no meu espírito — até pelo agrado que em geral encontro em quem o ouve — um pouco à margem de muita outra poesia e me leva sempre a colocá-lo no fim como um apêndice curioso e que vale a pena ouvir, mas difícil de intercalar. (apud Marques, 2007: 32).

(7) A escolha do repertório para um recital, uma gravação ou uma carreira como declamador: o gosto pessoal e a contenção, a especialização.

O primeiro e principal critério para escolher um repertório poético para um recital, uma gravação ou mesmo para escolher o repertório pessoal de cada declamador, que o acompanha insistentemente ao longo da vida, é o gosto de cada um. Manuela Porto afirma esta ideia numa carta enviada a Alberto de Serpa, no dia 9 de Janeiro de 1938: “O próximo [recital] será no dia 22 e o programa será composto com alguns poetas dos séculos XVIII e XIX. Todo o meu desejo é chegar aos Modernos; mas, chegarei lá?” (apud Marques, 2007: 26). Na mesma carta refere o seu poeta de eleição, aquele que mais vezes disse (Fernando Pessoa) e o poema cuja interpretação marcou a sua carreira de declamadora (“Ode Marítima”): “Ando a preparar um grande recital com a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos” (apud Marques, 2007: 31). Da geração de *Orfeu*, Manuela Porto também declamou várias vezes poemas de Mário de Sá-Carneiro e, por vezes, bastantes menos vezes, de Ângelo de Lima. Para lá dos de *Orfeu*, são os poetas do *Novo Cancioneiro* aqueles a quem Manuela Porto deu maior atenção (mais até do que os primeiros, não fosse Pessoa), aqueles cuja poesia se adequou melhor ao seu modo de dizer e sentir, ao seu gosto e proximidade política: Manuel da Fonseca, Álvaro Feijó, João José Cochofel, Mário Dionísio, Armindo Rodrigues, Fernando Namora, Políbio Gomes dos Santos, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, Sidónio Muralha. O seu gosto pelos Modernos passava ainda por poetas ligados à revista *Presença* (José Régio, António de Navarro, Carlos Queirós, Adolfo Casais Monteiro). Foi a partir deste triângulo criado pelo seu desejo modernista — Pessoa e *Orfeu* + *Novo Cancioneiro* + *Presença* — que Manuela Porto construiu a maioria do seu repertório. As exceções são poucas: um recital de poesia brasileira moderna, outro recital com Poetas portugueses dos séculos XVIII e XIX e alguns outros poemas ocasionais dos cancioneiros (por encomenda da EN), de António Nobre, José Fomes Ferreira, Ramos de Almeida e António dos Santos Abranches.

Um repertório deve, pois, especializar-se, aprofundar um conjunto reduzido de intérpretes e movimentos poéticos, mais do que pretender ser generalista ou aspirar a uma permanente mudança, à universalidade. Um exemplo recente desta contenção, desta especialização poética, deste descobrir o repertório que se quer dizer e manter-se fiel a ele, encontra-se no trabalho como leitor de poesia de Luís Miguel Cintra.

(8) O intérprete de poesia não se deve (es)forçar a dizer de modo que lhe não é natural — modificando a pronúncia ou adoptando um sotaque, por exemplo.

Em carta enviada no dia 13 de Setembro de 1937 a Adolfo Casais Monteiro, com quem continuava a trabalhar na preparação de um recital sobre poesia brasileira moderna, Manuela Porto torna claras as suas objecções acerca da utilização de um sotaque brasileiro para interpretar os poemas escritos por poetas brasileiros:

Só há uma coisa que quero dizer-lhe. Outro dia falando com o Osório⁴³ isto fez-lhe grande confusão, mas queria a sua opinião sincera, Casais Monteiro. É o seguinte: não me proponho, de forma alguma, fazer um recital em brasileiro, mas sim um recital de poetas do Brasil.

Evidentemente que certos poemas muito bons ficarão forçosamente de parte (e era isto que penalizava o Osório), o que é desagradável, mas não me parece que possa ser doutro modo.

Francamente, está tão fora das minhas tendências, e porque não dizê-lo, dos meus pontos de vista, o fazer um estudo nesse sentido!...

Enfim, peço-lhe que me diga o que pensa disto com a maior franqueza. Seria óptimo se pudéssemos conversar! Escrevo tão mal, e digo por escrito tão pouco do que quero!... (apud Marques, 2007: 32).

⁴³ José Osório de (Castro e) Oliveira (1900-1964). Ficcionalista, poeta e crítico literário. A partir dos anos trinta, destacou-se como um dos maiores divulgadores da literatura cabo-verdiana e um defensor activo da aproximação literária entre Portugal e o Brasil.

(9) A palavra poética não admite censura, adaptação, emenda. Os poemas devem ser ditos com as mesmas palavras com que foram escritos (publicados).

No dia 12 de Setembro de 1937, em nova carta enviada a Adolfo Casais Monteiro, Manuela Porto queixa-se da censura sobre os poemas do programa de um recital que iria fazer na EN no dia 20 desse mês:

[S]abe, estou fula: convidaram-me da Emissora N[acional] para ir fazer um recital no dia 20 com poemas dos cancioneiros. Interessou-me o caso, disse que sim. Hoje vou buscar o programa, que era organizado lá. Ó espanto!... Dão-me poemas do cancioneiro adaptados pelo Silva Tavares ⁴⁴!... E eu sem poder agora recusar-me por atenção ao Carlos Queiroz⁴⁵, que tem sido uma simpatia.

Sinto desejo de me arrepiar e ao mesmo tempo de esgadanhar o Silva Tavares mais semelhante ideia. Desculpe o desabafo. (apud Marques, 2007: 30).

⁴⁴ João Silva Tavares (Estremoz, 24 de Junho de 1893 – Lisboa, 3 de Junho de 1964) -poeta especialmente apreciado pelo espírito fadista da sua poesia e dramaturgo com êxito no teatro popular ligeiro (de revista), foi chefe da Secção de Coordenação de Programas da Repartição dos Serviços de Produção da Emissora Nacional de 1935 até 1964, ano em que faleceu, sendo ao longo desses quase trinta anos responsável pela dinamização da programação ligada à poesia e ao teatro.

⁴⁵ José Carlos de Queirós Nunes Ribeiro (Lisboa, 5 de Abril de 1907 – Paris, 28 de Outubro de 1949) – poeta profundamente ligado à revista Presença, mas ainda relativamente desconhecido, raras vezes editado e muitas vezes esquecido. Faleceu com 42 anos, tendo apenas publicado dois livros de poemas em vida.

(10) Um recital ou uma gravação de poesia é sempre um acto político, incómodo para alguns, um momento de afirmação de valores artísticos e sociais.

Mário Soares recorda, em *Portugal amordaçado: depoimento sobre os anos do fascismo*, a importância da poesia e da literatura como “introdução à militância política”, a propósito de um “Recital do Novo Cancioneiro” a que assistiu e que Manuela Porto realizou no Salão de *O Século*, em Lisboa, na noite de 29 de Janeiro de 1942, com Armando Bacelar⁴⁶, que abriu a sessão com uma conferência sobre o neo-realismo e a poesia do Novo Cancioneiro:

Lembro-me de que o meu primeiro contacto com o neo-realismo se deu no salão do *Século* numa conferência proferida por Armando Bacelar, em que participou também a malograda Manuela Porto, a *voz da Presença*, a declamadora que pela primeira vez ousou divulgar Fernando Pessoa. Fui lá levado, precisamente, por Álvaro Cunhal que, embora discretamente, não perdia a oportunidade de fazer novos prosélitos e sabia que o veículo da literatura de combate constituía uma boa introdução à militância política. (Soares, 1974: 26)

A militância poética de Manuela Porto, o incómodo que os seus recitais provocavam ao regime, faziam deles acontecimentos políticos. Por exemplo, do recital dado em Coimbra a 19 de Novembro de 1941 não existem referências na imprensa local (a censura a funcionar), tendo acontecido provavelmente no Ateneu de Coimbra, por onde passaram muitos nomes ligados à oposição ao regime. Outro exemplo: existe o relato de um informador da PIDE⁴⁷ que esteve presente num “Sarau de Poesia e Música” que Manuela Porto e o pianista-compositor Eurico Tomaz de Lima realizaram no Clube Fenianos Portuenses, na cidade do Porto, no dia 29 de Maio de 1950:

Excelentíssimo Senhor

Porto, 30 de Maio de 1950

Para os devidos efeitos informo V. Ex.^a de que ontem, pelas 21,30 horas, se realizou no clube “Os Fenianos” desta cidade um recital de piano e poesia em que entraram como

⁴⁶ Armando Bacelar (Santo Adrião, Vila Nova de Famalicão, 1918 – Porto, 1998) – escritor, apologista do neo-realismo, opositor ao regime salazarista, ocupou cargos políticos após a revolução de 1974.

⁴⁷ Torre do Tombo, Arquivo da PIDE/DGS, José Gomes Ferreira: Série SR; N° Processo 3381/45; U. I. 2483, fl. 57.

pianista Eurico Tomaz de Lima e como declamadora a poetiza Manuela Porto. [...] A assistência àquele recital era composta pela fina flor do partido comunista desta cidade, da qual enuncio alguns nomes dos indivíduos que lá vi e conheço: [...]. (apud Marques, 2007: 35).

(11) Um recital ou uma gravação de poesia é um acto/objecto livre, não elitista – a possibilidade de revelação da “profunda dimensão que habita a poesia” deve ser acessível a todos os homens independentemente das suas circunstâncias sociais ou económicas.

A beleza e a força só conseguem desempenhar duradouramente o papel de fundamento da vida social se puderem ser pertença de todos os homens (Wagner, 2000: 76).

Não sei do conhecimento que Manuela Porto tinha da obra escrita de Wagner. Mas parece que Manuela Porto tornou seu e concretizou, em tempos adversos, este desígnio artístico de Wagner.

Uma das mais emocionantes descrições de um recital de Manuela Porto, que é a narração de um momento de descoberta por um adolescente da força e da beleza da poesia dita (feita por Fernando Lemos⁴⁸ em entrevista a Maria João Seixas — in *Pública*, nº 505, de 29 de Janeiro de 2006, pp. 23-31), conta nos seus detalhes algumas estratégias usadas na realização desse recital (a publicidade, o horário da sessão, a entrada gratuita, o convite a entrar feito no local por viva voz — Richard Wagner, em *A Arte e a Revolução*, já defendia que “o juiz de tais realizações será um público [...] livre. Mas, para que este possa chegar a ser livre e independente perante a arte é preciso que [...] tenha *entrada livre*” [Wagner, 2000: 107-108]) e é na aparente simplicidade de uma anedota, uma muito breve “reflexão” acerca da liberdade e da poesia escutada, da liberdade que a poesia necessita, da liberdade que a poesia dá, da liberdade que a poesia tem, da descoberta libertadora (emocional, supra-linguística — Fernando Lemos nunca chega a explicar o modo de Manuela Porto dizer poesia, cala-se quando se recorda ouvi-la dizer a “Tabacaria” de Álvaro de Campos, apenas nos conta o que o poema ainda hoje lhe provoca, “dá-me quase para chorar”, tal como a José Régio lhe vinham “lágrimas aos olhos [...] e a gente nem dava por isso”, quando ouvia a mesma Manuela Porto) do poder da palavra poética quando é dita. Fernando Lemos descobriu nessa manhã de domingo de 1939 mais do que a aura de uma

⁴⁸ Fernando Lemos, pintor, artista gráfico e fotógrafo, nasceu em Lisboa em 1926. Mudou-se para o Brasil e aí vive até hoje.

voz e de um modo de dizer, mais do que a aura de um poema, a consciência da liberdade (da força e da beleza) que habita a poesia dita:

Teria uns treze anos quando, um dia, li no jornal que ia acontecer, num domingo de manhã, um recital de poesia na Sociedade Nacional de Belas Artes. Não fazia a menor ideia do que era um “recital de poesia”. Morava perto e resolvi ir até lá. Comecei a ver aquelas pessoas adultas a entrar com um ar muito sério, parecia um velório e, não fosse a senhora da entrada dizer-me – “Vá, menino, entra, não é preciso pagar bilhete”, não sei se teria tido coragem de avançar. Entrei e ouvi a Manuela Porto ler Fernando Pessoa. Até hoje, sempre que ouço os primeiros versos da «Tabacaria» dá-me quase para chorar. Esse foi o primeiro lampejo, bem guardado dentro de mim, que me fez perceber a profunda dimensão que habita a poesia. (apud Marques, 2007: 26).

(12) Um recital de poesia é melhor compreendido quando precedido por uma explicação (uma conferência, por exemplo) acerca da poesia que se vai escutar.

Foram vários e notáveis os conferencistas que abriram os recitais poéticos de Manuela Porto, partilhando com ela o palco para explicar a quem ali estava, para ouvir poesia, os poemas que ela diria a seguir:

(a) **João Gaspar Simões:** deu uma conferência sobre Fernando Pessoa e a sua obra, em Abril de 1938, na Casa das Beiras, em Lisboa, antes de Manuela Porto dizer em público pela primeira vez a “Ode Marítima” de Álvaro de Campos. No dia 7 de Maio de 1939, num serão realizado no Instituto Britânico, em Lisboa, João Gaspar Simões deu nova conferência sobre a obra e a personalidade de Fernando Pessoa, antes de Manuela Porto dizer novamente a “Ode Marítima”. (apud Marques, 2007: 149).

(b) **Armando Bacelar:** proferiu uma palestra sobre a poesia do Novo Cancioneiro, no dia 29 de Janeiro de 1942, no Salão de *O Século*, em Lisboa, pelas 21 horas e 30 minutos, a abrir um “Recital do Novo Cancioneiro” por Manuela Porto, repetição do que tinha dado de Coimbra em Novembro do ano anterior. É este recital que Mário Soares recorda em *Portugal Amordaçado*. Sobre o recital e a participação de Armando Bacelar, Manuela Porto escreveu, em carta enviada a João José Cochofel no dia 8 de Fevereiro: “[...] já lhe queria [...] ter escrito falando da boa impressão que aqui deixou a conferência do Armando Bacelar e da simpatia que inspirou o próprio Bacelar e o “Novo Cancioneiro” em geral.” (apud Marques, 2007: 150).

(c) **Joel Serrão:** apresentou uma “Introdução literária às duas fases da poesia moderna portuguesa — a do movimento de *Orfeu e Presença*, e a do *Novo Cancioneiro*”, em dois recitais de poesia e música, realizados a 1 e 15 de Junho de 1946, na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, que na primeira parte (poética) do programa contava ainda com a presença de Manuela Porto (que disse poemas de poetas de *Orfeu e Presença*) e Maria de Jesus Barroso (que interpretou os poetas do *Novo Cancioneiro*). A segunda parte do programa era exclusivamente musical. (Marques, 2007: 151).

(d) **Jorge de Sena:** deu uma conferência intitulada “Fernando Pessoa, indisciplinador de almas (uma introdução à sua obra em prosa)”, a 12 de Dezembro de 1946, no sarau comemorativo do 77º aniversário da biblioteca do Ateneu Comercial do Porto, inteiramente dedicado a Fernando Pessoa, após o que Manuela Porto disse poemas de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro (Marques, 2007: 151).

(e) **Vitorino Nemésio:** proferiu uma palestra na noite de 9 de Junho de 1950, na Casa do Alentejo, em Lisboa, a anteceder um sarau de poesia com Manuela Porto (que disse poemas de Mário de Sá-Carneiro, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, José Régio, Manuel da Fonseca e José Gomes Ferreira) e Maria Barroso (que disse Camilo Pessanha, Carlos de Oliveira, Vitorino Nemésio, Beatriz Bandeira, Manuel da Fonseca e Joaquim Namorado). Este seria o último recital realizado por Manuela Porto. (Marques, 2007: 155)

(f) **Adolfo Casais Monteiro:** era previsto fazer uma conferência sobre a poesia brasileira moderna a abrir o recital que Manuela Porto realizou a 29 de Novembro de 1941 e que ambos preparavam desde 1937. Porém, se tal não sucedeu, foi possivelmente porque Casais Monteiro, uma pessoa não grata ao regime, não pôde estar presente — desde que foi oficialmente demitido da sua profissão no ensino, precisamente em 1937, foi preso sete vezes, tendo acabado por emigrar para o Brasil anos mais tarde, em 1954.

(13) O dizer poético deve associar-se a espectáculos musicais (ou mesmo à exibição de filmes).

Também foram vários os músicos que partilharam com Manuela Porto o palco nos seus recitais de poesia, agora poético-musicais. Esta aproximação de Manuela Porto à música deveu-se em grande parte a Fernando Lopes-Graça e ao Coro do Grupo Dramático Lisbonense — mas também a Maria Barroso, que costumava dizer poesia nos recitais do Coro dirigido por Lopes-Graça. Para lá de Fernando Lopes-Graça, os outros músicos que participaram em saraus poético-musicais com Manuela Porto foram a compositora Francine Benoit (que fez uma introdução à música que foi tocada nos dois recitais de Junho de 1946), o pianista e compositor Eurico Tomaz de Lima (num "Sarau de Poesia e Música" que realizou com Manuela Porto, no Clube Fenianos Portuenses, na cidade do Porto, no dia 29 de Maio de 1950), as cantoras Raquel Bastos, Maria Adelaide Robert e Maria Alice Vieira Lisboa e as pianistas Maria Fernanda Pinto Lopes, Maria da Graça Amado da Cunha e Regina Cascais.

Quanto à exibição de filmes acompanhada por um recital de poesia, foi em Portugal uma ideia efémera. Sabe-se que no dia 14 de Janeiro de 1950 teve lugar no Teatro Tivoli, em Lisboa, a primeira sessão de "Sábados de cinema e poesia", tendo sido então anunciada a participação futura de Bárbara Virgínia⁴⁹, Isabel de Castro⁵⁰, Manuela Porto, Maria Germana Tânger, Maria Manuela Couto Viana⁵¹, Natália Correia, Natividade Zaro⁵², Carlos Wallenstein e João Villaret (Marques, 2007: 154). Porém, tal não chegou a suceder, uma vez que a iniciativa terminou pouco tempo depois.

(a) Nos dias 1 e 15 de Junho de 1946 realizaram-se dois recitais de poesia e música na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, organizados por um grupo de estudantes

⁴⁹ Maria de Lourdes Dias da Costa, ou Bárbara Virgínia, nasceu em Lisboa a 15 de Novembro de 1923. Cantora lírica, bailarina, declamadora, actriz e realizadora de cinema (é a primeira mulher a realizar um filme sonoro em Portugal, *Três Dias sem Deus*, em 1946).

⁵⁰ Isabel Maria Bastos Osório de Castro e Oliveira (Lisboa, 1 de Agosto de 1931 – Borba, 23 de Novembro de 2005). Actriz, sobretudo de cinema (ao longo da sua carreira participou em cerca de 50 filmes), irmã do escritor João Osório de Castro e neta da escritora Ana de Castro Osório.

⁵¹ Maria Manuela Couto Viana (Viana do Castelo, 3 de Março de 1919 — Lisboa, 4 de Janeiro de 1983). Actriz, declamadora, escritora (ficção, crónicas e teatro) e artista gráfica.

⁵² Natividade Zaro (Borja, Aragão, 1909 – Madrid, 1978). Actriz e guionista de cinema espanhola. O filme português de 1947 *Três espelhos*, realizado por Ladislau Vajda, tem argumento retirado de um texto dramático de sua autoria.

da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Ciências. Na metade poética do programa participaram Joel Serrão, Manuela Porto e Maria de Jesus Barroso. A parte musical do programa contava com a participação de Francine Benoit, que explicou algumas peças musicais de Luís de Freitas Branco, Stravinsky, Ravel, Szymanovsky, Bela Bartok, Prokofieff, Lopes Graça, André Jolivet e Jean Hubeau, que foram interpretadas pelas cantoras Raquel Bastos e Maria Adelaide Robert, e pelos pianistas Maria Fernanda Pinto Lopes, Fernando Lopes-Graça, Maria da Graça Amado da Cunha e Regina Cascais. Acerca da importância destes recitais na vida cultural do país, escreveu Adriano de Gusmão⁵³ (em “Arte do século XX: 2 recitais de poesia e música”, in *Seara Nova*, nº 985, 29 de Junho de 1946, 146-147):

Pela qualidade do programa e categoria dos intérpretes se vê a seriedade de tal empreendimento, não sem importância no nosso meio, e significativo para a história do nosso movimento moderno. Porque amanhã, quando aqui se fizer a história da arte moderna, estes dois recitais não poderão ficar esquecidos, sobretudo porque neles houve uma orientação orgânica, em que se estabeleceu como que uma unidade entre duas expressões de arte – a Poesia e a Música, que reflectem a grande revolução de conteúdo e forma verificada na criação espiritual do nosso tempo. As revoluções dum encontram paralelismo noutra, e se se tivesse podido completar este panorama da arte do século XX com uma exposição sistematizada de pintura e escultura dos nossos dias – o que poderá vir a fazer-se mais tarde... –, a lição sobre essa profunda e altamente expressiva revolução total que foi e ainda é a Arte Moderna – variada de aspectos, cruzada por diversos movimentos, palpitante de vida renovada – teria sido muito mais fecunda, porque tudo se interpenetra e mutuamente se explica. (apud Marques, 2007: 38).

(b) No dia 11 de Maio de 1950, realizou-se um “Serão de Arte” no encerramento da V Exposição Geral de Artes, promovido pela Secção Musical da Sociedade Nacional de Belas Artes, no qual, depois da música de Francine Benoit, Luiz de Freitas Branco e Lopes-Graça – interpretada ao piano por Fernando Lopes-Graça e Maria da Graça Amado da Cunha (ambos tinham já estado em palco com Manuela Porto em 1946) com a cantora Maria Alice Vieira Lisboa⁵⁴ –, Manuela Porto disse poemas de Álvaro Feijó, Armindo Rodrigues,

⁵³ Adriano de Gusmão (1908-1989), historiador e crítico de arte. Foi um dos fundadores da Associação Portuguesa de Museologia e da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte.

⁵⁴ Os músicos participantes e Manuela Porto eram mais que companheiros de ocasião, como lembra Fernando Lopes-Graça no texto antes referido: “Recordo comovido um passeio que, pouco tempo antes do trágico sucesso de Julho de 1950 [o suicídio de Manuela Porto], fizemos, com a cantora Maria Alice Vieira

António de Navarro, João José Cochofel, Manuel da Fonseca e José Gomes Ferreira. O serão terminou com uma actuação do Coro do Grupo Dramático Lisbonense. A colaboração entre Manuela Porto e o Coro do Grupo Dramático Lisbonense, que incluía regularmente nos seus espectáculos a recitação poética, colaboração que viria a dar origem ao Grupo Cénico, foi contada por Fernando Lopes-Graça num texto publicado no *Comércio do Porto* de 7 de Julho de 1952, intitulado “Recordando Manuela Porto”:

É sobretudo como companheiro de trabalho, como colaborador numa obra humilde, sim, mas repassada de fé e entusiasmo, uma obra que mal começava a esboçar-se mas já se havia afirmado esplendidamente, que eu hoje lanço mão da pena para falar de Manuela Porto. Amigos de há bastantes anos, colegas dos já afastados dias do Conservatório, ela estudante da arte do teatro, eu estudante da arte da música, o nosso trabalho em comum começara, porém, há relativamente pouco tempo, numa fase agitada e tormentosa da vida nacional do após-guerra. Eu e o grupo coral nascido nessa emergência, e que depois veio ter o nome de Coro do Grupo Dramático Lisbonense, éramos solicitados para vários pontos de Lisboa e arredores, a levar a colectividades populares, com uma presença estimulante, um pouco de música e de poesia, esta pela voz arrebatada de Maria Barroso. Manuela Porto acompanhava-nos por vezes nessas jornadas de arte e fraternização, seguindo interessada as nossas andanças e dando-nos também, uma que outra ocasião, a sua preciosa colaboração de artista declamadora, em que poucos rivais teve.

de Almeida e a pianista Maria da Graça Amado da Cunha, a Tomar, e em que Manuela Porto, liberta por dois curtos dias de preocupações obsidiantes e fascinada pelo cenário esplendoroso do Convento de Cristo, e o próprio, regressando a um velho pensamento meu, que nunca chegará certamente a ter realização, visionámos esse espectáculo ideal ali feito realidade, chegando mesmo a estudar as condições do local e a levantar projectos que, naturalmente, pecavam pelo que tinham de utópico, mas não de quimérico.”

(14) O intérprete de poesia com alguma experiência deve transmitir os seus conhecimentos e aprendizagens.

Lopes-Graça, no mesmo texto, recorda de seguida como Manuela Porto criou no Coro do Grupo Dramático Lisbonense uma “escola da arte de dizer”:

Em certo momento, Maria Barroso teve de abandonar a trupe, de que já quase fazia parte como elemento valioso e indispensável. Pensei então em experimentar as faculdades de recitação de alguns componentes do Coro, para que as nossas apresentações continuassem a reunir a música e a poesia. Pedi a Manuela Porto que se encarregasse desse trabalho, o que ela aceitou imediatamente. E assim começou a nossa colaboração efectiva. Na realidade o que logo se fundou foi uma modesta escola da arte de dizer, e, como algumas vocações surgissem, logo em nós começou a tomar vulto a ideia, melhor direi, o sonho de alargar a acção e, acrescentarei, a missão artística, pedagógica e cívica do grupo, dotando-o com um núcleo teatral, chamando a nós outros artistas que conosco quisessem sonhar o nosso sonho e constituindo por fim (como vêem, o sonho ia longe) uma como que Barraca portuguesa, em que não haveria porventura um Lorca com o seu génio a operar milagres, mas em que havia certamente o mesmo propósito e o mesmo amor a servir a arte e o povo ou, por outra, de pôr a arte ao serviço do povo.

(15) Um recital de poesia (com custos de produção baixos) pode ser um fonte financeira para cobrir despesas de um espectáculo teatral (com custos de produção consideravelmente mais altos).

Na noite de 10 de Fevereiro de 1950, na Academia de Amadores de Música, Manuela Porto fez um recital com vinte composições de poetas portugueses (António Nobre, Mário de Sá-Carneiro, Carlos Queirós, António Navarro, Fernando Pessoa, José Régio, Álvaro Feijó, Armindo Rodrigues, Manuel da Fonseca, Sidónio Muralha, Mário Dionísio e José Gomes Ferreira), cuja receita se destinava a cobrir as despesas do próximo espectáculo teatral do Grupo Cénico do Grupo Dramático Lisbonense ⁵⁵, estreado a 29 de Março desse ano, que ele mesma encenou e que juntava as peças “Limões da Sicília” de Luigi Pirandello e “O Trágico à Força” de Anton Tchekov.

⁵⁵ O Grupo Dramático Lisbonense, que tinha um Coro dirigido por Fernando Lopes-Graça e um Grupo Cénico dirigido por Manuela Porto, estava instalado desde 1949 na Academia de Amadores de Música, depois da anterior instalações terem sido destruídas por um incêndio.

(16) Importância da proximidade entre intérpretes de poesia e poetas, bem como daqueles com outros divulgadores de poesia (estudiosos, músicos, editores).

Manuela Porto correspondia-se com Adolfo Casais Monteiro, João José Cochofel, Alberto de Serpa, partilhava o palco com Jorge de Sena, Vitorino Nemésio, João Gaspar Simões, Joel Serrão, Fernando Lopes-Graça, Maria Barroso e muitos mais. É importante que o intérprete de poesia, sempre que possível, conheça pessoalmente o poeta que vai dizer, que tenha mesmo com ele alguma intimidade que permita dialogar, informar⁵⁶, questionar, que procure alguém que esteja próximo da poesia que vai dizer, que crie cumplicidades com outros intérpretes, que esteja aberto a colaborações, amizades, a construir projectos para o futuro — recordo as linhas que Lopes-Graça escreveu, evocando uma visita ao Convento de Cristo, em Tomar, com Manuela Porto [veja-se (13) alínea (b)] — com todos aqueles que gostam de poesia, como ele, e que, como ele, se dedicam a criá-la (com a caneta ou a voz) e a divulgá-la (com a voz, o estudo ou a edição). É que o dizedor de poesia é tanto divulgador como criador — e, nisto, o seu lugar é único, o da intercepção desses dois mundos complementares.

⁵⁶ Numa carta a João José Cochofel, de 28 de Fevereiro de 1939, Manuela Porto escreveu, a propósito de um recital dedicado à poesia portuguesa moderna, que tinha realizado dois dias antes no Instituto Britânico, em Lisboa: “Tive o prazer de ver que o [seu] poema [“Aguarela”] foi apreciado, como merecia. De resto o ambiente era delicioso. Uma sala muito confortável e um público muito atento que apreciou devidamente os poetas modernos.” [apud Marques, 2007: 149]

Em conclusão – apesar de se poder argumentar, com algum bom senso, que hoje as condições sócio-políticas são muito diferentes das que Manuela Porto encontrou na sua vida, que a sua prática é fruto do tempo em que viveu e adequada a essas circunstâncias (por exemplo, que foi a centralização cultural existente nesse tempo, maior do que a que hoje ainda existe, e a impossibilidade de chegar ao “grande público”, nomeadamente pelas dificuldades de divulgação dos seus recitais, considerados subversivos, que levou a que apenas realizasse sessões em Lisboa, Porto e Coimbra), também é verdade que, no que respeita a dizer poesia, os ensinamentos retirados da sua prática continuam a fazer todo o sentido para um intérprete de poesia (mesmo que não concorde ou duvide da eficácia de alguns deles). A grande diferença entre o tempo de Manuela Porto e o nosso tem a ver com a gravação sonora (ou fílmica), com a divulgação desses registos, com o conhecimento auditivo. Apesar dos recitais, apesar até das raras vezes em que declamou aos microfones da rádio, foi o facto de não ter gravado nenhum disco e de as gravações existentes dessas participações radiofónicas, para além de raras, continuarem inéditas, que esfumou a sua voz. Mas não a sua lição e o seu exemplo.

Outras actrizes, de uma nova geração — que ouviram, conheceram ou trabalharam com Manuela Porto —, continuaram a sua missão poética. Vejamos as mais significativas, das quais, felizmente, já existem registos sonoros.

4.1.2. Maria de Jesus Baroso

Maria Barroso não necessita de apresentação. Nascida em 1925, “primeira dama” de Portugal por várias vezes, a actriz teve o privilégio único, como vimos, de partilhar algumas vezes o palco com Manuela Porto em recitais de poesia: nos dois recitais de poesia e música realizados na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, a 1 e 15 de Junho de 1946, nos quais Maria Barroso interpretou poetas do *Novo Cancioneiro* — Sidónio Muralha, Manuel da Fonseca, Francisco J. Tenreiro, Álvaro Feijó, Carlos de Oliveira, Armindo Rodrigues, Joaquim Namorado e Mário Dionísio; e no sarau de poesia realizado na Casa do Alentejo, em Lisboa, na noite de 9 de Junho de 1950, no qual Maria Barroso disse poemas de Camilo Pessanha, Carlos de Oliveira, Vitorino Nemésio, Beatriz Bandeira, Manuel da Fonseca e Joaquim Namorado. Fernando Lopes Graça recorda que também se encontraram nas digressões do Coro do Grupo Dramático Lisbonense, e que também aí terão partilhado o palco em ocasiões de dizer poesia. É importante realçar que Maria Barroso nasceu dezassete anos depois de Manuela Porto e que, sendo substancialmente mais nova, o modo de Manuela Porto dizer poesia tenha deixado marcas no modo de Barroso dizer poesia — tanto mais que esta era, na altura (1946-1950), uma jovem actriz/declamadora, tinha entre 21 e 25 anos, ainda numa fase de formação. E, de facto, tenho de o confessar, sem nunca ter ouvido Manuela Porto, faço minhas as palavras de José Régio (1955), na carta que escreveu a João Villaret, aplicando-as ao que sinto a ouvir Maria Barroso, quando Régio descreveu de modo exemplar o que sentia ao ouvir Manuela Porto dizer poesia: “vinham-nos lágrimas aos olhos [...] e a gente nem dava por isso” (Régio 1955: 6). Esta capacidade rara, encontro-a no dizer de Maria Barroso. Aliás, na minha opinião, ao caracterizar o modo de dizer de Manuela Porto, José Régio parece estar a falar de Maria Barroso, de tal modo a descrição que faz se aplica ao seu modo de dizer, que parece ter sido escrita depois de ouvir Maria Barroso: “um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, – e com a sua expressão própria” (id.). Um modo de dizer adequado a poemas “mais nus, ou íntimos, ou intelectuais” (id.). Este modo de dizer, que também encontramos em Eunice Muñoz, Carmen Dolores, ou qualquer outra das actrizes a seguir referidas, atinge porém com Maria Barroso uma dimensão única: a de emocionar profundamente, apenas com a voz e as palavras, uma emoção primordial, que não se explica, a emoção da palavra feita poesia ao ganhar voz, uma voz que está dentro de nós profundamente, ao ponto de *virem-nos lágrimas aos olhos e a gente nem dar por isso*.

Tal como Manuela Porto, também Maria Barroso defende que um recital (ou uma gravação) de poesia é um acto político, um momento de afirmação de valores artísticos e sociais. No Prefácio que escreveu para uma antologia poética que seleccionou, *Os Poemas da Minha Vida*, nº 12 (Público, 2006), Maria Barroso recorda a ligação existente entre os poetas que escolhia dizer e a situação política em Portugal:

Preocupada que andava com os problemas do país resultantes do regime ditatorial que o dominava, esses poetas⁵⁷ emprestavam-me as palavras com que eu dizia da minha dor e indignação. E fomos amigos — meu marido e eu — de quase todos eles.

Com o Fernando Lopes Graça e o Coro da Academia dos Amadores de Música percorri vários pontos do país — em Associações de Estudantes e, sobretudo, Operárias —, levando a mensagem humana e inconformada destes poetas.

Claro que alguns — como era o caso de José Gomes Ferreira, do Armindo Rodrigues e depois do Manuel Alegre — não se inscreviam nessa corrente de poesia, mas a sua poesia era igualmente de resistência e de intervenção. (Barroso, 2006)

O principal motivo que levou Maria Barroso a ser actriz, a ter tirado o curso do Conservatório, foi o gosto pela poesia que, desde nova, desenvolveu:

A poesia foi sempre para mim — desde muito cedo — um motivo de encantamento.

Ainda nos primeiros anos do liceu lia e decorava poemas, repetindo-os em voz alta, inebriando-me com o ritmo e musicalidade dos versos, encantando-me com a beleza das imagens que os poetas tecem de uma maneira privilegiada e imensamente impressionante. [...]

Foi esse gosto pela poesia que me levou a frequentar o Conservatório, aconselhado por um grande actor português — Assis Pacheco — a quem me apresentaram para que me ouvisse. E o seu julgamento e conselho levaram o meu Pai a consentir a minha inscrição no Curso de Arte Dramática do Conservatório. (id.)

O Conservatório transmitiu a Maria Barroso a noção da importância da aprendizagem artística (tal como tinha sucedido com Manuela Porto), nomeadamente no que respeita ao uso da voz e ao domínio das regras da arte de dizer:

⁵⁷ “[...] os do *Novo Cancioneiro* — ‘poetas solidários com o destino dos homens, dos países e dos povos’ —, que faziam ‘poesia de intervenção, de resistência, poesia de propaganda, poesia política’, no dizer de Joaquim Namorado [...]” (Barroso, 2006).

Lá aprendi, com alguns admiráveis professores — como era o caso de Carlos Santos, Assis Pacheco e Alves da Cunha — a melhor trabalhar a minha voz, a melhor entender ritmos e a perceber a maior ou menor importância de certas expressões. (id.)

Na realidade, Maria de Jesus Barroso nunca deixou de dizer poesia. É a poesia, são as palavras dos poetas, conta ela, que muitas vezes a ajudam a exprimir o que sente — tal como Régio me ajudou a exprimir o que várias vezes senti ao ouvir Maria Barroso dizer poemas:

Tão fortemente me impressionavam [os poemas que lia e repetia em voz alta] que, muitas vezes, para exprimir os meus sentimentos, os meus estados de alma, me identificava com eles e me servia dos versos em que o poeta exprimia os seus próprios sentimentos e estados de alma correspondentes aos meus.

E ainda hoje o faço. São, pois, Camões, Pessoa, José Régio e tantos outros que me acodem constantemente à lembrança e me facilitam a expressão do que sinto. (id.)

A proximidade, por amizade, ligou Barroso a muitos poetas ao longo dos anos, tal como já tinha sucedido com Manuela Porto. No Prefácio a *Os Poemas da Minha Vida*, para lá dos já referidos poetas do *Novo Cancioneiro*, de José Gomes Ferreira, Armindo Rodrigues e Manuel Alegre, Maria Barroso recorda ainda Sebastião da Gama, Matilde Rosa Araújo e David Mourão-Ferreira, seus colegas na “velha Faculdade de Letras” de Lisboa. Como ela própria escreve: “Esse contacto reforçou o meu gosto pela poesia, que foi ainda crescendo mais quando convivi com outros mais velhos e já consagrados” (id.).

Novamente seguindo o exemplo de Manuela Porto, Maria Barroso elege para dizer um repertório especializado de poetas, sobretudo centrado nos poetas do *Novo Cancioneiro*.⁵⁸ O que resulta desta junção é uma ressurreição do lirismo, como escreve Eduardo

⁵⁸ Maria de Jesus Barroso gravou os seguintes discos de poesia (para um discografia mais completa ver Anexo B): *Maria Barroso* (EP com poemas de Políbio Gomes dos Santos, Álvaro Feijó, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira - Decca / Valentim de Carvalho, 1965. Série A Voz e o Texto); *Carlos Oliveira por Maria Barroso* (LP - Sasseti / Guilda da Música, 1974; reeditado em CD por Companhia Nacional de Música, 2011); *Geração do Novo Cancioneiro* (caixa com CD, livro e 10 fac-símiles com poemas de Fernando Namora, Álvaro Feijó, Joaquim Namorado, Mário Dionísio, João José Cochofel, Políbio Gomes dos Santos, Francisco José Tenreiro, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira e Sidónio Muralha; música de Luísa Amaro; - Lisboa: Althum.com / Museu do Neo-Realismo, 2010). Em colaboração com outros intérpretes gravou ainda: *Festa da língua portuguesa: Vozes poéticas da lusofonia - Por Timor* (CD, 1999); *Festa da Língua Portuguesa, 3, Sintra, 2001: Amor é fogo* (CD com poemas de Camões, 2001); e *Meu caminho é por mim fora: Sebastião da Gama* (CD, 2010).

Lourenço em “Apresentação”, texto incluído no livro que acompanha o CD de Maria Barroso, *Geração do Novo Cancioneiro* (2010): “[...] a voz clara naturalmente dramática de Maria Barroso ressuscita esse lirismo voluntarista de jovens poetas”. Eduardo Lourenço, nesse mesmo texto, fez de Barroso um retrato breve, que é uma súpula do que foi a sua carreira artística como intérprete de poesia:

Declamadora de grande intuição e saber, transmissora incansável dos dizeres de lirismo, de combate e de resistência, senhora de uma voz que modula e respira o próprio Verso, Maria de Jesus Barroso sempre fez da divulgação dos grandes nomes da poesia nacional um programa de intervenção cívica e cultural.

De facto, Maria Barroso não apenas diz poesia de modo a tornar os poemas fáceis e agradáveis de ouvir, como consegue deixar o ouvinte preso às palavras que se seguem. Tecnicamente nunca deixa de ser clara e compreensível, mas tudo acontece sem aparente esforço, sem Maria Barroso mostrar qualquer virtuosismo. A voz de Barroso é uma voz tranquila e sensual, rica em ressonâncias. Voz que é uma carícia para os ouvidos. Voz com um grão de mulher (mãe, amante). Voz que enche as palavras dos poetas.

Fecho com uma anedota que Mário Viegas recorda em *Auto-Photo Biografia (Não Autorizada)*:

Maria Barroso era a artista que mais marcou a minha juventude, pelo seu exemplo de Actriz corajosa, pondo a Poesia e o Teatro ao serviço do anti-fascismo. [...] Mas voltemos ao Bar "Toxinas" do Hospital de Santa Maria. Ei-la que sobe ao estrado para falar, com um casaco castanho. Lembro-me como se fosse hoje!! Logo um chefe da polícia a agarra por um braço e diz: "A Senhora está proibida de falar!!!". - Uh! Uh! Uh! - vozes "de malta", claro... E diz Maria Barroso: Não posso falar, mas posso recitar!! E diz um Poema do velho Poeta Comunista Armindo Rodrigues.

4.1.3. Germana Tânger

Tal como Manuela Porto e Maria Barroso, também Germana Tânger, actriz nascida em Lisboa em 1920, tinha no seu círculo de amigos muitos poetas: “Disse muitos poetas e tive grandes amigos poetas. Olhe, o José Régio, o Jorge de Sena. Todos eles. [...] graças a Deus sempre tive o carinho dos poetas.” Em entrevista dada a Maria Ramos da Silva (*Jornal i*, 12 de Abril de 2013)⁵⁹, Germana Tânger reconhece que foi “através da poesia” que os conheceu, como, por exemplo, a José de Almada Negreiros:

O Almada foi um grande amigo. Está ali [num quadro que Almada lhe ofereceu] escrito por ele: “Chegar a cada instante pela primeira vez”. Eu gostava muito dessa frase e ofereceu-me escrita. Foi muito engraçado. O meu marido [...] um dia no Chiado disse-me: “Sabes onde vamos hoje à noite? A casa do Almada”. Para mim o Almada era assim um símbolo. Eu estava nervosíssima. Depois ele disse-me: “Eu sei que você diz versos”. Eu estava a trabalhar “O Corvo” do Edgar Poe, traduzido por Pessoa, e digo-o. Ficámos muito amigos. Tudo o que fazia chamava-me para colaborar.

Nesta toada ligeira da anedota, Germana Tânger recorda também José Régio, que reconhecia em Manuela Porto, e não em Germana Tânger, um dos “dois declamadores portugueses” que ouviu e “que nunca mais poderei esquecer”:

Disse a “Toada de Portalegre” em Portalegre. Fiquei muito amiga do José Régio. Ele até esteve mal e um dia quando estava farto do hospital disse-me para arranjarmos um almoço. Convidou um casal amigo e fomos os quatro almoçar a Alfama. Ele queria uma feijoada, para se libertar da comida do hospital.

Outro poeta de quem Germana Tânger recorda a amizade é Mário Cesariny: “O Cesariny escreveu-me uma dedicatória num livro que eu achei piada: “À poeta dos poetas”. E explica depois o porquê, na sua opinião, de tal epíteto:

[Eu] tinha uma voz muito bonita, sobretudo expressiva. Eu não dizia os poetas a fazer brilhar os poetas, mas sim a senti-los. Isso é que acho que foi o meu segredo. Daí a poeta dos poetas.

⁵⁹ As citações de Germana Tânger são retiradas desta entrevista.

Acerca da sua voz “bonita” e “expressiva”, Germana Tânger, que sempre fumou “e se chegar aos 100 anos hei-de fumar”, esclarece que nunca teve grandes cuidados com ela: “A minha voz era natural. Não fazia nada de especial. A voz é que era especial. Tudo corria bem.” Contudo, aos 93 anos “a minha voz já não é a mesma. Está enrouquecida.” Germana Tânger continua a dizer poesia “mas só entre amigos.” Porém ainda sabe de cor os poemas que gosta de dizer: “É uma coisa de há muitos anos. Não tem nada de especial. Eu só faço o que me apaixona. De modo que a coisa está bem fixa.” Foram poemas que disse muitas vezes, ao longo de uma “vida muito cheia” em que percorreu o mundo a dizer poesia:

Havia uma coisa chamada Pró Arte, que tinha um núcleo que se interessava. Fui a Portugal inteiro e ao estrangeiro. Deixei amigos por toda a parte. Mas sabe, eu vivi demais e muitos já morreram. Por exemplo, o João de Freitas Branco, que me levou a Macau. Lá ia. Mas lá tive uma decepção enorme, quase ninguém falava português.

O repertório dos poemas ditos por Germana Tânger — “Só não consigo dizer poemas quando são maus poemas. Má poesia não leio.” — mostra todavia a mesma especialização do de Manuela Porto e até um gosto semelhante: “Gosto muito de poesia moderna”. E esclarece quais os poetas que mais a marcaram:

Apaixonei-me por Pessoa [...]. Mas sabe que hoje estou mais apaixonada pelo Sá-Carneiro que pelo Pessoa. É um poeta espantoso. Portugal não tem grandes prosadores ou desenhadores, tem uns poucos, mas a poesia é um grande património. [...] E quero ver se ainda consigo que a câmara municipal faça uma grande homenagem ao Sá-Carneiro. É muito desconhecido. Julgam sempre que é o político [risos]. Matou-se muito cedo.

De facto, foram os poetas de *Orfeu* que Germana Tânger gravou no Livro/CD editado pela Assírio & Alvim em 2004: *Poemas de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa ditos por Germana Tânger*. A utilização do verbo “dizer” no título do CD para exprimir o que sucede na performance oral poética, que se generalizou entretanto em Portugal, tem talvez em Germana Tânger, que recusa o rótulo de declamadora — “Pois, eu não declamo. Sou contra a declamação. Eu digo. A gente deve sentir o que diz, sentir o poeta” —, uma das principais defensoras, se recordarmos que foi professora da disciplina

de dicção do Conservatório durante 25 anos e mestra da arte de dizer de toda uma geração de actores. Aliás o seu modo de dizer reflecte a sua prática de formadora no Conservatório de Teatro — uma dicção perfeita e simultaneamente enfática (mesmo teatral, por vezes), porém presa a regras, nomeadamente no uso das inflexões no final dos versos. A voz grave e quente, com um grão de rouquidão, não deixa de ser, contudo, quase contraditoriamente, límpida em simultâneo. Todavia, ao ouvi-la dizer Almada Negreiros, Sá-Carneiro ou Pessoa, fico com a sensação de que a sua focalização vocal se centra sobretudo numa interpretação dramática dos textos poéticos. O que é natural, sendo ela actriz e intérprete de poemas de outros.

Germana Tânger lembra-nos também que, se somos um país de poetas, somos também um país (o reflexo de um mundo) por vezes avesso a ouvir poesia. Conta o que lhe sucedeu uma vez

na televisão, quando disse parte da “Ode Marítima”. Uma pessoa qualquer é que me ligou a perguntar porque é que chateava o público com aquilo. Não devia perceber nada de nada. Fui a primeira pessoa a dizer a “Ode Marítima”.

Claro que não foi a primeira pessoa a dizer a “Ode Marítima” — Manuela Porto tinha-o feito já em 1938. Um lapso no momento da entrevista, desculpável a uma venerável dizedora. Contudo, ao contrário de Manuela Porto, Germana Tânger tem uma atitude muito mais conservadora acerca da capacidade de intervenção da poesia na sociedade, uma atitude até um pouco anarquista no seu desprezo pela actividade governativa: “Os poetas nunca são de um governo, estão sempre acima dele. E eu também.”

4.1.4. Eunice Muñoz

Eunice Muñoz, que nasceu em 1928 no Alentejo, é hoje unanimemente considerada uma das mais importantes actrizes portuguesas do último século. Mas para lá do teatro, da televisão ou do cinema, também usou o seu talento para dizer poesia. Não gravou muitos discos de poesia, apenas quatro, mas são gravações que merecem, sem sombra de dúvida, uma audição atenta.⁶⁰ Em 2006, com 78 anos, Eunice recordou uma vida a dizer poemas no Prefácio a *Os Poemas da Minha Vida* (uma colectânea da sua responsabilidade, editada pelo *Público* numa série antologizada por convidados ilustres), a que chamou “os poemas a que mais vezes dei a minha voz”.⁶¹ Para conhecer Eunice Muñoz, não a celebrada actriz, mas a (menos conhecida) dizedora de poesia, não há melhor do que as palavras escritas pela própria nesse Prefácio. A ideia fundamental é que, na formação do actor, saber dizer poesia é tão importante como saber escutar uma conversa banal, pois é a palavra dos poetas que escrutina e torna perene a palavra efémera do dia a dia:

Desde os tempos do Conservatório, onde ingressei com catorze anos, que leio e digo poesia. A uma actriz é exigida uma dicção que implica a sinceridade artística de simular as tonalidades mais expressivas e subtis da fala humana. E isso só se aprende e exercita com a dicção correcta de textos poéticos, nos quais, por sua vez, o poeta adoptou, como modelo, a mesma fala humana, a fim de interiorizar o seu próprio ritmo e colocar os acentos conforme à prosódia da sua língua-mãe.

⁶⁰ Em 1971 a Sasseti – Guilda da Música editou um LP na série Disco Falado com Eunice Muñoz e José Carlos Ary dos Santos intitulado: *Líricas de Camões ditas por Eunice Muñoz e J.C. Ary dos Santos*, com selecção de poemas de ambos. O LP foi reeditado (no formato CD) em 2004, pela Guilda da Música (incluído na caixa com 4 CDs de José Carlos Ary dos Santos: *Palavras ditas, Fados cantados*) e posteriormente, em 2010 e 2011, pela Companhia Nacional de Música. Em 1973 Eunice Muñoz participou com Carmen Dolores e vários outros actores num LP editado pela Emissora Nacional: *Gil Vicente - Antologia de Autos de Devoção interpretados aos microfones da E.N.* Entre 1977 e 1981 Eunice Muñoz editou três discos de poesia na Orfeu de Arnaldo Trindade: em 1977, acompanhada ao piano por Rui Guedes, um duplo LP: *Floribela Espanca por Eunice de Muñoz*, que foi reeditado (no formato CD) pela Movieplay em 1997. Seguiu-se, em 1979, o LP: *Eunice Muñoz lê António Nobre*, que não voltou a ser editado. E, em 1981, um novo LP duplo: *Antologia da Mulher Poeta Portuguesa*, com selecção de textos (que vão do século XV ao final do terceiro quartel do século XX) de António Barahona da Fonseca e selecção musical de Constança Capdeville (os poemas são acompanhados por música da época em que foram escritos). O disco foi reeditado (no formato CD) pela Movieplay em 2011. A sua discografia não poética inclui a narração em duas obras musicais: *A Menina do Mar – um conto em quatro actos*, LP editado em 1961 pela Decca – Valentim de Carvalho, com música de Fernando Lopes-Graça para o conto de Sophia de Mello Breyner Andresen (o disco foi reeditado no formato CD em 2005 pela Emi – Valentim de Carvalho). O outro disco em que narra sobre música é o CD: *Pedro e o Lobo de Sergei Prokofiev* (texto na versão portuguesa de Rui Esteves) editado pela Movieplay em 1990. Em 2007 foi editado um CD pela 1001 Noites, na série Livros para ouvir, no qual Eunice Muñoz lê um conto de Fialho de Almeida: *Sempre Amigos - Fialho de Almeida lido por Eunice Muñoz*.

⁶¹ Pode ser lido na íntegra no Anexo A.

Por palavras mais simples: o melhor método de estudar as várias maneiras de falar é, não apenas saber ouvir os outros, mas também saber pronunciar o que dizem os poetas, porque eles constituem os melhores escrutadores do que, no discurso efémero da maioria das conversas, ganha direitos de perenidade.

Isto que agora escrevo, embora desde sempre o soubesse, só se tornou nítido e consciente quando, em 1968, efectuei uma leitura, na livraria Buchholz, da poesia do grande poeta António Maria Lisboa. Um início revelador do *Erro Próprio* e auspicioso. Recitais, leituras e discos, a partir desta primeira experiência, multiplicaram-se.

De Eunice Muñoz se pode dizer, como Régio disse de Manuela Porto, que “há poemas – os mais nus, ou íntimos, ou intelectuais” – aos quais a sua voz se ajusta melhor; e que “outros há – os mais espectaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas” – aos quais não se apropria tão bem. Eunice Muñoz soube construir o seu repertório com esta consciência vocal e com a sua paixão por uma poesia mais pessoal que social. Senhora de uma dicção exemplar e de um registo de voz grave, quase rouco, arrastado (apenas acelera um pouco por vezes quando “dramatiza o poema” com todo o seu saber de actriz, sem excessos dramáticos), uma voz cheia de subtileza e surpresas, Eunice Muñoz apenas peca quando, no final dos versos, no final das frases, insiste numa inflexão sempre decendente. Porém, quando calha dizer um poema mais panfletário a sua voz transforma-se — Eunice sobe a altura da voz procurando outra energia vocal, outra excitação, que está associada aos registos mais agudos, mas acontece o oposto: a voz perde massa sonora, perde corpo, perde capacidades interpretativas e o seu dizer fica mais plano. Tal como José Régio distinguia os modos de dizer de Manuela Porto e João Villaret, podem distinguir-se claramente em Eunice Muñoz esses mesmos dois modos diferentes de dizer versos: um mais íntimo e pessoal e outro mais retórico e social. Porque não fugiu ao desafio, como grande actriz que é, procurou no poema o registo que se lhe adequava. Pessoalmente prefiro o seu modo de dizer mais pessoal, mas compreendo o motivo para, por vezes, mudar de registo, percebo que segue o seu instinto de actriz ao ser confrontada com as palavras que vai dizer, com o poema.

Por outro lado, ao contrário de Manuela Porto, Maria Barroso ou Germana Tânger, que tinham para dizer um pequeno e especializado repertório de autores, Eunice Muñoz alarga o seu repertório a toda a poesia portuguesa: Gil Vicente, Camões, Florbela Espanca, António Nobre, e na sua *Antologia da Mulher Poeta Portuguesa*, vinte e duas diferentes

poetas que viveram e escreveram entre os séculos XV e XX, com destaque (parte final do 1º disco e todo o 2º disco – quatorze poetas) do século XX.

4.1.5. Carmen Dolores

Carmen Dolores, que nasceu em Lisboa em 1924, é, tal como Eunice Muñoz, uma das atrizes que marcou os palcos e os ecrãs portugueses das últimas décadas. Apesar de ao longo da sua carreira artística ter participado em vários discos, nomeadamente a dizer poesia, só em 2003, aos 79 anos, foi editado o seu primeiro disco a solo a dizer poesia: *Poemas da Minha Vida* (editado pela Dito e Feito). Ela própria conta, em entrevista publicada no *Correio da Manhã*, de 6 de Maio de 2003, o que sucedeu:

Gravei muita poesia ao longo da minha vida⁶², mas este é o meu primeiro CD sozinha, com poemas escolhidos por mim. São os poemas que fui dizendo ao longo dos anos e que me deram mais prazer. Ou pelo menos que eu acho que digo melhor, que estão mais trabalhados... Era uma espécie de testamento que queria deixar. Infelizmente, diz-se que a poesia tem pouca venda, embora eu ache que se faz é pouco destaque dos discos de poesia. Nunca sabemos onde encontrá-los. É pena porque somos um País de poetas. É a única coisa em que somos realmente bons.

Um país de poetas deveria ser também um país de dizedores; e Carmen Dolores é o exemplo de como se pode ser realmente um bom dizedor, com mérito reconhecido, e mesmo assim ficar uma vida inteira à espera de gravar o seu “testamento”, o seu testemunho poético⁶³. Dez anos passados, é um disco raro, difícil de encontrar. Ouvir Carmen Dolores a dizer poesia é encontrar ecos das descrições do modo de dizer de Manuela Porto. A descrição que Mário Viegas fez do modo de dizer de Carmen Dolores (em “Arte Suprema”, artigo publicado no JL de 22 de Janeiro de 1991 - doze anos antes de a atriz publicar o seu primeiro disco de poesia), lembra as palavras de José Régio ou Mário Dionísio sobre Manuela Porto: “Para mim, a Carmen é neste momento, essa voz

⁶² Eis alguns desses discos de poesia em que colaborou, anteriores à edição de *Poemas da Minha Vida*: Gil Vicente: *Antologia de Autos de Devoção interpretados aos microfones da E.N.* (LP com Eunice Muñoz e vários outros actores, edição da Emissora Nacional em 1973); *Abraço Musical entre dois Povos: 500 anos – uma história comum* (CD editado pela Sondex em 2000, no qual diz quatro breves poemas — dois de Sophia de Mello Breyner Andresen, um de Jorge de Lima e outro de Mário de Andrade — que intercalam com a música de Bizet e Villa-Lobos); *Festa da Língua Portuguesa, 3, Sintra, 2001: Amor é fogo* (CD com poemas de Camões, ditos por Carmen Dolores, Maria Barroso e outros, editado pela Câmara Municipal de Sintra em 2001); *Felizmente as palavras* (CD com poemas de José Gomes Ferreira, evocativo do centenário do seu nascimento, editado pela Associação Portuguesa de Escritores / Dito e Feito em 2001).

⁶³ Após a gravação de *Poemas da Minha Vida*, Carmen Dolores gravou mais dois CDs sozinha: *Poemas de Luís d’Oliveira Nunes*, em 2007 (referido em Carmen Dolores 2013, 269); e *Para Luísa Todi* (interpretação do texto dramático de Margarida Lisboa, inspirado no livro de Mário Moreau sobre Luísa Todi, CD editado pela Antena 2 em 2004).

única e extraordinária, com que ela consegue com uma ou duas inflexões e com uma ou duas pausas, resumir imensos sentimentos: *a Arte suprema de dizer bem um texto.*” (apud Dolores, 2013: 266). Jorge Listopad completou a descrição de Mário Viegas, ao escrever em “Carmen (*) Poema” (artigo publicado na revista *Palco* de Abril de 1991): “A sua pátria é a música da língua portuguesa” (apud Dolores, 2013: 247). Porém, onde encontramos fios ainda mais fortes a ligar Carmen Dolores a Manuela Porto é na descrição do rigor do seu trabalho de preparação dos poemas, feita por Curado Ribeiro em “Amor pela palavra” (artigo publicado no JL de 22 de Janeiro de 1991):

Recordo-me dos seus primeiros passos, dizendo versos, como então se dizia. Tinha ela pouco mais de 14 ou 15 anos e, aos microfones da ex-Emissora Nacional, participou em programas como o de Carlos Queiroz, que é, como se sabe, um nome grande da nossa poesia. [...] Devo dizer que é, de facto, um prazer ver a Carmen Dolores trabalhar um texto, no início das suas interpretações. Partindo de um estudo rigoroso e pormenorizado da palavra falada ou escrita, entrega a cada uma delas uma importância que não se lhe atribuía. E esse seu interesse não pára. [...] O seu trabalho para ela nunca está acabado. Há sempre mais um qualquer pormenor, que ela vai encontrando, onde nada nos parecia poder encontrar-se. (apud Dolores, 2013: 266).

Somos um povo muito estranho. Adoramos a actriz Carmen Dolores, louvamos o seu talento a dizer poesia, e estamos limitados a ouvi-la dizer poesia em quatro vídeos no *YouTube*, três deles dos *Poemas da Minha Vida*. É muito pouco. E contudo, Carmen Dolores é uma das raras actrizes a ter o seu nome e o de um disco que gravou referidos oficialmente no Diário da Assembleia da República (II Série B – Número: 056/XII/2, 10 de Dezembro de 2012): trata-se do EP *A Menina Gotinha de Água*, um conto de Papiniano Carlos, lido por Carmen Dolores, com música de Eugénio Pepe, editado pela Riso e Ritmo Discos em 1963, que, embora nunca tenha sido reeditado, foi recordado no Parlamento, 49 anos depois da sua edição. E contudo, esse mesmo poder rejeita as propostas de divulgação pública de poesia que ela apresenta. Tal como ela conta:

Há alguns anos, apresentei à RTP a proposta de um programa semanal com o qual pretendia chamar a atenção para a poesia. Tinha a intenção de começar por poemas mais simples, direccionados para as pessoas que dizem não gostar de poesia. Foi rejeitado porque não consideraram oportuno e com a justificação de que em nenhum outro país havia programas de poesia em televisão. Imaginei-o com imagens inseridas, de pintura e outras, para melhor

enquadrar os poemas, o que, na altura, seria novidade. Neste aspecto, era diferente de outros programas que já tinham sido feitos, pelo João Villaret ou pelo Mário Viegas. (Falcão, 2009: 33).

E contudo, o público não é o mais importante para ela. A sua relação com a poesia é mais pessoal. Dizer poesia tem para Carmen Dolores dois lados: um lado surpreendente e pessoal ligado à natureza, e o dizer para um público. A actriz confessa que prefere dizer poesia

[...] ao ar livre, sem ninguém a ouvir-me. Adoro. Nos jardins da Gulbenkian ou na mata da Caparica. Nessas alturas é que deviam gravar-me. [...] Gosto de dizer poesia para um público, mas isso é outra coisa. Aí, não me evado da mesma maneira. (id.).

A poesia (para ser mesmo bem dita) necessita, para Carmen Dolores, de pôr de lado a realidade do momento, precisa de evasão, de um certo modo de estar mais livre, mais espontaneamente natural. Mesmo a presença de um público, para a actriz habituéssima a ele, é, de algum modo, uma prisão, de que necessita evadir-se para se sentir realmente realizada a dizer poesia.

O modo de dizer de Carmen Dolores, no pouco que dela ouvi (os três vídeos do *YouTube*) a dizer poesia, tem algumas características que se destacam: desde logo uma eficaz utilização das pausas e dos silêncios que tornam os poemas mais densos, mais misteriosos. Por vezes esta sensação é reforçada com variações de intensidade, que obrigam o ouvinte a uma atenção redobrada. Suponho que este modo de dizer estará próximo do modo de dizer de Manuela Porto, de tal modo é, repetindo as palavras de José Régio a propósito de Manuela Porto, adequado a “poemas [...] mais nus, ou íntimos, ou intelectuais”. Outra característica do dizer de Carmen Dolores é a utilização recorrente de um pequeno trémulo na voz para transmitir ao ouvinte sentimentos e emoções mais pessoais, que as palavras do poema expressam ou indiciam. Todavia, esta vibração, sendo uma característica própria, que a distingue de outras vozes, em nada nos ilumina sobre o modo de dizer Manuela Porto.

4.1.6. Laura Soveral

Da mesma geração de atrizes faz também parte Laura Soveral (nascida em 1933) que gravou em 1969 um LP editado pela Philips na série *Poesia Portuguesa*, intitulado: *Poesia Portuguesa e Brasileira*, uma face do LP dedicada à poesia de cada um dos países — Alexandre O'Neill e Irineu Garcia assinam os textos da contracapa — disco de que apenas tenho referência e que não conheço. Em 1972 a Guilda da Música editou um single de Laura Soveral: *Uma Abelha na Chuva*, retirado da banda sonora do filme homónimo de Fernando Lopes, estreado nesse mesmo ano de 1972, protagonizado por Laura Soveral e inspirado no romance de Carlos de Oliveira, de 1953. O single, que inclui no lado A o poema “Insónia” e no lado B o poema “Cinema”, é inovador, experimental mesmo, no modo como os poemas de Carlos Oliveira, a voz tranquila de Laura Soveral, a música de Manuel Jorge Veloso e os ruídos de Alexandre Gonçalves colam e interagem, criando ambientes secretos de íntima solidão. Talvez o facto de o single ser retirado da banda sonora do filme faça com que a voz soe, por vezes, menos clara. Todavia, esse “grão”, resultante da própria gravação em filmagens, não retira qualquer espessura à interpretação de Laura Soveral — bem pelo contrário, torna-a estranhamente real, íntima e profunda, convocando a atenção do ouvinte. É nesta intimidade da palavra, que Laura Soveral partilha com Maria Barroso, Carmen Dolores ou, por vezes, Eunice Muñoz, que talvez se encontrem ecos do que teria sido o modo de dizer de Manuela Porto.

4.1.7. Maria Dulce

À mesma geração pertence ainda a actriz Maria Dulce (1936-2010) que em 1970 gravou um EP, editado pela Telectra, com poemas de Alexandre O'Neill e António Gedeão: *Maria Dulce diz Poesia* — acompanhada por efeitos musicais (sons electroacústicos) de José Cid. Acerca de Maria Dulce, Carlos Castro escreveu no suplemento “Vidas” do *Correio da Manhã* de 20 de Setembro de 2009: “Senhora e dona de excelente dicção, declamava com brio toda a poesia. Não só em quadros de Revista, mas em recitais que soube dar por todo o lado. De Angola a Moçambique, EUA, Canadá, Holanda e em Espanha”. Não tive ainda acesso ao disco que gravou, e bem curioso fiquei de o ouvir. Apenas a ouvi a dizer “Fado Falado”, já no final da carreira, num programa televisivo, imitando João Villaret. Sendo Maria Dulce uma estrela de revista, e tendo uma carreira internacional no mundo do cinema, eu pergunto: porque não teve o disco de poesia que gravou algum sucesso, de que nos restem memórias? Até porque é curiosa a escolha de poetas que faz, em 1970, para o único disco que grava; tal como é curiosa a escolha, na época, de José Cid para a acompanhar com “sons electracústicos”. Não é a imitadora de Villaret que interessa, porque não foi, quase de certeza, esse o modo como Maria Dulce disse O'Neill e Gedeão.

Nestas vozes e palavras de mulheres e atrizes poderemos encontrar um modo de dizer poesia com características únicas, que Régio tão bem definiu. Mas também uma intenção de intervenção social e política no acto de dizer poesia, que se veio a perder aos poucos — é verdade que Mário Viegas, como veremos, tem a mesma preocupação, sobretudo nos seus primeiros anos a dizer poesia; e que alguns poetas que gravaram os seus poemas têm igualmente essa intenção, sendo José Carlos Ary dos Santos o exemplo maior. Mas o modo de dizer poesia de Ary dos Santos ou de Viegas é muito diferente do desta geração de atrizes, sendo mais próximo da descrição que Régio faz da “declamação” de Villaret. Uma terceira ideia a reter é a importância que Manuela Porto atribuía a uma preparação muito cuidada dos poemas que dizia, a um conhecimento profundo dos poetas e dos poemas. Ressalta também o facto de o repertório poético que escolheram dizer e gravar ser relativamente especializado (com as excepções de Eunice e Carmen). Por fim, retenho a ideia, trabalhada por Manuela Porto, Maria Barroso ou Germana Tânger, de integrar o seu acto de dizer poesia com algo mais — uma conferência de apresentação dos poemas e dos poetas, um concerto musical, uma sessão cinematográfica — transformando o simples recital poético num recital pedagógico, ou em parte de um espectáculo multidisciplinar em que a poesia dita é complementar ou confronta outras formas de arte.

Na intersecção destes princípios encontra-se a ideia de que a poesia dita deste modo não panfletário pode ser tão eficaz na sua intervenção social e política como a que é dita precisamente de um modo mais histriónico.

4.2. João Villaret, Mário Viegas, Luís Miguel Cintra – “escolas de dizer”

4.2.1. João Villaret – recitar ou interpretar, eis a questão

Já vimos noutra ocasião, ao comparar as interpretações de “Cântico Negro” por João Villaret e José Régio, algumas das virtudes e dos defeitos do modo de dizer de João Villaret. Régio, na carta escrita a Villaret e publicada no *Diário Popular* de 5 de Fevereiro de 1955, apontava o dedo a alguns vícios e virtudes de Villaret ao recitar: se por um lado era pouco atento “aos pormenores, isto é: aos valores de cada palavra e cada verso” — são várias as alterações ao texto original de “Cântico Negro” que Villaret faz na sua recitação, como vimos —, por outro lado a sua interpretação (“menos analítica” e “muito menos sóbria” do que a de Manuela Porto, menos ajustada para dizer poemas “mais nus, ou íntimos, ou intelectuais”), era “em compensação, muito mais empolgante, muito mais sintética, muito mais apta a sugerir uma atmosfera, a dar o movimento primitivo da inspiração, a sublinhar as grandes linhas ondulatórias do poema”, mais ajustada aos poemas “mais espectaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas”. Numa entrevista radiofónica dada a Igrejas Caeiro a 15 de Julho de 1954, João Villaret (na altura com 41 anos) explicava, em parte, este seu modo de dizer:

[...] eu sou actor antes de mais nada. Essa parte minha de artista de *music-hall* e de recitador não são mais do que subdivisões de uma maternidade artística que é o actor. [...] Eu quando dou um recital, se às vezes me deixo transportar, se me deixo levar por aspectos teatrais, exagerados da questão, no fundo não é mais que sinceridade.

E foi esse modo de dizer que fez dele o primeiro grande “recitador” em Portugal, que fez dele uma figura popular, incontestável, conhecida em Portugal, Brasil e África lusófona. Foi ele quem definiu um modo de dizer que ainda hoje (mais de meio século após a sua morte) é admirado e imitado⁶⁴. António Botto, de quem Villaret era amigo, enviou-lhe uma carta após um recital dado por este no Teatro Nacional, carta na qual os louvores ao

⁶⁴ Para isso contribui bastante a reedição regular da sua discografia básica, facto que, aliado ao estatuto de recitador excepcional que continua a ter, não deixa esquecer a sua voz e o seu modo de dizer. A discografia básica de Villaret (que pode ser facilmente encontrada, deixando de lado singles, antologias e edições raras — consultar o Anexo B para uma discografia mais desenvolvida) é a seguinte: *Fernando Pessoa por João Villaret* (1957); *Antologia de Poesia Brasileira* (1958); *João Villaret no São Luís* (1959); *Procissão* (1963, disco póstumo); *Entrevista com Igrejas Caeiro* (1973 – realizada em 1954).

amigo apenas igualam o assombro deslumbrado sentido por Botto ao ouvir e ver Villaret a recitar.

[...] Foste simplesmente grande: grande pela inteligência e pela sensibilidade. O teu recital de quarta-feira passada [18 de Junho de 1941] no velho D. Maria foi um mundo novo de maravilha — prendeu, encantou, entusiasmou — dicção justíssima, cingida, penetrante, gesto sóbrio, límpido, perfeito, voz riquíssima de ricas e várias tonalidades emotivas, máscara, silêncios, tudo! Tudo em si, meu caro João, nessa noite memorável, foi um troféu de vitória! Desde o apaixonado e sereno soneto de Camões ao grito de alma cheio de sangue das ‘Baionetas’, que formidável poder de comunicação espiritual, que domínio de contrastes na simplicidade quente da tua expressão assombrosa de actor e artista! (apud Carvalho, 2008: 71-72).

Miguel Torga também agradece a Villaret, em nome da poesia, mas também pelos poetas, sendo curiosa a referência a uma “requintada edição oral [...] dos seus [...] versos”, um sonho de qualquer poeta, suponho; e ainda agradece pelo público, pois ouvir Villaret, ouvir poesia é um resgate à preguiça que impera:

Nunca é demais agradecer a Villaret o que ele tem feito pela poesia. Os poetas devem-lhe uma espécie de requintada edição oral de alguns dos seus melhores versos; o público, esse, resgata-se a ouvi-lo da preguiça que o afastava tragicamente de um convívio que nenhum ouiro da terra pode suprir. (apud Carvalho, 2008: 76).

E até pelo próprio José Régio que, “Cântico Negro” à parte, como vimos, por outro lado...

[...] por outro lado, em cartas de 1949 e 1950, o mesmo Régio sublinhava, na primeira, o seu desejo de que Villaret dissesse o seu poema ‘Ámen’ e, na segunda, a sua ânsia “por ouvir o ‘Ámen’, que eu sempre tanto desejei que você dissesse. Quando será? Não sei, mas sei que há-de ser.” Efectivamente, Villaret chegou mesmo a gravar esse poema em disco. (Carvalho, 2008: 76).

Porém o mesmo João Villaret estava consciente das limitações do seu modo enérgico de dizer, e, como explicou a Igrejas Caeiro:

[...] dentro da medida do possível, eu tenho cada vez procurado mais depurar essa minha arte e libertá-la de excessos e de declamações. Torná-la íntima, torná-la humana, torná-la realmente cada vez mais próxima do coração das pessoas. E acho que não é aos gritos, nem a declamar que a gente consegue lá chegar.

Dizerem-lhe que declamava (bem ou mal) era para Villaret um insulto: “Eu acho que a coisa mais pejorativa que existe para um artista que diz versos, é chamarem-lhe declamador”, disse na entrevista a Igrejas Caeiro. Noutra ocasião, na RTP em 1959, João Villaret esclareceu esta diferença entre declamar e dizer:

Pertenço, por muitas razões, à *arte de dizer* — e não à arte de declamar. Dicção é uma coisa; declamação é outra. A primeira encontra as suas raízes na intimidade do meu tom, na sinceridade da expressão, nas supremas acentuações humanas. A declamação principia dois pontos acima: nela, tudo quanto é íntimo e comovedor torna-se plástico e grandiloquente. (apud Carvalho, 2008: 78).

Villaret chama-se, a si mesmo, recitador. Um recitador: (a) não declama; (b) não grita; (c) é contido; e (d) procura a intimidade, a humanidade, a sinceridade, tocar o coração de quem o ouve. Villaret preconiza para si mesmo algo que aparentemente vai contra as características do seu modo de dizer; e que um ano mais tarde, na carta publicada no *Diário Popular*, são características que Régio reconhece a Manuela Porto em contraposição ao modo de dizer mais dramático por qual Villaret era ainda conhecido. Parece que Villaret entra em conflito consigo mesmo. Até porque continua a ser um actor, acima de tudo, e não deixa de afirmar (RTP, 1959), começando por desvendar o seu método de trabalho:

Não digo versos; procuro reproduzir o momento de angústia, de alegria, de revolta que o poeta sentiu ao escrever o poema. Recitando, encontro a plena libertação, pois dou-me esse infinito gosto de interpretar aquilo que amo e que me tocou profundamente. (apud Carvalho, 2008: 78).

Outra das suas estratégias de trabalho tem a ver com a escolha da poesia que diz — “cerca de trezentos poemas de cento e quarenta autores que disse, ao longo de trinta

anos” (Carvalho, 2008: 78) — muitos poetas e muitos poemas!⁶⁵ Mas nem todos os poemas se podem recitar, como Villaret explica a Igrejas Caeiro:

Eu vou directo aos poemas e aos poetas que eu acho que são recitáveis. Porque há muita alta e grande poesia que não é recitável. E então não lhe fazemos um serviço. Nem aos autores. Nem ao público de lha dar, porque podemos profaná-la. E essa coisa de profanar, é uma coisa de que eu tenho muito medo.

Em palavras ditas na RTP, em 1959, Villaret reafirma esta mesma ideia, explicando-a e acrescentando-lhe uma nova justificação de índole profissional, o facto de ser actor e recitador e procurar poemas que sugiram possibilidades de interpretação:

Um verso pode ser encarado, pelo menos, de três prismas diferentes: o do leitor, o do crítico e o do recitador. Eu não funciono nem como leitor nem como crítico. Apaixonam-me, sim, os versos que me sugerem possibilidades de uma interpretação. Não vou, por consequência, seleccionar os poetas pela sua altitude [sic], aliás sempre discutível, mas sim por tudo aquilo que me podem proporcionar no plano vasto e complexo da interpretação. (apud Carvalho, 2008: 78).

Porém, já vimos, João Villaret não lidava muito bem com este seu modo de recitar. Queria depurá-lo ainda mais e libertá-lo de excessos. Na verdade estava cansado — cansado de recitais, onde vão sempre as mesmas pessoas, ou, como ele explicava a Igrejas Caeiro: “[...] a minha arte de recitar começou em recitais; e os recitais têm, como é que hei-de dizer?, têm uma freguesia. Há fregueses para recitais. “ E mais cansado ainda, e preocupado, com o facto de existirem outros recitadores que imitavam o seu estilo; ora um estilo, um modo de dizer com seus defeitos e virtudes, é (apenas pode ser) pessoal para ser sincero. Na entrevista radiofónica com Igrejas Caeiro, Villaret informa, para espanto daquele, que “já estive até quase para deixar de recitar”, mas não desenvolve muito o assunto. Porém, noutra entrevista radiofónica, também de 1954, afirmou:

⁶⁵ Segundo António Carlos Carvalho (2008: 78-79) “destaca-se a preferência de Villaret por Fernando Pessoa” (36 poemas), depois por António Botto (14 poemas), depois por José Régio (10 poemas), depois por Mário de Sá-Carneiro (8 poemas), depois por Luís de Camões, Florbela, Espanca e Federico García Lorca (7 poemas cada um), depois por Camilo Pessanha (6 poemas), depois por Carlos Queirós e Miguel Torga (5 poemas cada um), depois por António Nobre (4 poemas), depois por muitas dezenas mais de poetas.

Creio que prestei um mau serviço à poesia portuguesa, um mau serviço porque sinceramente interpretei a poesia como a sentia, com os meus defeitos e qualidades e, infelizmente, perdoem-me a imodéstia, parece que criei uma escola — uma escola horrível — porque eu, quando interpretava poesia, tinha a sinceridade dos meus defeitos e das minhas qualidades. Infelizmente, ‘a minha escola’ só tem os defeitos. Acho, por isso, que fiz um mau serviço à poesia portuguesa, pelo que me penitencio publicamente. Aproveitando a oportunidade para declarar que só muito raramente voltarei a recitar. (apud Carvalho, 2008: 73)

José Régio reagiu às afirmações de João Villaret na referida entrevista, publicando a carta aberta no *Diário Popular*, na qual afirmava, a propósito da “escola de dizer” criada acidentalmente por Villaret:

Sem duvida os seus imitadores se podem tornar intoleráveis: e, por isso, acho que é um grande erro procurar imitá-lo! Pois que farão eles, os pobres, se lhes falta a sua garra, o seu grande poder de presença e comunicação, — o seu génio histriónico, em suma? que farão, senão uma caricatura tonitroante e gesticulante? Mas disso não é Você responsável, meu caro João Villaret. (Régio 1955: 6).

Quanto ao resto, Régio pesa o talento e a carreira de Villaret, contrapondo a recompensa económica ao prazer e a uma “obrigação artística”, para lhe sugerir que considere prioridades no que definiu como o triângulo das actividades artísticas de Villaret:

(a) em primeiro lugar Villaret deveria dedicar o seu talento ao “teatro a sério”, a “dar forma viva às grandes criações dos poetas dramáticos”, pois essa é “a sua verdadeira missão, a sua verdadeira vocação, o verdadeiro fim da sua vida”.

(b) Não deveria, por outro lado, “abandonar a declamação de poesia” (Villaret, que considerava um insulto chamarem-lhe declamador, deve ter ficado furioso com a expressão de Régio), embora “o abusar um pouco das declamações de poesia — só o poderia prejudicar a Você, como actor, e, conseqüentemente, ao nosso teatro.” Régio reconhece que Villaret, ao contrário do que este afirmara na entrevista, nunca prestou “maus serviços á poesia com os seus recitais, não pense nisso, João Villaret!”. Na verdade reconhecia em Villaret, mais do que em qualquer outro recitador, uma maneira de dizer que fazia “chegar a poesia ao grande publico”.

(c) Por fim aceita que Villaret faça um ou outro espectáculo de teatro ligeiro ou variedades (revista e *music-hall*), “se estes lhe fazem falta”, embora considere ser “um dó

de alma que um actor extraordinariamente dotado como Você [...] se gaste numa espécie de vagabundagem em que, por certo, ganha popularidade e dinheiro, mas perde, ou corrompe, ou não desenvolve como pudera o que de melhor nos tinha a dar o seu génio artístico.”

A carta de Régio vem pois ao encontro das dúvidas de Villaret, expondo-as abertamente, respondendo-lhes de um modo adulto e civilizado — Régio mostra consciência de algum excesso que comete, de um abuso de opinião, de intromissão mesmo, escrevendo: “Tolere-me esta franqueza, que é a de um verdadeiro amigo e a de um admirador consciente”. A carta pode ser lida na íntegra no Anexo A, mas vale a pena olhar o essencial:

[...] há dias, telefonou-me um amigo que [...] me fez um animado relato de uma entrevista que Você acabava de dar pela Rádio. [...] Conforme esse caridoso amigo, a sua entrevista era verdadeiramente sensacional. [...] o que eu entendi foi o seguinte:

Primeiro: Você estava resolvido a abandonar a declamação de poesia, para se dedicar particularmente ao teatro; segundo: não abandonaria por completo a declamação, tendo prazer em, de vez em quando, dizer alguns poemas a que a sua maneira parecia mais adequada; terceiro: convencera-se de não haver prestado grande serviço á poesia com as suas declamações pois criara uma escola que, de certo modo, a deformava, posto, no geral, não fosse isto pensado pelos poetas declamados.

[...] Que Você passasse a fazer particularmente teatro, só poderia encher de contentamento os seus mais leais e conscientes admiradores. Está claro, falo do teatro a sério. É um dó de alma, João Villaret, (aceite-me a pitoresca e popular expressão) é um dó de alma que um actor extraordinariamente dotado como Você [...] se gaste numa espécie de vagabundagem em que, por certo, ganha popularidade e dinheiro, mas perde, ou corrompe, ou não desenvolve como pudera o que de melhor nos tinha a dar o seu génio artístico. Tolere-me esta franqueza, que é a de um verdadeiro amigo e a de um admirador consciente. E olhe que eu nem sequer pretendo dizer com isto que, no meu entender, devesse Você deixar por completo os seus numeros de *music-hall* e revista, se estes lhe fazem falta. [...] Era preciso que [...] Você se lembrasse que a sua verdadeira missão, a sua verdadeira vocação, o verdadeiro fim da sua vida, é o de dar forma viva ás grandes criações dos poetas dramáticos. Será isto o que Você agora se propõe, propondo-se entregar-se mais eficazmente ao teatro? Oh, prouvera a Deus!

Se, numa certa medida, por vezes me descontentava a sua actuação de declamador, é que pensava que ela o [tinha] habituado a *encher sòzinho o palco*, a defrontar-se só com o

publico, a ser *unico* em cena. Ora isso é profundamente contrário aos bons hábitos do teatro, que é uma arte de conjugação; — e que é, ou deveria ser, o seu verdadeiro destino, meu caro Villaret. [...] Em suma: O abusar um pouco das declamações de poesia — só o poderia prejudicar a Você, como actor, e, conseqüentemente, ao nosso teatro. Agora que Você tenha prestado maus serviços á poesia com os seus recitais, não pense nisso, João Villaret! Mas alguma vez o poderia Você pensar a sério?

[...] Das duas maneiras [de dizer poesia, a de Manuela Porto e a de Villaret], a mais própria a *divulgar* poesia é a sua. Quero dizer: a fazer chegar a poesia ao grande publico. Gentes incapazes de lerem versos poderão ter sincero prazer em lhos ouvirem declamar a Você. E outras porventura não muito inclinadas a comprarem livros de poemas — irão comprá-los sabendo que lá vem o poema que lhe ouviram. Sim, a sua maneira de dizer, de representar um poema, de modo nenhum dispensa a leitura dele: Perdem-se muitas *intimidades* da poesia nessa poderosa, arrebatadora, ofuscante maneira que é a sua; (ou era, porque já não o oiço há tempos). Mas essa declamação que de modo nenhum dispensa a leitura do poema declamado — aliás, nenhum estilo de dizer versos pode substituir o colóquio íntimo entre o leitor e o poeta — essa declamação convida, excita poderosamente á leitura que não dispensa. Pelo que me diz respeito, quanto lhe deve, meu caro Villaret, certa popularidade da minha poesia! Sei, por confissão própria, de muitas pessoas que, depois de lhe terem ouvido o “Cantico Negro” ou a “Toada de Portalegre” — se apressaram a procurar nas livrarias os meus livros de versos. E não veio num jornal que, depois de lhe ouvir o “Fado dos Pobres”, alguém foi oferecer mil escudos a uma casa de beneficiência da terra? São pormenores significativos.

[...] Não deixe de vez a declamação de poesia, em que tem conquistado tão justos triunfos, e em que a poesia só lhe pode ficar devedora. E quando vem, então, esse teatro, — um pouco de verdadeiro teatro ao menos de longe a longe, para que Você não morra sem se ter cumprido? (Régio 1955: 6).

João Villaret nunca deixou de dizer poesia, continuou a gravar discos e dar recitais. Numa entrevista dada ao suplemento juvenil do *Diário de Lisboa* em 1960, dizia que estava a pensar “fazer um novo recital e incluir nele quatro ou cinco nomes da poesia mais moderna portuguesa”; porém, faleceria em 1961, deixando este e outros projectos poéticos por realizar.

4.2.2. Mário Viegas – a missão de dizer poemas às pessoas e a liberdade do actor

Ainda na década de 1960, Mário Viegas, que viria nos anos 1970 e 1980 a ocupar o “trono” de Villaret, grava o seu primeiro disco, editado pela Orfeu: *Mário Viegas diz poemas* (1969).⁶⁶ Viegas (que tinha nascido em Santarém em 1948, e tinha 13 anos quando Villaret faleceu) considerava Villaret “o grande recitador que houve em Portugal [...] o homem que abriu os olhos e os ouvidos do povo português para a grande poesia, para os poetas portugueses”, como disse em entrevista ao jornal açoreano, o *Directo*, de 12 de Janeiro de 1984⁶⁷. Porém, na mesma ocasião afirmava que o seu modo de dizer poesia era outro:

“Como recitador tenho um estilo totalmente diferente, como é óbvio. O Villaret viveu nos anos 40, 50 e 60. Eu sou uma pessoa que vive nos anos 80. Não vamos agora imitá-lo. A escola de Villaret morreu com ele. Houve muitos imitadores, todos eles piores. Ainda hoje os há péssimos.” (Viegas, 2006, vol. 4: 59-60).

Tal como Villaret, também Viegas criou uma “escola de dizer”, que não morreu com ele (Mário Viegas faleceu em Lisboa em 1996), pois ainda hoje tem muitos imitadores. Porém, ambos foram únicos, ambos mestres exímios na arte de dizer. Sigamos o exemplo de Régio e deixemos escolas e imitadores, que “disso não é Você responsável, meu caro”.

Numa primeira fase da sua carreira de recitador, a que corresponde o momento da gravação do seu primeiro disco, Mário Viegas começou a dizer poesia em público — tal como explicou a Belino Costa, em entrevista dada ao jornal *SETE*, de 10 de Dezembro de 1980 —

⁶⁶ A discografia de Mário Viegas — consultar o Anexo B para maior detalhe — é a seguinte: *Mário Viegas diz poemas* (1969); *Palavras Ditas* (1972); *A Invenção do Amor e outros poemas de Daniel Filipe* (1973 – com Daniel Filipe); *País de Abril* (1974); *O Operário em Construção e 3 poemas de Brecht* (1975); *3 Poemas de Amor, Ódio e Alguma Amargura* (1976); *Pretextos para dizer...* (1978); *Humores* (1980); *O Guardador de Rebanhos* (1983); *Poemas de Bibe* (1990 – com Manuela de Freitas). Em 2006, na edição da Discografia Completa editada pelo jornal *O Público*, foram acrescentados a esta discografia editada em vida, 4 CDs/Livros com gravações inéditas de poesia. Colaborou ainda, como dizedor, nos seguintes discos: Júlio Pereira – *Lisboémia* (1978); Luís Cília – *Marginal* (1981); Sérgio Godinho e Sheila – *Meu Amor Pequenininho* (1981); Pedro Barroso – *Borda d’água* (1984); e Janita Salomé – *Lavar em teu peito* (1985).

⁶⁷ Todas as citações são retiradas da edição da discografia completa de Mário Viegas, em 14 Livros/CDs, organizada por José Niza, e publicado pelo jornal *O Público* em 2006. Por uma questão de facilitar a identificação da citação, decidi, no caso de Mário Viegas, referir a fonte primária de todas as vezes.

[...] com o objectivo de fazer intervenção política. Até ao 25 de Abril, sempre procurei intervir numa perspectiva de unidade antifascista. A minha actividade, nesse campo, foi especialmente intensa em 1969, quando estive no Porto. Era a época do “Zip-Zip”, da chamada Primavera marcelista. Fiz centenas de espectáculos com o Zeca Afonso, Manuel Freire, Carlos Paredes, Adriano Correia de Oliveira, Fanhais e outros. Era o acto político que me levava a aproveitar a arte de dizer poesia. Depois, tudo mudou. Achei que já não se justificava essa minha actividade de recitador-agitador. Passei, então, a preocupar-me mais com a qualidade dos textos que dizia. (Viegas, 2006, vol. 6: 48).

Viegas segue as pisadas de Manuela Porto, um quartel mais tarde. Curiosamente, Villaret não foi tão frontal no que respeita a intervenção política. Porém, “tudo mudou” e o estilo Viegas, que hoje reconhecemos como um modo específico de dizer poesia, surge em disco em todo o esplendor três anos depois, ainda antes do 25 de Abril, em 1972, com o LP: *Palavras Ditas*. José Jorge Letria, numa crítica ao disco, publicada no jornal quinzenal *Musicalíssimo*, de 19 de Novembro de 1972, desvenda o que é este novo modo de dizer:

Mário Viegas [...] é talvez, depois de João Villaret, se bem que a outro nível, uma das pessoas que melhor souberam tratar e respeitar a “palavra” de poetas importantes a nível de disco. “Palavras Ditas”, um 33 rpm com o selo Orfeu, é disso prova evidente.

Reformulando drasticamente todos os conceitos em que assenta a arte de dizer, e tendo bem presentes os ensinamentos de Brecht, Mário Viegas inventa para cada poema um clima ora retórico ora sarcasticamente simples e directo, para nos mostrar até que ponto a palavra, consoante o uso que dela se faça, pode ser didáctica e mobilizadora, ou ainda demagógica e irreal. Assim, Viegas começa por contar uma anedota, para logo a seguir nos mostrar até que ponto a palavra se pode bastar a si própria, num poema de Jorge de Sena⁶⁸. A demonstração culmina com a leitura melodramática de um boletim metereológico. [...] Viegas revela-nos, ora com ironia, ora com austeridade, os múltiplos sentidos que a cada palavra podem ser atribuídos, e até que ponto esses mesmos sentidos se podem subverter, através da utilização de processos que normalmente não lhes andam associados.

Mais ainda: Viegas consegue transferir para o espaço restrito da gravação todo o clima teatral que, dum modo geral, não surge integrado na declamação clássica e que dá ao

⁶⁸ Jorge de Sena era um poeta que Mário Viegas respeitava, não apenas pela poesia que escrevia, mas também pelo seu modo de dizer poesia. Em entrevista dada a Belino Costa (jornal SETE, de 10 de Dezembro de 1980), afirmou: “Vi Jorge de Sena em 1969, a dizer a sua poesia, coisa que ele fazia muito bem. No disco [Humores, 1980] tento imitá-lo na sua maneira quase provocatória de dizer os poemas [...]” (Mário Viegas, 2006, vol. 6: 50).

poema, na sua oralidade, uma força e um alcance imprevisíveis. (apud Viegas, 2006, vol. I: 77-78).

Este, que é um dos mais importantes e excitantes discos de poesia alguma vez gravados em Portugal, “um trabalho sobre a PALAVRA DITA, a um tempo técnico e humano [...], um acto didáctico sobre a arte de dizer poesia”, nas palavras de José Niza publicadas no interior da capa do disco, (já) não é “um disco comprometido com qualquer corrente poética ou ideologia política” (Viegas, 2006, vol. I: 69). Mário Viegas, em texto publicado igualmente no interior da capa do disco, texto essencial para se entender o seu modo de dizer, levanta “algumas interrogações urgentes” sobre o que é dizer poesia, explica que critérios utiliza para a escolha dos poemas (textos) que diz e, por fim, refere alguns dos processos (a chama “truques, ‘clichés’, efeitos) que utiliza na sua performance poética.

Parece-me que o disco possui propostas e qualidade suficientes para levantar algumas interrogações urgentes: a (im)possibilidade de transmissão fiel, por um intérprete, da maioria das propostas de um poema; a validade (ou não) de dizer poemas; a necessidade de uma técnica específica para a declamação num disco; a (in)utilidade de uma sonorização musical; a distinção precisa entre “arte de dizer”, “arte de representar” ou “arte de cantar palavras”; eu sei lá...

Com estas dúvidas sempre presentes, pensei e preparei o mais rigorosamente possível, não só a selecção dos textos como a sua leitura. Quanto ao primeiro ponto, selecionei os textos em função das possibilidades que me davam e também (e isto é o que me interessa) porque gosto deles e estou-me ralando com a diversidade de temas e autores, pois a única unidade possível é a minha voz e a sua ‘linguagem’.

Quanto ao outro ponto, eis uma colecção, a mais lata e agradável possível, de todos os truques, “clichés”, efeitos, que inconscientemente (como actor(es) e espectador(es) temos na nossa memória, quer a ouvir um discurso, quer a ver a representação de uma peça: são os “tons”, os ritmos, as inflexões, os demagogos, os “banha da cobra”, os silêncios significantes, as palavras sussurradas, soluçadas, berradas, são os sentimentos... o diabo... Estes efeitos são depois utilizados (e se acompanhados com música e ruídos, melhor), tanto num poema de Camões, como num de Herberto Helder... ou na leitura duma receita de cozinha [...] (Viegas, 2006, vol. I: 73-74).

As questões que Mário Viegas levanta dão também uma primeira definição do seu modo de dizer poesia: (a) uma arte de dizer, representar e cantar as palavras; (b) uma arte

sonora e musical; (c) uma arte técnica, mas não tradicional; (d) uma arte que se justifica (afirma e valida) em si mesma; (e) uma proposta rigorosa de leitura de um poema.

Quanto aos critérios de escolha de poemas, Viegas refere quatro:

(1) em função das possibilidades que os poemas lhe davam:

(i) nem toda a poesia pode ser dita — em entrevista dada a Fernando Assis Pacheco, circa 1993, Mário Viegas afirmou claramente: “O poema tem que ter determinada forma, há poesia que não dá para dizer.” (Viegas, 2006, vol. 9: 69-70).

(ii) Essa forma, que torna o poema possível de dizer, e que Viegas procura — “Mesmo dentro de cada poeta é preciso encontrar que poema se pode dizer com o máximo de qualidade”, afirmará depois —, caracteriza-se em primeiro lugar pela sua dramaticidade e pelas suas possibilidades narrativas: “É preciso que [o poema] tenha uma história, tenha qualquer sentido dramático”.

(iii) Ainda na entrevista a Assis Pacheco, Mário Viegas acrescenta uma terceira característica que procura na poesia para dizer, que “chegue imediatamente ao público”. Em carta enviada por Viegas ao jornalista Daniel Reis, e publicada por este no *Diário de Lisboa* de 14 de Dezembro de 1976, Viegas reafirma esta mesma ideia, afirmando ser sua preocupação “serem poetas simples de ouvir, ditos e rapidamente compreendidos.” (Viegas, 2006, vol. 4: 68). Parecem evidentes, na definição destes critérios, as lições aprendidas por Viegas com Brecht, Piscator e o “teatro didáctico”. Aliás, em entrevista ao jornal *A Capital* de 17 de Setembro de 1993, Viegas refere explicitamente a necessidade de a poesia ter um envolvimento teatral: “Cheguei à conclusão que não basta dizer poemas. É necessário dar-lhes envolvimento teatral.” (Viegas 2006, vol. 9, 69).

(2) O segundo critério referido por Viegas, na introdução a *Palavras Ditas*, para a seleção dos poemas é o seu gosto pessoal: escolhe os poemas porque gosta deles — “Escolhi sempre dizer os poemas que gostaria de ter escrito. Mas nunca tive talento [...]”, afirmaria anos mais tarde na entrevista dada ao jornal *A Capital* em 1993.

(3) Que os poemas tenham “alguma coisa” a ver com o próprio Mário Viegas é o terceiro critério referido. Na carta enviada por Viegas a Daniel Reis, repete esta ideia, a que chama uma preocupação: escolher poemas “[...] que tivessem algo a ver comigo. Explico melhor: como sou incapaz de escrever um verso, digo através de poemas dos outros ‘coisas’ em

que eu profundamente acredito e sinto ou que gostaria de ter sabido escrever, exactamente assim.”

(4) Na carta enviada a Daniel Reis (*Diário de Lisboa*, 14 de Dezembro de 1976) Mário Viegas refere uma quarta característica que procura nos poemas, que está ligada directamente ao lado “didáctico” que também procura: a sua “‘utilidade’ imediata”. É importante recordar que são palavras escritas em 1976: “[...] sempre me preocupou a sua “utilidade” imediata. Bem sei que não é a única função da poesia, mas isso nasceu de todos os poemas que gravei até hoje serem os mesmos, sem excepção, que eu utilizava em público antes do 25 de Abril.” Dois anos mais tarde, em 1978, no disco *Pretextos para dizer*, Mário Viegas escreveria, quase como numa conclusão: “A arte não foge à luta de classes. Leio para trabalhadores e estudantes. Dizer coisas às pessoas são pretextos para falar de mim. E estar com elas.” (Viegas, 2006, vol. 5: 51).

Em seguida, Viegas refere um importante aspecto de *Palavras Ditas*, que de algum modo põe em evidência uma das características mais básicas das gravações sonoras de poesia — à partida, a unidade de intérprete vale tanto como a unidade temática ou a unidade de autor. Vale a pena voltar a ler as palavras de Viegas: “Estou-me ralando com a diversidade de temas e autores, pois a única unidade possível é a minha voz e a sua ‘linguagem’”. Mais tarde, o próprio Mário Viegas gravaria discos temáticos e discos de um só poeta, mas o desafio estava lançado: desde *Palavras Ditas*, foram todos, sempre, acima de tudo, discos de Mário Viegas.

Quanto à colecção de truques, “clichés” e efeitos, ela é curiosa num duplo sentido: primeiro, porque os assume; depois, sobretudo pela afirmação final de que são igualmente válidos e utilizados na leitura / recitação de um boletim meteorológico, de um poema de qualquer poeta, ou de qualquer outro tipo de texto. São processos técnicos (sobretudo teatrais) de utilização vocal que se aplicam (podem aplicar) a todas as palavras ditas. Ora, um poema é apenas uma sequência de palavras, tal como qualquer outro texto.

O disco seguinte de Mário Viegas destaca-se igualmente pela sua importância histórica, pela sua originalidade e pela sua ousadia. Refiro-me a *A Invenção do Amor*, de 1973, que Viegas gravou a meias com o poeta Daniel Filipe, que tinha falecido em 1964. Na realidade, Daniel Filipe tinha feito uma gravação sonora caseira do seu poema “A Invenção do

Amor” em 1953 (trata-se da gravação mais antiga da voz de um poeta editada até hoje em Portugal), registo sonoro esse que foi recuperado, tratado e musicado para esta edição da Orfeu, ocupando o lado A do disco. No lado B, Mário Viegas dizia “Outros Poemas de Daniel Filipe”. A crítica de José Jorge Letria ao disco, publicada em 19 de Dezembro de 1973, volta a ser exemplar na denúncia das qualidades de um disco único:

Viegas teve, pois, a coragem de aceitar esta espécie de confronto. Dum lado está a voz distante mas impiedosamente viva do poeta e do outro a audácia de um actor-declamador que para os textos propõe uma leitura completamente implacável.

Acusado por alguns de teatralizar excessivamente os textos que escolhe para a sua prática recitativa, Viegas faz decididamente um disco para incomodar: um disco extremamente polémico, um disco para ouvir criticamente, sem deleites imediatos nem satisfações fáceis.

[...] Viegas, com efeito, [...] não se limita a veicular passivamente um texto. Em vez disso faz da leitura dele um acto crítico e um compromisso artístico entre criador e criador.

Por isso ‘A Invenção do Amor’ incomoda — dita por Viegas —, irrita, causa arrepios e calafrios, dando aos textos de Daniel Filipe uma raiva e um patético dramatismo que o momento exige e a arte comporta perfeitamente.

Oiça-se pois ‘A Invenção do Amor’, no lado reservado a Viegas sem a esperança de uma adesão imediata. Trata-se de um disco pesquisado, polémico e honesto; a homenagem mais justa a quem escreveu: ‘Um cartaz denuncia o nosso amor’. (apud Viegas, 2006, vol. 2: 65-66).

Sem nunca deixar o teatro, Viegas foi dedicando-se cada vez mais à arte de dizer poesia. Em entrevista dada ao jornal *A Capital*, a 17 de Setembro de 1993, afirmou: “Dizer poesia é 80 por cento do que tenho feito.” (Viegas 2006, vol. 9, 69). Mas já em 1978, 15 anos antes, nas palavras que publicou a acompanhar o disco *Pretextos para dizer*, Mário Viegas escrevia:

Quando não me foi possível ser actor agarrei-me à poesia. Era uma maneira de andar sozinho por onde queria, a dizer o que queria. [...] Há 15 anos que sou declamador. Villaret foi o melhor, mas essa escola acabou. [...] Agora há os declamadores de comícios. Não entro na demagogia porque para isso bastam os discursos dos partidos. [...] Não entro em leituras brancas, porque não sou racista. (Viegas, 2006, vol. 5: 51).

Existe nestas palavras o reconhecimento de dois novos modos de dizer poesia que Viegas recusa: os declamadores de comícios (um modo declamatório e panfletário de dizer poesia de intervenção política, que encontra no poeta José Carlos Ary dos Santos o seu mais importante representante) e as “leituras brancas”, sobre as quais Viegas foi ainda mais explícito em entrevista que deu a Inês Pedrosa para o jornal *JL* em 1983, após gravar o duplo LP, com textos de Alberto Caeiro⁶⁹, *O Guardador de Rebanhos*:

Se se acompanhar a edição do disco [*O Guardador de Rebanhos*] com a leitura, verifica-se que todos os pontos, todas as vírgulas e exclamações estão impecavelmente cumpridas com lápis.⁷⁰ Há uma parte visual do poema que eu quis pôr. Não quis impor a minha personalidade como actor ou recitador, mas também não faço uma leitura branca — agora é moda falar-se de leituras brancas, mas eu não sou racista. Uma pausa ou uma inflexão são já formas de optar acerca da sensibilidade. Um recitador é tanto mais completo quanto mais leituras vai abrindo ou mais emoções vai dando à pessoa que o ouve. Dizer tudo muito bonitinho, qualquer um pode fazer, basta saber ler e não ser cioso — esta é a minha única tese sobre a arte de dizer, eu já tenho muitos anos disto e não tenho paciência para teorizar. (Viegas, 2006, vol. 9: 65-66).

Em suma, ler poesia não é dizer poesia. Dizer é mostrar sensibilidade, emocionar o ouvinte, abrir ao poema novas possibilidades de leitura, janelas que o iluminem com outra luz.

Tal como Villaret, também Mário Viegas fez escola e teve muitos imitadores. Nem todos maus. “Todos eles piores”. Ora, esta afirmação consensual pede uma reflexão: saber como foi possível dois actores (Villaret e Viegas) terem dominado quase em absoluto meio século da arte de dizer poesia em Portugal, criando cada um a sua escola, popularizando um modo específico de dizer. Outros poetas e actores gravaram discos de poesia na mesma época, mas nenhum teve o (re)conhecimento público que tiveram, ou gravou tantos discos quanto eles (excepto, talvez, Ary dos Santos, contemporâneo de Viegas). Outros foram, como eles, e antes deles, homens de rádio, com programas de

⁶⁹ “Comecei a ler poesia muito tarde, tinha aí uns treze, catorze anos. Mas não comecei mal, foi com Alberto Caeiro [...]”, recordava Viegas na entrevista com Inês Pedrosa.

⁷⁰ Noutra ocasião da mesma entrevista, Viegas referiu-se ao longo tempo necessário para a preparação do disco e do espectáculo que também apresentou: “Há cerca de três anos comecei a preparar um espectáculo a solo com o guardador de rebanhos, mas tinha de decorar os poemas e que trabalhar, e eu sou uma pessoa muito mandriona. Esta hora e meia gravei-a em três dias, mas saiu de um trabalho prévio muito aturado.”

poesia que marcaram a sua época. Ambos granjearam fama, como actores, nos ecrans de cinema e nas tábuas do palco, mas não foram os únicos. Ambos correram o país e o mundo dando recitais de poesia, mas também outros o fizeram (Maria Dulce, por exemplo, hoje quase esquecida). Ambos foram homens de televisão, que tiveram um sucesso raro a divulgar poesia no pequeno écran, na época em que a televisão surgiu e a concorrência entre canais televisivos não existia ou era mínima, mas não eram os únicos a usufruir da fama que a TV concede.

Mas foram os únicos fazer tudo isto simultaneamente: televisão, cinema, teatro, rádio, recitais, discos — o que na época eram praticamente todos os *media* disponíveis para a divulgação sonora da palavra, nomeadamente poética —, e a ter o reconhecimento público. Produto dos *media* — “The medium is the message”, nas palavras célebres de Marshall McLuhan — mas acrescido da disponibilidade, vontade, profissionalismo, competência e criatividade de cada um.

4.2.2.1. O poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, nas vozes de João Villaret e Mário Viegas

Irei agora comparar brevemente três versões auditivas do poema “Tabacaria” de Álvaro de Campos: (1) dito por João Villaret no disco *Fernando Pessoa por João Villaret* (Valentim de Carvalho, 1957); (2) dito por Mário Viegas no disco *Inéditos III*, da sua *Discografia Completa* (Público, 2006); (3) encenado e interpretado por Mário Viegas, para o seu programa televisivo de divulgação da poesia portuguesa, “Palavras Vivas”, emitido pela RTP em 1991 — disponível para consulta em vários endereços do *Youtube*; utilizo a versão disponibilizada em WWW <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hq4VSMXsM5U>>.

A primeira constatação é a disparidade temporal na duração das versões de Villaret e Viegas:

João Villaret	10 minutos 00 segundos = 600 segundos
Mário Viegas Inéditos	15 minutos 12 segundos = 912 segundos
Mário Viegas TV	15 minutos 35 segundos = 935 segundos

Procurarei agora mostrar a que se deve esta diferença.

Pausas: Detecta-se, desde logo, em ambas as versões, e sem dificuldade, que a utilização de pausas (e do silêncio) é essencial no modo de dizer o poema. Contudo, em Viegas estas têm uma duração maior do que em Villaret. Analisando o início do poema, coloquei entre parêntesis rectos o número de batidas de cada pausa, sendo que [0] significa uma pequeníssima pausa, menor que um tempo (uma batida). Eis as pausas em Mário Viegas, na versão publicada em disco:

Não sou nada. [4]

Nunca serei nada. [3]

Não posso querer ser nada. [4]

À parte [0] isso, [2] tenho em mim todos os sonhos do mundo. [5]

Janelas do meu quarto, [2]
Do meu quarto [0] de um dos milhões do mundo [0] que ninguém sabe quem é [4]
(E se soubessem quem é, [0] o que saberiam?), [4]
Dais [0] para o mistério de [0] uma rua [1] cruzada constantemente por gente, [5]
Para uma rua [0] inacessível a todos os pensamentos, [3]
Real, [0] impossivelmente real, [0] certa, [0] desconhecidamente certa, [3]
Com o mistério das coisas [0] por baixo das pedras [0] e dos seres, [3]
Com a morte [0] a pôr humidade nas paredes [0] e cabelos brancos [0] nos homens, [3]
Com o Destino [0] a conduzir a carroça de tudo [1] pela estrada de nada. [6]

E agora, as pausas em João Villaret:

Não sou nada. [2]
Nunca serei nada. [2]
Não posso querer ser nada. [2]
À parte isso, [2] tenho em mim [0] todos os sonhos do mundo. [2]

Janelas do meu quarto, [2]
Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é [1]
(E se soubessem quem é, [0] o que saberiam?), [2]
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente, [2]
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos, [1]
Real, [1] impossivelmente real, [1] certa, [1] desconhecidamente certa, [2]
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres, [2]
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens, [2]
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo [1] pela estrada de nada. [2]

É notório que as pausas em Viegas são mais irregulares (vão de [0] a [6] tempos) do que em Villaret (que quase apenas utiliza pausas de [1] e [2] tempos). Por outro lado, Mário Viegas utiliza bastantes mais micro pausas do que Villaret, tornando o texto dito mais próximo de um modo natural de falar. Estas pequenas pausas estão normalmente associadas a inflexões, ou ao arrastar (prolongar foneticamente) de algumas sílabas, uma característica do modo de dizer de Viegas. Esta diferença na utilização das pausas explica,

desde logo, porque é que Viegas gasta mais tempo para dizer o texto do que Villaret (mais 50%).

Outra explicação para esta disparidade pode encontrar-se na utilização de diferentes andamentos (bpm – batidas por minuto) e tempos (acentuações rítmicas) utilizadas por Villaret e Viegas.

Desde logo, Villaret diz o poema mais depressa do que Viegas, com um **andamento** mais rápido. De facto, Villaret utiliza 80 bpm e Viegas, apenas 67 bpm. Todavia, se multiplicarmos as bpm pelo tempo demorado a dizer o poema por cada um, encontramos uma diferença de 25% de batidas a mais usadas por Viegas para dizer o poema — número que indicia, mas não expressa, os 50% de tempo a mais que Viegas necessitou.

Villaret	10 minutos x 80 bpm =	800 bpp (batidas para [dizer o] poema)
Viegas	15 minutos x 67 bpm =	1005 bpp

Quanto à acentuação silábica mais forte, que marca a batida inicial, Villaret mantém um **tempo**, mais ou menos constante, com uma acentuação binária (2/2), enquanto Viegas utiliza um tempo irregular, variando a acentuação rítmica entre 3 e 4 batidas, entre 4/4 e 3/4.

A partir destes dados podemos, com alguma facilidade, determinar o número de unidades de tempo (ou **compassos**) utilizados por cada um para dizer o poema:

Villaret:

80 bpm : 60 segundos = 1,333 bps (batidas por segundo)

1,333 bps x 600 segundos = 800 bpp

800 bpp : 2 tempos = 400 utpp (unidades de tempo [ou compassos] para [dizer] o poema).

Viegas:

67 bpm : 60 segundos = 1,117 bps

1,117 bps x 912 segundos = 1018,4 bps

(1018,4 bps : 3 tempos = 339,467 utpp) + (1018,4 : 4 tempos = 254,6 utpp) : 2 = 297 utpp média, arredondemos para 300.

Em resumo:

	Cronómetro	Andamento	Tempo	Compassos
Villaret	600 segundos	80 bpm (<i>Andantino</i>)	2/2	400
Viegas Inéditos	912 segundos	67 bpm (<i>Adagietto</i>)	4/4 ~ 3/4	300

Para ajudar explicar a disparidade temporal entre as duas versões, irei agora mostrar como a **conjugação da duração, do andamento e do tempo**, que resultam em compassos (ou unidades de tempo), explicam também esta diferença entre o tempo gasto por cada um para dizer o poema.

Mário Viegas, como vimos, apesar de utilizar menos compassos do que Villaret, utiliza compassos mais longos (com mais batidas) e a um andamento mais lento. O que faz com que cada compasso de Viegas seja mais longo que um de Villaret. Na realidade, dura cerca do dobro do tempo:

Villaret:

60 segundos : 80 bpm = 0,75 segundos por batida

0,75 segundos x 2 tempos = 1,5 segundos por ut (unidade de tempo).

Viegas:

60 segundos : 67 bpm = 0,895 segundos por batida

(0,895 segundos x 3 tempos = 2,686 segundos por ut) + (0,895 segundos x 4 tempos = 3,582 segundos por ut) : 2 = 3,134 segundos por unidade de tempo média.

Se agora multiplicarmos os segundos que cada compasso dura pelo número de compassos utilizados, chegamos a resultados que explicam esta diferença na duração das interpretações de Villaret e Viegas, e se aproximam da real duração de cada versão:

Villaret	1,5 segundos por ut x 400 ut =	600 segundos
Viegas	3,134 segundos por ut x 300 ut =	940 segundos

Poder-se-ia também pensar que esta diferença na duração das versões estivesse relacionada com o facto de Viegas não apenas dizer o texto, como o “representar” diante de uma câmara. De facto, o encenador Mário Barradas, com quem me inicei nas artes teatrais, dizia repetidamente que, para calcular o tempo de duração de uma representação teatral, bastava acrescentar 50% ao tempo de leitura do texto dramático, feita nos ensaios iniciais. Como encenador e actor nunca descurei esta regra, que a experiência, tratando-se de “representar um texto”, me mostrou ser verdadeira na grande maioria das vezes. Aplicando esta regra à “leitura” do poema feita por Villaret, chegamos ao tempo da “representação” do poema feita por Viegas.

Contudo, não sei se o argumento tem plena validade. Por dois motivos:

(1) No vídeo não vemos Viegas a dizer o poema, mas apenas planos dele, como Pessoa, deambulando pela última casa que o poeta habitou, numa encenação cuidada. Sem falar. O som da sua voz, a dizer o poema, é “colado” por cima das imagens.

(2) O livro que acompanha o CD com a gravação audio do poema (*Inéditos III*) apenas nos informa que o poema foi “gravado algures em Lisboa, não se sabe por quem, a 30 de Agosto de 1990” (Viegas, 2006, Vol. 13: 57). Ora, a versão vídeo (do programa para a RTP, emitido em 1991) utiliza a gravação audio feita em 1990, apesar de alguma diferença de tempo na reprodução de ambas, dependendo do suporte utilizado. O que leva a pensar que esta tenha sido, porventura, não apenas uma gravação audio do poema (e esta é a sua materialidade imediata), mas também uma gravação feita a pensar já no programa televisivo, que utiliza um andamento e pausas adequadas a uma encenação, já imaginada e trabalhada, do poema. Neste caso, supondo que a gravação sonora precedeu a de imagem, poderemos dizer que foram as imagens a ser “coladas” por cima da voz.

Resta uma estranheza: sabemos com precisão a data da gravação audio, mas tudo o mais é muito vago. Como se a gravação fosse “pirata”. Todavia, trata-se da gravação depois utilizada em televisão. Não é a qualidade da gravação que aqui está em causa: por esse lado, não há nada a apontar, nem descuidos nem falhas técnicas. A questão é saber se a gravação foi efectivamente feita para o programa de TV, ou não. De facto, o ritmo da encenação televisiva justifica um abrandar no andamento do dizer e uma maior utilização de pausas. Mas será esta justificação suficiente para o andamento de Viegas? Ou terá ele

apenas pretendido realizar uma versão que durasse cerca de 15 minutos, metade do tempo de duração de “Palavras Vivas”? Ou este é, tão somente, o modo como Mário Viegas interpretou o poema de Pessoa? Ou ainda, esta gravação é somente um “ensaio” auditivo, um “teste” mais tarde reaproveitado?

Tratando-se de uma “colagem” de duas gravações, uma de imagens e outra de som, é importante saber qual surgiu antes? Ou foi o guião encenado do programa que ditou ambas? Ou foi o acaso, que fez com que uma gravação audio fosse, mais tarde, também a banda sonora de um programa de TV?

4.2.3. Luís Miguel Cintra – ler sem exibicionismo de interpretação

Após Manuela Porto, João Villaret e Mário Viegas, o trono dos intérpretes de poesia ficou vazio. Duas candidaturas se perfilam: por um lado surgem os divulgadores de poesia junto do grande público, entre os quais se destacam Vítor de Sousa, Afonso Dias ou Nuno Miguel Henriques, pelo número de discos gravados e pelos inúmeros recitais que fazem por todo o país.

Vítor de Sousa (nascido em Lisboa em 1946), tal como Villaret e Viegas, é um actor bem conhecido do público português, sobretudo pelas suas muitas participações televisivas. Sendo um recitador competente, falta-lhe, porém, o génio que iluminava o dizer de João Villaret e de Mário Viegas⁷¹.

Nuno Miguel Henriques (nascido em 1973, no concelho do Fundão) é um político, mas também um homem de teatro e um declamador — uma das características do seu trabalho é a ligação com o poder autárquico, nomeadamente na divulgação de poetas locais⁷². Contudo, apesar da sua experiência — como intérprete de poesia, não desilude —, nunca conseguiu o estatuto ou o reconhecimento que mesmo Vítor de Sousa tem.

Afonso Dias, um dos membros do antigo GAC (Grupo de Acção Cultural), tem sobretudo apostado e trabalhado no Algarve, onde está radicado.

A estes nomes, embora com menos obra editada, deveríamos ainda acrescentar o nome do actor **Sinde Filipe**, nascido em 1937, em Coja, mais um homem de teatro conhecido do grande público sobretudo pelo seu trabalho televisivo. Sinde Filipe conseguiu tornar um dos seus discos de Fernando Pessoa (gravou dois) num pequeno e raro sucesso comercial, com várias reedições⁷³. Sinde Filipe é um recitador mais completo do que

⁷¹ A discografia de Vítor de Sousa, que pode ser consultada com maior detalhe no Anexo B, engloba: *Recados: Vinte recados em forma de poesia* (1987); *“Não tenho tempo” dito por Vítor de Sousa / “Desiderata” dito por Rui de Carvalho* (1994); *No Palco da Poesia* (1995 - 2ª edição, 2006); *António Aleixo – esta poesia que vos deixo... pela voz de Vítor de Sousa* (2006); *Eu Quero Amar, Amar... 25 Poemas de Amor ditos por Vítor de Sousa* (2006); *Xicumbo = Feitiçaria: 30 poemas africanos ditos por Vítor de Sousa* (2006); *O Prazer de Pecar (7 Pecados Capitais)* (2011); *A Raiz da Pele – poemas inéditos de Guilherme de Melo* (2011).

⁷² Indicam-se aqui os títulos dos discos de poesia gravados por Nuno Miguel Henriques, com a referência aos apoios autárquicos para cada edição, sendo o caso — veja-se o Anexo B para um maior detalhe discográfico: *Ode Poética: Poemas de Sempre* (1994); *Eugénio de Andrade dito por Nuno Miguel Henriques* (2002 – C. M. de Castelo Branco); *Amália Rodrigues dita por Nuno Miguel Henriques* (2003 – C. M. do Fundão); *Um poder chamado palavra* (2003); *Américo Durão dito por Nuno Miguel Henriques* (2005 – C. M. de Coruche); *O Poeta é um Fingidor – Poemas leccionados no ensino* (2006); *António Aleixo – poeta de Vila Real de Santo António: dito por Nuno Miguel Henriques* (2006 – C. M. de Vila Real de Santo António); *A minha pátria é a língua portuguesa: poesia de Fernando Pessoa* (2008); *Poeta português: Afonso Lopes Vieira - dito por Nuno Miguel Henriques* (2011 – C. M. da Marinha Grande).

⁷³ Referindo o ano de 1997, Paulo da Costa Domingos, ao realçar a importância do disco de poesia *Entre Nós e as Palavras* de Os Poetas: “pelo apoio e sucesso que teve, abriu, de facto, as portas a outros projectos

qualquer dos outros referidos, um homem com um voz extraordinária mas que nunca se dedicou verdadeiramente à poesia dita⁷⁴, tal como nunca se dedicou verdadeiramente ao cinema — realizou alguns filmes no início dos anos 1970 e depois deixou-se disso, não por falta de capacidade profissional ou de demérito dos seus filmes. Julgo que Sinde Filipe poderia ter sido, com alguma facilidade, o sucessor natural de Villaret e Viegas — um talento não inteiramente desperdiçado, mas que sinto que se desperdiçou.

A segunda candidatura ao trono vago da poesia dita surge de um colectivo de actores que circulam em volta do actor e encenador Luís Miguel Cintra e da companhia de teatro A Cornucópia: Luís Lima Barreto, José Manuel Mendes, Luísa Cruz, Luís Lucas, Márcia Breia, Manuel Cintra, António Fonseca, Manuela de Freitas e o próprio Luís Miguel Cintra. Não sendo A Cornucópia, como a grande parte dos grupos de teatro, especialmente conhecida do grande público⁷⁵, é contudo considerada no meio artístico português como um grupo de referência teatral, pela qualidade dos seus espectáculos ao longo de mais de 40 anos (surgiu em 1973), pela seriedade e “contemporaneidade clássica” do seu trabalho teatral. Ora, sendo os actores que passam pela Cornucópia também eles geralmente bem conceituados no meio artístico — e todos os referidos fizeram uma boa parte da sua carreira na Cornucópia —, é natural alguns deles terem gravado discos de poesia, individualmente ou em conjunto⁷⁶. É esta unidade, que tem a sua âncora em Luís Miguel

deste género” (Magalhães, 1998), não deixa de referir também que, “[...] tanto quanto ouvi dizer, o disco que vendeu mais depressa foi o do Sinde Filipe a dizer Fernando Pessoa” (id.).

⁷⁴ Eis a discografia de Sinde Filipe — para maior detalhe ver o Anexo B. Repare-se na distância temporal entre os discos de poesia que gravou — 1969, 1997, 2010, 2014: *Poesia de Fernando Pessoa* (1969 - selecção de poemas de David Mourão-Ferreira); *Retalhos da vida de um médico* (1975 – prosa de Fernando Namora); *Saga: Homo Sapiens* (1976 – participação a dizer poemas no disco de José Luís Tinoco); *Fernando Pessoa dito por Sinde Filipe* (1997 – música de Laurent Filipe; desde 2008 que o disco/livro faz parte do Plano Nacional de Leitura; 2ª edição, 2008; 3ª edição, 2010); *Alexandre O’Neill dito por Sinde Filipe* (2010 – música de Laurent Filipe; desde 2011 que o disco/livro faz parte do Plano Nacional de Leitura). Em 2014 editou, também com música de Laurent Filipe: *Cesário Verde dito por Sinde Filipe*.

⁷⁵ Esta afirmação baseia-se na minha experiência profissional de 20 anos a dar aulas na Universidade de Aveiro, na área da expressão dramática, aos cursos de Educação e Música. Ao traçar um quadro de referências artísticas e culturais dos alunos, constato que são muito poucos (garantidamente menos de 10%) aqueles que se interessam pela programação teatral ou ouviram falar, por exemplo, da Cornucópia.

⁷⁶ O conjunto das gravações de poesia (e não só) feita por actores da Cornucópia, já apresenta um corpus bastante considerável, que em resumo (consultar o Anexo B para maior detalhe) é o seguinte: **Luís Miguel Cintra**: *Amor de Perdição: texto integral* (1989); *Poemas - Ruy Belo: poemas ditos por Luís Miguel Cintra* (1993); *Mensagem – Fernando Pessoa: Poemas ditos por Luís Miguel Cintra* (1993); *Sophia de Mello Breyner Andresen - Signo (escolha de poemas)* (1994); *Luís de Camões: 10 Canções, ditos por Luís Miguel Cintra* (1995; 2ª edição [remasterizada], 2011, com o título: *X Canções de Luís de Camões – Declamadas por Luís Miguel Cintra*); *Antero de Quental: Sonetos – leitura de poemas por Luís Miguel Cintra* (1996 - selecção e apresentação de Ana Maria Almeida Martins); *Padre António Vieira: Sermão da Primeira Domingo do Advento, dito por Luís Miguel Cintra* (1997); *Poemas de Ruy Belo ditos por Luís Miguel Cintra* (2003); *Poemas de Gastão Cruz ditos por Luís Miguel Cintra* (2005); *A arca do tesouro: um pequeno conto musical* (2010 – narrador; texto de Alice Vieira, música de

Cintra, associada a um modo de dizer comum, a que é geralmente reconhecida qualidade, que faz desta segunda candidatura ao trono de Villaret e Viegas a mais forte concorrente. E ainda mais forte porque, tal como aconteceu com Villaret e com Viegas, este novo modo de dizer ganhou adeptos e imitadores.

O que caracteriza o seu modo de dizer é, em primeiro lugar, a opção pela leitura. Leitura de poesia em voz alta, tal como escreve Luís Miguel Cintra no texto “Apresentação”, incluído no Livro/CD, *Poemas de Gastão Cruz ditos por Luís Miguel Cintra*: “Comecei a ler poesia em voz alta com o Gastão Cruz. Na Faculdade de Letras de Lisboa. Fim dos anos 60.” Luís Miguel explica depois o que foi essa aprendizagem:

Aprendíamos a ler: as respirações, os ritmos, as sonoridades, as palavras uma a uma, a estrutura dos poemas, o sentido. Queríamos dar-lhes voz mas deixá-los intactos na pureza da sua escrita, verso a verso, sem exibicionismo de interpretação. Só aprendíamos a ler, com a minúcia e o cuidado de quem muito ama e não quer estragar. (Cintra, 2005: 9).

Luís Miguel Cintra encara a palavra poética como algo quase sagrado, algo puro que “muito [se] ama e não [se] quer estragar”. Para lhe dar voz e não a profanar, deixando-a intacta na sua pureza de palavra escrita, é necessário estudá-la com minúcia e cuidado (como o bom-senso e muitos outros dizedores confirmam) e evitar qualquer “exibicionismo de interpretação”. Um modo eficaz de os evitar é a leitura rigorosa do texto, verso a verso, substituindo a tentação da sua interpretação. Esta visão do texto poético como um texto sagrado está próxima da relação de um católico praticante, como é o caso de Cintra, com a Bíblia — para lá de ler regularmente durante a missa, Luís

Eurico Carrapatoso); *Apocalipse ou Revelação do Apóstolo S. João, o Teólogo* (2011); *Sermão de Quarta-Feira de Cinza, escrito pelo padre Antonio Vieyra, dito por Luis Miguel Cintra* (2011). **Luís Lucas**: *Quatro Tempos - David Mourão-Ferreira: Poemas ditos por Luís Lucas* (1996); *Poesia de Mário de Sá-Carneiro: poemas ditos por Luís Lucas* (1996); *Guerra Junqueiro - Poesia: leitura de poemas por Luís Lucas* (1997); *Escrita redita - Pedro Tamen : poemas ditos por Luís Lucas* (1999); José Gomes Ferreira (2000 – Luís Lucas, dizendo poesia, e outros). **Luís Lima Barreto**: *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* (1989 – selecção de José Manuel Garcia); *Padre António Vieira: Sermão de Santo António dito por Luís Lima Barreto* (1997); *Clepsidra - Camilo Pessanha: poemas ditos por Luís Lima Barreto* (1997); *Odes de Ricardo Reis - Fernando Pessoa: poemas ditos por Luís Lima Barreto* (1999). **José Manuel Mendes**: *Padre António Vieira: Sermão do Espírito Santo dito por José Manuel Mendes* (1997). **Manuela de Freitas**: *Poemas de bibe* (1990 – com Mário Viegas). **Manuel Cintra**: in Constança Capdeville – *Constança Capdeville* (1997 – Manuel Cintra, recitante). **Luís Miguel Cintra, António Fonseca, Luís Lima Barreto, Luísa Cruz, Manuela de Freitas, Márcia Breia, Manuel Cintra** – *Ruy Belo – A margem da Alegria: poema dito por António Fonseca, Luís Lima Barreto, Luís Miguel Cintra, Luísa Cruz, Manuela de Freitas, Márcia Breia e a participação de Manuel Cintra* (2003). **José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luís Lucas, Luísa Cruz e Natália Luiza** - *Ao longe os barcos de flores: poesia portuguesa do século XX* (2004 - poesia escolhida por Gastão Cruz).

Miguel Cintra tem vindo a gravar textos da Bíblia, tendo já editado em CD o *Apocalipse ou Revelação do Apóstolo S. João, o Teólogo* (2011) e estando disponíveis em linha videos com leituras de vários outros livros da Bíblia⁷⁷.

É interessante recordar aqui a opinião de Mário Viegas (alguém que interpretava os poemas) sobre a leitura de poesia, na entrevista que deu a Inês Pedrosa, para o *JL* em 1983: “[...] agora é moda falar-se de leituras brancas, mas eu não sou racista. [...] Dizer tudo muito bonitinho, qualquer um pode fazer, basta saber ler e não ser cioso” (Viegas 2006, vol. 9, 65-66). Viegas não se referia a Luís Miguel Cintra, que respeitava como actor e encenador. Apesar de serem contemporâneos (Cintra, que nasceu em 1949, é um ano mais novo que Viegas), de serem ambos actores e encenadores, os seus percursos artísticos apenas se cruzaram uma vez e foi no cinema, pois foram ambos actores no filme de Manoel de Oliveira, *A Divina Comédia* de 1991. Viegas referia-se explicitamente a um modo de dizer: a “leitura branca”. Contudo, Luís Miguel Cintra, ao preconizar uma leitura “sem exibicionismo de interpretação”, parece estar precisamente a defender essa mesma “leitura branca”. Veremos que não é esse exactamente o caso. Primeiro, tracemos as fronteiras do que entende por “leitura branca”. Osvaldo Manuel Silvestre (em artigo publicado no jornal *O Público*, a 3 de Agosto de 2012) define-a como uma...

[...] leitura inenfática e avessa a qualquer modalidade de dramatização vocal, numa declaração de fidelidade à letra do texto cuja radicalidade ética só uma performance não-pessoal parece poder traduzir. [...] Trata-se no fundo de uma posição idealista, que recalca a materialidade da voz em favor da idealidade de um sentido que contudo, e paradoxalmente, só se poderia manifestar e endereçar por meio da voz. (Silvestre, 2012).

É exactamente a consciência da necessidade de uma performance vocal pessoal que afasta Luís Miguel Cintra da inenfaticidade da “leitura branca”. Como ele mesmo escreveu: “[...] Tenho para mim que ler poesia com a voz não pode ser nunca só conhecê-la e dá-la a conhecer. Ler poesia é torná-la nossa, que a voz, tanto como os olhos, quer se queira quer não, é espelho da alma.” (Cintra, 2005: 9-10). A consciência da voz como identidade pessoal é em Cintra ampliada, no caso da leitura, pela necessidade de um processo de

⁷⁷ Eis alguns videos disponibilizados pela Pastoral da Cultura no site Vimeo: *Luís Miguel Cintra lê a Carta a Filémon*; *Luís Miguel Cintra lê o Cântico dos Cânticos*; *Luís Miguel Cintra lê o Eclesiastes - também conhecido por Qohélet ou Coélet*; *Luís Miguel Cintra lê o Livro do Apocalipse - os dois primeiros capítulos*; *Luís Miguel Cintra lê os 4 evangelhos da Paixão de Cristo*.

apropriação, tornando pessoal o texto que se vai ler. A esta necessidade acresce ainda uma outra, que deriva das primeiras palavras da Bíblia, no princípio era o verbo, a necessidade de dar uma voz às palavras. Lendo em voz alta. Desta leitura resulta o que José Tolentino Mendonça chamou “rasgão, espanto, audição, respeito e despeito, entrar e ficar à porta, continuar e recriar”. Vale a pena determo-nos um pouco mais nas palavras que José Tolentino Mendonça leu na sessão de apresentação e lançamento do CD de Luís Miguel Cintra, *Apocalipse ou Revelação do Apóstolo S. João, O Teólogo*, ocorrida a 9 de Setembro de 2011, no Teatro da Cornucópia, em Lisboa, para relacionarmos com maior clareza a leitura poética de Cintra com sua a leitura de textos sagrados. (Nesse sentido, atrevi-me a inserir [entre parêntesis rectos] no texto de José Tolentino Mendonça algumas sugestões rápidas de leitura.)

Um texto sagrado [ou poético] não é um texto intocável. A leitura deve operar sobre o texto, desconstruindo-o e recompondo-o. É impossível accionar o processo interactivo sem o manuseio. A voz, os acentos, os sentidos, a cadência rítmica tornam-se procedimentos hermenêuticos relevantes para «apreciarmos o plural de que o texto é feito». A leitura não é só leitura, mas rasgão, espanto, audição, respeito e despeito, entrar e ficar à porta, continuar e recriar. [...]

A Bíblia [ou a Poesia] foi leitura antes de ser livro. E nela persistem marcas dessa gestação oral, puramente sonora; dessa recitação ininterrupta, por gerações. Foi nessa espécie de conversa humana que a leitura é, que ela se organizou como laboratório de linguagens, máquina de proliferação de ritmos, câmara de ecos, montanha santa de paradoxos, palimpsesto, emaranhado, sobreposição experimental de signos e de relatos, súmula, vibração polifónica, *work in progress* e Revelação. O que a Bíblia [ou a Poesia] é só a leitura o mostra. (Mendonça, 2014).

É precisamente na evocação nostálgica de um tempo em que a poesia “foi leitura antes de ser livro”, que José Tolentino Mendonça situa a leitura de Luís Miguel Cintra, num elogio poético às suas qualidades de leitor.

A partir dos IIIº e IIº séculos a.c. (quando na Alexandria helenística se compôs a tradução grega chamada dos LXX ou Septuaginta), é que o corpus bíblico passou a ser chamado *ta biblia* («os livros»). Mas diz o Talmud que os anjos choraram nesse dia.

Luis Miguel Cintra lê para consolar esses anjos. (Mendonça, 2014).

Regressemos novamente ao momento em que a poesia é leitura antes de ser livro. Pode sê-lo de duas maneiras: através da leituras em voz alta que reforçam um sentimento colectivo de comunidade⁷⁸; ou através da procura da voz original do poema, de uma leitura do poema antes mesmo de este estar escrito, esse momento a que Sebastião da Gama chamou o “milagre da inspiração”, em que o poema se manifesta numa voz que apenas o poeta ouve. Luís Miguel Cintra refere esse momento como sendo o seu foco de representação ao ler, pois necessita de “inventar quem fala”, e quem fala num poema é sempre o poeta, o criador. As suas palavras são claras: “Ler poesia é como representar, é inventar quem fala, é reinventar um poeta e recriar o momento de escrever.” (Cintra, 2005: 10). Como é possível alguém que não o próprio poeta recriar esse momento? A esta pergunta responde Cintra com a necessidade que a poesia lida tem de representação, de invenção de um personagem e de recriação de uma situação. A diferença entre ler e dizer poesia estará então, não apenas no modo de o fazer — a leitura é uma representação vocal mais sóbria, sem ostentação, sem exibicionismos, sem pressa —, mas também no foco da representação vocal — que para a leitura será o poeta e o momento da criação do poema, e para quem diz poesia será alguém (o poeta ou um personagem por ele criado) que está numa situação em que diz aquelas palavras. É simples de explicar a razão: quando se lê um poema em silêncio, reduz-se “a poesia a um puro fenómeno mental”, na expressão de Osvaldo Manuel Silvestre; o leitor procura nas palavras um sentido, um “querer dizer” do poeta. Porém, a leitura silenciosa não é a única, nem a melhor maneira de ler poesia. Como escreveu Luís Miguel Cintra, no folheto que acompanha o CD, *X Canções de Luís de Camões – Declamadas por Luís Miguel Cintra* (2011): “ler em voz alta é a melhor maneira de conhecer a poesia”. O que acontece na leitura em voz alta é que o leitor não está normalmente a ler palavras suas — está a emprestar (utilizar) a sua voz para pronunciar palavras determinadas, escritas por outra pessoa. Quando as vai ler em público, o leitor já conhece o que para si o poeta quis dizer com aquelas palavras. Então o leitor tem de decidir a quem empresta a sua voz, ou seja, quem vai representar? O poeta, no momento de criar o poema, ou o personagem que diz as palavras do poema? Representar o poeta coaduna-se mais com o ritmo e a sobriedade de uma leitura — ler supõe a existência de um texto impresso diante dos olhos do leitor (ou

⁷⁸ José Tolentino Mendonça, ao falar da leitura nas comunidades cristãs, referiu que “lêem-se e comentam-se, de cada vez, apenas pequenas fracções textuais, e leva-se, por exemplo, um ano para ler um livro. É uma experiência humana curiosa, esta leitura sem pressas, esquecida muitas vezes dos fios da narrativa, para se prender melhor, e por vezes, para prender-se quase unicamente aos fios invisíveis de uma escuta espiritual e comunitária.”

dos seus dedos, no caso de leitores invisuais) —, tal como representar o personagem se adequa mais ao dizer — que supõe a não existência de um texto diante de quem diz, do dizedor. Se observarmos as actuações de Villaret e Viegas, poucas vezes os vemos a ler, muitas vezes sabem o texto e representam o personagem que diz as palavras do poema. Luís Miguel Cintra, pelo contrário, quando são palavras de outros e não se trata de teatro, lê-as em voz alta, utilizando um livro que o ajuda na leitura e, como adereço cénico, remete para a existência de um criador primeiro da palavra poética. Este pequeno adereço cénico ajuda a compreender as palavras de Cintra: “Tentei que [...] a minha voz dissesse uma outra voz”. (Cintra, 2005: 11). No fundo, ler poesia, dizer, recitar, declamar ou interpretar poesia, tudo é dizer, há sempre a voz de quem diz e nessa voz há uma outra voz que “quer dizer” algo. No caso de Luís Miguel Cintra, e ele não deixa novamente qualquer dúvida, essa outra voz é a voz do poeta, de Gastão Cruz na ocasião: “Tentei que na minha voz ficasse exposta uma parte de mim que é uma sua trabalhada maneira de sentir [...] que me formou e que tenho por exemplar” (id.).

Mas, na prática, para quem ouve, até que ponto estas leituras “sem exibicionismo de interpretação”, que reinventam um poeta e recriam o momento da escrita do poema, são realmente diferentes da “leitura branca” ou de uma leitura monocórdica? Na opinião de Osvaldo Manuel Silvestre, que levanta a questão, não existirá grande diferença:

Curiosamente, esta defesa do apagamento da representação coincidiu com um triunfo esmagador do actor enquanto *diseur*, como se só o longo treino técnico da voz e dos seus elementos paralinguísticos – intensidade, projecção, altura, inflexão, ressonância, articulação, tempo, etc. – permitisse uma leitura (a leitura «branca») que, no limite, não se distingue da leitura monocórdica, menos surpreendente quando os poetas eles mesmos adoptam esse modelo. (Silvestre, 2012).

Na realidade, julgo que a leitura monocórdica de alguns poetas, que gravaram discos dizendo os seus poemas, está mais próxima do que Osvaldo Silvestre entende por “leitura branca”, do que os discos que Luís Miguel Cintra e outros actores da Cornucópia gravaram. Basta ouvir e comparar. Cintra lê de um “modo seco e exímio” (Mexia, 2005), Eugénio de Andrade, por exemplo, de uma maneira “inenfática e avessa a qualquer modalidade de dramatização vocal”, usando as palavras de Osvaldo Silvestre para definir “leitura branca”. A voz (quente, de barítono) e o modo de dizer (tranquilo) de Luís Miguel

Cintra, prendem a atenção do ouvinte com facilidade — há intenção em cada palavra. Os discos que Cintra gravou requerem uma audição mais serena e mais atenta do que qualquer disco de Mário Viegas ou de João Villaret. Mas, não terá o modo de dizer de Cintra alguma parecença com o modo como dizia Manuela Porto? Não se poderão aplicar às leituras de Luís Miguel Cintra as palavras que José Régio escreveu a propósito da arte de dizer de Manuela Porto, que aqui recordo: “um admirável exemplo de sensibilidade, inteligência, atenção, finura. Todos os versos, todas as palavras se ouviam, – e com a sua expressão própria; ou, pelo menos, com a que lhe atribuía a sua interpretação sempre inteligente.” (Régio, 1955: 6). Não será o modo de dizer de Cintra mais ajustado aos poemas “mais nus, ou íntimos, ou intelectuais” (id.)? Se olharmos o repertório poético que ele escolheu dizer — Gastão Cruz, Ruy Belo, Sophia de Mello Breyner Andresen, os *Sonetos* de Antero de Quental ou as *Canções* de Camões —, encontramos poetas e poemas que se debruçam mais sobre a intimidade do que sobre a espectacularidade ou a dramaticidade — o que já não será o caso da *Mensagem* de Fernando Pessoa, que também gravou.

Aliás, acerca da escolha do repertório poético, Luís Miguel Cintra tem uma reflexão única e pertinente, próxima da sua experiência enquanto actor: a formação de um leitor (de um dizedor) passa também pela poesia que lê ou diz em público:

Por isso é importante escolher o que se lê, não ler qualquer coisa, amar o que se diz, decidir que palavras vão passar a fazer parte de nós e serão daí em diante também nossa memória e nos irão ajudar também a escrever e a ler novas palavras, a estar com os outros. (Cintra, 2005: 10).

Este poder transformador da poesia na pessoa que lê ou que diz, aproxima-a, ainda mais, do poeta e da sua relação com as palavras que escreve. Pois todo o poema tem duas faces, tal como uma moeda: a escrita e a leitura.

Todos os intérpretes (Manuela Porto, Maria Barroso, João Villaret, Mário Viegas, Sinde Filipe, Luís Miguel Cintra ou qualquer outro) são confrontados com o poema escrito para lhe dar uma voz. A verdade é que o poema escrito não tendo uma voz própria, contém em potência todas as vozes. É na invenção da voz do poema, na focalização vocal e na capacidade de lhe dar voz, que se distinguem as interpretações. Um bom intérprete será, então, aquele que, confrontado com as palavras escritas, é capaz, com a sua voz, de dar uma voz “verdadeira” ao poema, uma voz que o torna vivo e credível. Deste ponto de vista, sem questionar a competência de qualquer dos intérpretes, todas as interpretações são, não só possíveis, como também válidas. Pois, mais do que a “qualidade” da interpretação, é o gosto pessoal do ouvinte (a sua leitura, condicionada por “modas” que os *media* criam, por condições socio-culturais e por memórias que permitem o reconhecimento de um modo poético) que dita preferências e cria modos de dizer poesia que perduram.

Manuela Porto, João Villaret, Mário Viegas e Luís Miguel Cintra são os pioneiros que abriram os caminhos que a interpretação de poesia em Portugal trilhou ao longo da segunda metade do século XX. Todavia, com a chegada do novo século, os modos de dizer poesia, ao vivo e em disco, receberam reforços, viram abrir-se novos caminhos.

4.3. A poesia dita por músicos: *spoken word*

4.3.1. Músicos, poetas e actores

Muitos dos discos de poesia dita gravados e editados em Portugal têm música a acompanhar as palavras. Porém, quem lê os poemas não são os músicos; são, na esmagadora maioria das vezes, os próprios poetas ou então actores. Uma consequência desta dicotomia criativa é que a voz tem nesses discos primazia sobre a música, cabendo a esta a tarefa de servir aquela: (1) criando “ambientes musicais” considerados adequados para se dizer poesia, ou (2) ilustrando os versos que estão a ser ditos (mostrando sonoramente os sons que o poema ou as suas palavras pressupõem, por vezes num processo de tradução sonora mais ou menos literal do texto poético, outras vezes recorrendo a música de uma determinada época ou estilo considerados adequados ao poema que é dito), ou mesmo (3) dialogando de um modo criativo com as palavras que são ditas, dando-lhes cor e sentido, como acontece nalguns casos exemplares em que músico e dizedor assumem em conjunto a autoria interpretativa, como por exemplo Natália Correia e António Victorino d’Almeida em *Improviso*, Maria Barroso e Luísa Amaro em *Geração do Novo Cancioneiro*, ou João Negreiros, Nuno Aroso e Rui Rodrigues em *Poesia e Percussão I*.

Porém, nos anos 1990 surgiram em Portugal alguns projectos em que os músicos tomaram conta do “dizer a palavra”, substituindo poetas e actores. Esta mudança acarretou consigo algumas alterações no modo de dizer poesia: (1) na dimensão musical de cada sílaba, (2) nos registos vocais utilizados e (3) na dissolução da palavra no discurso musical.

Não é muito difícil distinguir o modo de dizer poesia de um músico do modo de dizer de um poeta ou actor. No modo de dizer de cada um, existe uma característica simples de perceber que informa quem a escuta se é músico ou não a pessoa que diz o poema. É preciso escutar atentamente a última sílaba das palavras, em especial da última palavra do verso ou da frase, muitas vezes dita num registo mais *piano* que as outras sílabas, quase muda, no português falado no dia a dia e de igual modo tratada por muitos poetas e alguns actores quando dizem poesia, na maioria das vezes com uma inflexão descendente que termina numa nota mais grave. Essa mesma sílaba dita por músicos não sofre essa descida

de intensidade e altura, podendo mesmo ser acentuada, destacada. O motivo para tal tem a ver com a prática musical de pronunciar claramente todas as sílabas — a cada sílaba corresponde uma ou mais notas cuja altura, duração e intensidade dependem das regras do discurso musical, mais do que do modo “normal” de pronunciar as palavras. Um actor, pelo contrário, apesar de na escola aprender as regras da boa pronúncia, é muitas vezes confrontado com a necessidade de “falar mal”, como o personagem que interpreta fala. Para a maioria dos actores, cada vez mais, representar é (apenas) imitar a realidade. Pode argumentar-se com o exemplo de vários de actores/dizadores (Mário Viegas, Eunice Muñoz, Luís Miguel Cintra, etc.) que contrariam tudo o que escrevi, com a sua dicção correcta e perceptível de todas as sílabas. Mas acontece que (a) Luís Miguel Cintra e Eunice Muñoz terminam os versos e as frases que dizem (quase) sempre com uma inflexão descendente; (b) Mário Viegas por vezes marcava exageradamente todas as sílabas, mas essa dicção é um artifício teatral, interpretativo, a encarnação de um personagem que diz aquelas palavras daquele modo — Viegas, como actor que era, sabia mudar o modo de dizer quando queria. No caso dos músicos não existe este tipo de intenção dramática, nem tal capacidade camaleónica do dizer.

A palavra poética dita por músicos ganha uma qualidade musical que não tinha antes — a sua capacidade de expressão musical iguala (e por vezes ultrapassa mesmo) a sua capacidade de expressão poética, o seu “querer dizer”. No limite, a palavra, enquanto signo, pode mesmo perder todo o seu sentido (*Sinn*), chegando, nalguns casos mais radicais, a ser dita de maneira a ser (quase) ininteligível — deixa de ser expressão (*Ausdruck*) e transforma-se em indício (*Anzeichen*). Podemos não perceber o que num grito se diz, mas reconhecemos o que um grito indicia: alegria, dor, surpresa, ódio, etc. Podemos não perceber as palavras sussurradas ao microfone, abafadas pela engenharia sonora, mas... ouvimos a sua música. No fundo, já não é apenas o modo de utilizar a voz que é diferente, é também a própria voz que é outra, que se modificou. Esta alteração pode ser obtida através (a) da utilização de ferramentas (tratamento electrónico e/ou acústico da voz), (b) da utilização de registos vocais guturais e outros que exploram os limites das capacidades expressivas da voz (da sua altura, da sua intensidade, da sua vibração, do seu “grão”), (c) da utilização complementar de tratamento do texto que é dito através de técnicas oriundas da “poesia experimental sonora” (desconstrução da palavra e da frase, cut-ups, loops, etc.). Dessa escuta da música de uma palavra que não compreendemos, retiramos mesmo assim informação: (i) sobre a sua qualidade estética e

(ii) sobre o modo como é dita, a sua “harmonia” que sugere um “sentido”. Uma palavra que é agora expressão musical e indício poético.

Há, pois, uma inversão absoluta nestes dois modos de dizer poesia. Escutando poetas e actores, o mais importante é a capacidade de expressão poética das palavras e da voz — é o sentido das palavras, o seu “querer-dizer”, que em si mesmo contém o modo de as dizer, essa música que as palavras manifestam ao materializarem-se nas suas vozes. Porém, no caso de músicos (sobretudo quando não são eles mesmos os autores dos poemas que lêem) acontece o inverso: não raras vezes, é a música das palavras que lhes dá sentido, que lhes dá expressão.

Nada disto é estranho se pensarmos na educação de cada um deles: (1) um poeta tem sempre uma educação literária, seja ela académica ou não — se assim não fosse, não seria poeta. A palavra poética está acima de qualquer perturbação. (2) Um actor, por seu lado, tem normalmente uma educação literária e muitas vezes também uma educação musical; contudo o peso da palavra escrita é, na sua profissão, maior que o da música, pelo menos numa perspectiva tradicional — é um texto escrito que, na grande maioria das vezes, está na raiz do seu trabalho em palco. Mesmo quando cantam, os actores têm a preocupação de tornar as palavras inteligíveis: veja-se a “revista”, os “musicais”, o *Sprechgesang*. (3) Por fim, os músicos, que não têm geralmente uma educação literária muito aprofundada, mas estudam a utilização da palavra integrada num discurso musical mais amplo, de que ela é apenas uma parte: (a) a ópera (quem entende o que se canta?); (b) a música de vanguarda do século XX (*Eight Songs for a Mad King*, de Peter Maxwell Davies, *Récitatives*, de Georges Aperghis, *I’m sitting in a room*, de Alvin Lucier, ou *Sinfonia*, de Luciano Berio, são apenas alguns dos muitos exemplos de uma utilização musical “radical” das potencialidades da voz humana); (c) as experiências da poesia sonora (a *Ursonate*, de Kurt Schwitters, e as experiências vocais de Henri Chopin, são cada vez mais “clássicos” obrigatórios no universo musical de um músico que se interesse e queira saber um pouquinho mais); (d) ou mesmo do rock (nas vocalizações do *trash* e do *death metal*, nas desconstruções do discurso *vulgaris* e da palavra como objecto de consumo dos Negativland, na opacidade psicadélica das palavras em *Third Reich’n’Roll* dos The Residents, etc.).

Claro que se pode argumentar que nem sempre é assim, que há muitos músicos que são poetas para quem o “querer-dizer” das palavras cantadas, da poesia cantada, é o mais

importante. Exemplos não faltam: Bob Dylan, José Afonso, Léo Ferré, Gil Scott-Heron, todos têm uma mensagem para transmitir, que apenas as palavras podem exprimir. Por isso o objecto sonoro que constroem não é apenas musical; é igualmente poético. Há um “querer-dizer” com as palavras cantadas ou recitadas, por isso é importante que elas sejam perceptíveis. Digamos que os seus discos são um pouco disco de poesia e um pouco disco de música. Todavia, ao contrário dos discos catalogados como de poesia dita, nestes casos a poesia é entoada (nem dita, nem sempre verdadeiramente cantada) dentro de uma estrutura musical a que se adapta.

4.3.2. Alban Berg e diferentes tipos de voz do intérprete

Para explicar melhor esta subtil mudança no modo de dizer, recorro a Alban Berg que, segundo Paul Zumthor, no Prefácio que escreveu para a sua ópera *Lulu*, (composta entre 1928 e 1935 e deixada inacabada com a morte do compositor), distingue diferentes tipos de utilização da voz:

Alban Berg in his 1930 preface to *Lulu* listed six “degrees of musicality” that make up a continuous spectrum: what is simply spoken; what is spoken with orchestral accompaniment, without rhythmic constraints; what is spoken with the orchestra and include tempo; somewhat sung speech; half-sung speech; and sung speech. (Zumthor, 1990: 144).

Todo o dizer poético tem uma característica que o mesmo Paul Zumthor recorda noutra ocasião: “a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas” (Zumthor, 2005: 71). Não quer isto dizer que as performances poéticas de actores, poetas, poetas-músicos e músicos não se distingam pelo modo de utilização da voz, na perspectiva de Alban Berg — “uma resposta aproximativa, a única possível para esta questão” (Zumthor, 2005: 72). Principiemos por distribuir as performances poéticas de actores, poetas, poetas-músicos e músicos pelas categorias propostas por Alban Berg: (1) apenas voz que fala/diz, sem música; (2) voz que fala/diz com música a acompanhar, mas sem constrangimentos rítmicos; (3) voz que fala/diz com música e a tempo com esta; (4) voz meio falada meio cantada (*Sprechgesang*) com música e a tempo; (5) voz cantada com música e tempo.

VOZ	Actores	Poetas	Músicos	Músicos-poetas
apenas fala	Sim	Sim	Não	Raro
fala com música sem ritmo	Sim	Sim	Não	Não
fala com música e ritmo	Raro	Raro	Sim	Raro
sprechgesang	Raro	Raro	Sim	Sim
canto	Não	Não	Sim	Sim

Mais importante que a distinção que Alban Berg faz entre o falar, o falar meio cantado e o canto (a que acrescentaria o dizer, ou falar poético), ou o facto de as palavras terem ou

não acompanhamento musical (há muitos discos de poetas e actores com música, quase todos os discos de poesia dita por músicos têm música e os poetas-músicos só raramente dispensam o acompanhamento musical), é a diferença interpretativa no que respeita ao tempo e às obrigações rítmicas, que importa reter: (a) a poesia dita por actores e poetas mostra muitas vezes uma ligeira obrigação rítmica (e melódica) que associamos ao modo tradicional de “dizer poesia” — que não passa de cinco ou seis frases melódicas, repetidas, combinadas e aplicadas por milhares de declamadores em milhões de versos; (b) já a poesia dita por poetas-músicos e por músicos descobre para cada poema novas linhas melódicas, diferentes obrigações rítmicas.

Na realidade, este modo de dizer, a que Alban Berg chamou “*rhythmischen Deklamation*”, deve-se a Arnold Schönberg — como o próprio Alban Berg explicita nas notas de introdução à sua primeira ópera, *Wozzeck* (composta entre 1914 e 1922, estreada em 1925). No seu enquadramento dramático-musical está directamente ligado à génese do *Sprechgesang*, mas pode aplicar-se com razoabilidade ao dizer poético, nomeadamente para distinguir diferentes modos de dizer. No prefácio da partitura de *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), para voz falada e ensemble instrumental, Schönberg definiu em dois parágrafos um novo modo de dizer: *Sprechstimme* — um modo de dizer a que se aplicam as regras musicais (de altura e tempo). Transcrevo-o, na sua tradução para inglês feita por Stanley Appelbaum:

The melody given in notation in the vocal part (with a few specially indicated exceptions) is *not* intended to be sung. The performer has the task of transforming it into a *speech melody* [*Sprechmelodie*], taking the prescribed pitches well into account. He accomplishes this by:

I. adhering to the rhythm as precisely if he were singing; that is, with no more freedom than he would allow himself if it were a sung melody;

II. becoming aware of the difference between a *sung tone* and a *spoken tone*: the sung tone maintains the pitch unaltered; the spoken tone does indicate it, but immediately abandons it again by falling or rising. But the performer must take great care not to lapse into a singsong speech pattern. That is absolutely not intended. The goal is certainly not at all a realistic, natural speech. On the contrary, the difference between ordinary speech and speech that collaborates in a musical form must be made plain. But it should not call singing to mind, either.

Furthermore, the following should be said about the performance:

The performers' task here is at no time to derive the mood and character of the individual pieces from the meaning of the words, but always solely from the music. To the extent that the tonepainterly representation [*tonmalerische Darstellung*] of the events and feelings in the text were of importance to the composer, it will be found in the music anyway. Wherever the performer fails to find it, he must resist adding something that the composer did not intend. If he did so, he would not be adding, but subtracting.

A performance poética de um músico distingue-se por alguns destes motivos: (1) o poema torna-se melodia — cada palavra, cada sílaba é uma nota (com uma altura e um tempo determinados) dessa *Sprechmelodie*; (2) um músico, ao dizer poesia, mantém uma precisão rítmica semelhante à que se tem quando se canta; (3) “the mood and character of the individual pieces” derivam, mais do que do sentido das palavras, sobretudo da música; (4) por isso, a voz de um músico que diz poesia deixa de estar apenas presa ao sentido das palavras, pois funciona também em função de (e em colaboração com) uma determinada forma musical.

4.3.3. *Spoken word* em Portugal

Em Portugal adoptou-se o termo *spoken word* para referir os discos (e o trabalho) com palavra dita por músicos, seja poesia ou prosa (o próprio termo utilizado enquadra o trabalho destes artistas numa tradição musical anglo-saxónica, embora os textos sejam ditos quase sempre em português). Como veremos, as fronteiras da *spoken word* são um pouco mais amplas: os dois CDs de “Os Poetas” não têm qualquer músico a dizer poesia e são considerados *spoken word*; David Soares não é músico, é escritor, mas a sua obra gravada é considerada *spoken word*. Para ter uma perspectiva do que é a *spoken word*, também não serei tão rigoroso no corpus documental analisado neste capítulo, calhando tratar algum dizer não poético — a fronteira auditiva entre poesia e prosa é pouco nítida, por exemplo, nos textos dos discos dos “Mécansphère”, de David Soares, ou no disco de Fernando Ribeiro *Apocalypse Cancelled*.

Podem distinguir-se três correntes na *spoken word* em Portugal, no que respeita ao modo de dizer:

- (1) poética: respeita o texto escrito, dizendo-o quase sempre na íntegra e de modo claro;
- (2) convulsiva⁷⁹: tal como a *spoken word* poética, respeita o texto escrito, dizendo-o quase sempre de um modo claro, mas já com alguma transformação, ou com intermitências de perceptibilidade (nem sempre a palavra pronunciada é inteligível — seja por causa da sua integração numa massa sonora que a abafa, por efeito da articulação ou da vibração da própria voz do intérprete, ou do tratamento sonoro que lhe é feito e a transforma);
- (3) sonora: não respeita necessariamente o texto escrito, nem se preocupa com a perfeita inteligibilidade das palavras: o texto é sobretudo uma fonte de frases, palavras, sons, de fragmentos, de objectos sonoros, de vozes que se colam, evoluem, se cortam.

A “*spoken word* poética” é maioritária no panorama português. “Structura” é o único verdadeiro projecto de “*spoken word* sonora”, e também não são muitos os nomes da “*spoken word* convulsiva”: Fernando Ribeiro, Anabela Duarte, e por vezes os “Mécansphère” e os “Wordsong”. Esta poesia, dita de um modo não reconhecido tradicionalmente como “poético”, muitas vezes associada a uma música mais pesada e complexa que a do “*spoken word* poética”, aproxima-se do desígnio de André Breton e

⁷⁹ “La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas.” (André Breton – L’amour fou. 1937)

por vezes consegue ser “*érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle*”. Mas, para isso, necessita de atenção e escutas repetidas.

Os universos musicais da *spoken word* reflectem a diversidade do passado musical dos intérpretes, apesar de estes muitas vezes mostrarem uma evolução, uma procura de novos caminhos musicais que se aproximam: é o caso de “Os Poetas”, que surgem quando Rodrigo Leão, Gabriel Gomes e Francisco Ribeiro saem dos “Madredeus”; de Anabela Duarte e “Wordsong”, que têm raízes nos “Mler lfe Dada”: Pedro d’Orey, que diz os textos nos discos dos “Wordsong”, foi o primeiro vocalista dos “Mler lfe Dada”, Anabela Duarte, a vocalista que o substituiu; de “O Maquinista” (João Branco Kyron) que é membro (vocalista, letrista e músico) dos “Hipnótica”; de Carlos Nobre (mais conhecido por Pacman, ou Carlão) que, depois dos “Da Weasel” e de “Os Dias de Raiva”, chegou ao seu projecto a solo de *spoken word*, “Algodão”; aliás, o *hip-hop* português contribui com vários outros nomes para a *spoken word* – veremos os casos de Kalaf e de Valete, mas poderíamos referir alguns mais como Sam The Kid, Mind Da Gap, Chullage, Regula, etc.; de Adolfo Luxúria Canibal que, com os “Mão Morta”, os “Mécansphère”, e mais recentemente a solo ou colaborando com outros músicos, sempre mostrou ser mestre na arte do dizer; de Fernando Ribeiro, que fora dos “Moonspell” se dedica por vezes à *spoken word* mais convulsiva; de Charles Sangnoir, que na verdade se chama Carlos Monteiro, mas que também é “La Chanson Noire” (um projecto pessoal de música pop próxima do *dark cabaret*).

Vejamos agora, com maior detalhe, alguns dos mais significativos representantes da *spoken word* portuguesa⁸⁰.

⁸⁰ Encontra-se disponível em linha, na MEO Cloud, um arquivo audio contendo exemplos dos discos referido.

4.3.3.1. Dizer a poesia dos outros

Principio por cinco autores (intérpretes, projectos) que, não sendo eles mesmos poetas, usam as palavras de outros autores, de poetas: “Os Poetas”, que musicam a voz dos próprios poetas; Anabela Duarte, que reinventa, apenas com a sua voz, poemas de Paulo da Costa Domingos e Helder Moura Pereira; os “Wordsong”, que desmontam os ritmos das palavras de Al Berto e Fernando Pessoa; Fernando Ribeiro, que explode com Miguel Torga e invoca Satã; os “Structura”, que descontroem em fragmentos os textos de poetas e outros escritores para criar objectos sonoros.

	Raízes musicais	Modo
Os Poetas	Madredeus	<i>Spoken word</i> poética
Anabela Duarte	Mler lfe Dada	<i>Spoken word</i> convulsiva
Wordsong	Mler lfe Dada	<i>Spoken word</i> convulsiva
Fernando Ribeiro	Moonspell	<i>Spoken word</i> convulsiva
Structura		<i>Spoken word</i> sonora

4.3.3.1.1. Os Poetas – Poesia e música

O CD de “Os Poetas”: *Entre nós e as palavras*, que saiu em 1997, marca o início da edição discográfica de *spoken word* em Portugal. O grupo era constituído essencialmente por músicos que tinham deixado, nesse mesmo ano, de fazer parte dos “Madredeus”: Rodrigo Leão (sintetizadores), Gabriel Gomes (acordeão) e Francisco Ribeiro (violoncelo e voz), a quem se tinha juntado a violista Margarida Araújo. Sendo um grupo essencialmente instrumental, recuperaram de “velhos discos” de poesia as vozes de Luiza Neto Jorge (1962), Herberto Helder (1968)⁸¹ Mário Cesariny (1975), e de gravações mais recentes, as de Al Berto e António Franco Alexandre, e construíram uma teia musical com aroma a *world music* e música de câmara, um ambiente sóbrio e nostálgico, quase minimalista, feito de canções pop em andamento sempre moderado, que acompanha ao longo do disco as vozes dos poetas a dizerem os seus próprios poemas: existem, mesmo assim, seis temas apenas instrumentais e três poemas que não têm acompanhamento musical, dois de Mário Cesariny e um de António Franco Alexandre. Recordar (ou na maioria das vezes, dar a conhecer) as vozes esquecidas de alguns desses poetas, lembrar as suas gravações há muito esgotadas, é, sem dúvida, um dos principais méritos do disco. Outro, é o respeito que a música de “Os Poetas” tem para com a palavra dos poetas, que é sempre colocada em destaque. Por fim, não menos importante, é a simplicidade madura da música, o seu bom-gosto canónico, que fez do disco uma obra que se destaca no panorama da poesia portuguesa gravada e editada nos últimos 20 anos. Tal como um filme (geralmente mudo) que alguém decide musicar, estes são poemas auditivos que “Os Poetas” decidiram musicar. É um disco de músicos, a banda sonora para aqueles poemas. Em termos musicais estritos, as vozes dos poetas não passam, no fundo, de *samplings* pré-gravados. Aliás, este disco é um objecto único: não existe outro disco em Portugal que utilize a mesma técnica de “colagem”, de vozes já gravadas com música feita expressamente para essas gravações e edição discográfica.

Apesar de não existirem músicos a dizer poesia, este é considerado por muitos o primeiro disco de *spoken word* em Portugal. Desde logo, porque este é um disco

⁸¹ No arquivo audio complementar a este capítulo pode ouvir-se Herberto Helder recitar a solo o seu poema “A minha cabeça estremece” (de uma gravação de 1968, um EP com poesia dita por Herberto Helder, editado pela Philips na série Poesia Portuguesa) bem como a versão musicada do mesmo poema feita por “Os Poetas” em 1997, versão que usa a gravação de 1968 e a voz original do poeta. A comparação entre ambas é um desafio estimulante para cada ouvinte descobrir a sua relação com a poesia auditiva.

concebido por músicos. Depois, porque a voz é tratada, não apenas poesia auditiva, mas também como um objecto musical.

Em 2012, 15 anos mais tarde, “Os Poetas”⁸² editam novo CD: *Autografia*, com oito poemas de Mário Cesariny, um de Al Berto, outro de Adília Lopes e um outro de António Ramos Rosa. Porém, desta vez os poemas raramente são ditos pelo próprio poeta —apenas Adília Lopes e António Ramos Rosa dizem os seus poemas. Desta vez “Os Poetas” incluem na sua formação o actor Miguel Borges, que diz os restantes poemas com energia, rigor e expressividade, por vezes mais interpretados de um modo teatral do que ditos, seguindo os exemplos de João Villaret ou Mário Viegas, outras vezes detectando-se na sua dicção a influência rítmica e melódica do dizer de Adolfo Luxúria Canibal, outras ainda, dizendo os versos num registo vocal que recorda João Branco Kyron quando segreda as palavras num (pouco mais que) sussurro rouco. O disco passou quase despercebido e, comparado com o sucesso de *Entre nós e as palavras*, foi um verdadeiro desastre — pesquisando no *Google* o número de referências a cada disco (pelo ano de edição + autor + título), encontramos 54.700 referências a *Entre nós e as palavras* e apenas 1.230 referências a *Autografia*, ou seja 2,25%, cerca de cinquenta vezes menos. Se tal se deve ao facto de entretanto a poesia dita em disco ter deixado de ser apelativa para uma grande, uma enorme quantidade de pessoas, ou a qualquer outro motivo, a verdade é que nada o fazia esperar, já que “Os Poetas” não são uns desconhecidos quaisquer. “Algo vai mal no reino de Portugal”.

⁸² Com nova formação, sem Francisco Ribeiro, que faleceu em 2010, e Margarida Araújo, e com a inclusão da violinista Viviena Tupikova e da violoncelista Sandra Martins, que se juntaram a Rodrigo Leão e Gabriel Gomes.

4.3.3.1.2. Anabela Duarte – Poesia e voz

Em 1998, a editora Frenesi lançou um pequeno livro de 28 páginas com poemas de Paulo da Costa Domingos e Helder Moura Pereira, numa edição bilingue (português e inglês), a acompanhar um CD de Anabela Duarte a dizer, a cantar, a explorar vocalmente esses mesmos poemas. Para Paulo da Costa Domingos, ele próprio editor da Frenesi, a publicação do texto escrito dos poemas (na sua forma original) aconteceu “para a pessoa que ouve o disco poder confrontar o texto donde ela [Anabela Duarte] partiu com o trabalho de criação que ela teve”⁸³. Chamava-se o livro / CD: *o horizonte basta / of horizon enough — Anabela Duarte interpreta / reads Paulo da Costa Domingos / Helder Moura Pereira*. A cantora, com um passado musical ligado aos “Mler lfe Dada” e passagens episódicas por várias outras bandas de pop rock do início dos anos 80, criou com este projecto a solo um objecto único, inclassificável. Não sendo um disco de “poesia sonora”, nem um disco de “poesia dita”, nem um recital de música contemporânea, é tudo isso e algo mais, em menos de 16 minutos. Acompanhada apenas de um módulo de reverberação e de um microfone, Anabela Duarte utiliza uma ampla gama de recursos vocais: lê, diz, interpreta, gargareja, canta em registo lírico operático, tradicional, contemporâneo, experimental. Como a própria cantora garante, tirando alguns efeitos de *delay*, “o resto é tudo acústico”. Acerca da sua abordagem às palavras dos poemas, esclarece que

a palavra discursiva não interessa [...] Este disco é um exemplo flagrante disso mesmo, uma espécie de antidiscurso. Ao fim e ao cabo isto é uma abordagem lírica da palavra, uma dimensão canora e fonética.

É esta dupla dimensão que faz com que, quando canta, Anabela Duarte esteja a dizer, é a própria palavra poética que se transforma em canto. É que este, tal como muitos outros, é também um disco de poesia, mas de outra poesia, “canora e fonética”, um disco no qual, como diz Paulo da Costa Domingos, há “uma ruptura com a dicção teatral, em que se tenta seguir escrupulosamente a palavra, acrescentando-lhe uma ênfase que acaba por trair o poema”. Pelo contrário, o modo de dizer “lírico” de Anabela Duarte revitaliza o poema, ainda que, continua Paulo da Costa Domingos, na sua voz o poema exista

⁸³ Esta e todas as demais citações referentes ao disco de Anabela Duarte são extraídas do artigo publicado por Fernando Magalhães no suplemento “Sons” do jornal Público de 28 de Fevereiro 1998: “Poemas com adrenalina - Anabela Duarte lança disco de poesia”.

num plano de sentido diferente mas que não traiu aquilo que é a palavra escrita, que, na essência, cumpre uma função silenciosa com o leitor – leitor que na interpretação da Anabela é muito mais esmagado por um clima que o trespassa. [...] Tanto eu como o Helder Moura Pereira, que além de poeta [...] também escreve sobre música, estando ligado às novas experiências de vanguarda, não nos sentimos chocados, até porque qualquer um de nós não pertence àquela geração que se choca quando ouve os seus poemas ditos. Nós estamos no pólo oposto.⁸⁴

Gravado ao vivo a 25 de Maio de 1991 em Vila Franca de Xira, por altura do décimo aniversário da Frenesi, este CD é o primeiro disco de poesia dita por um músico, e ainda hoje um raro e verdadeiro opni (objecto poético não identificado). O disco esperou sete anos antes da sua edição, pois, como Paulo da Costa Domingos reconhece, foi “*Entre Nós e as Palavras*, [o disco de “Os Poetas”, editado um ano antes, que] pelo apoio e sucesso que teve, abriu, de facto, as portas a outros projectos deste género”. Nunca nos devemos esquecer que um dos primeiros objectivos da edição de discos de poesia sempre foi dispensar, substituir a leitura visual: quer para invisuais (vd. nota 6), quer mesmo para o “benefit of those too tired to read them, or indisposed for whatever reason” (Jed Rasula, 1998: 234). Todavia, qualquer leitura é sempre uma interpretação que cria um objecto sonoro diferente do poema escrito: (1) pela sua natureza (auditiva e visual); (2) porque o texto escrito apenas pode ser reproduzido numa forma fixa e o texto dito nunca pode ser reproduzido do mesmo modo duas vezes, cada performance é única; (3) porque o texto lido requer toda a atenção do leitor (para a sua leitura e compreensão) e o texto ouvido muitas vezes é escutado enquanto o ouvinte realiza outras acções (a conduzir um automóvel, como me aconteceu várias vezes) que requerem parte da sua atenção⁸⁵. Paulo da Costa Domingos, consciente desta substituição do escrito pelo auditivo, explica as

⁸⁴ Para Paulo da Costa Domingos existem poetas que repudiam a ideia de os seus poemas poderem ser ditos, que colocam os seus poemas num altar que os torna indizíveis, “porque a poesia portuguesa está viciada por uma leitura académica e por uma produção académica. [...] Hoje a maior parte da poesia portuguesa é produzida por professores, não é produzida por indivíduos do quotidiano. Não temos uma tradição de oralidade como têm os americanos ou os alemães. Se houvesse essa tradição, a própria natureza, o momento da história da poesia portuguesa seria hoje forçosamente diferente, teria um timbre e uma sonoridade diferente e não haveria tantos desses poemas ‘indizíveis’.”

⁸⁵ Esta escuta é interessante, uma vez que cria no cérebro relações das palavras do poema com paisagens e acções. É diferente da audição no sofá, que requer, a certa altura, que se cerrem os olhos, para criar paisagens e acções. Da minha experiência de ambos os modos de escuta, se é necessária uma escuta de sofá para analisar a interpretação de um poema, é mais estimulante e recompensante a escuta “em acção” — há versos, vozes, poemas que fazem parte de certas paisagens, de certas acções, a despeito de nada terem as palavras a ver com elas.

“opções estéticas” do disco, uma certa rudeza que contrasta com a palavra “bem dita” e bem gravada:

Talvez isso aconteça nos tais casos em que há uma dicção teatral que oferece certas facilidades. Não é preciso ler o livro, basta ouvir o actor a dizer. Mas quando se vai a um supermercado e se compra um disco da Diamanda Galas, não se tem facilidades nenhuma mas sim o confronto com uma agressividade. É uma opção estética. É isso que me interessa, algo que possa, não especificamente agredir o ouvinte, como é o caso de Diamanda Galas, mas que possa inquietá-lo, tirá-lo de uma certa letargia no sofá.

O Horizonte Basta “é uma grande descarga de adrenalina”, garante Anabela Duarte. Apesar disso, este disco é injustamente dos menos conhecidos de entre os discos de poesia gravados por músicos. Pesquisando no *Google* em Março de 2014 apenas se encontram 223 referências ao CD. A sua edição ainda não esgotou, 16 anos depois de editado, mas não se encontra facilmente — tem de ser directamente pedido ao editor. É verdade que a gravação soa bastante artesanal, que o som nos remete para alguns concertos registados “em condições técnicas não muito famosas”. Paulo da Costa Domingos explica o motivo:

O som é muito rudimentar, de ‘bootleg’, mas foi assumido assim mesmo, como um arquivo de uma casa editora. A mim não me choca. Os próprios Sonic Youth já gravaram um disco pelo telefone, dos Estados Unidos para Barcelona. [...] Este disco reproduz um desses recitais, com uma peça onde a Anabela encontrou na nossa obra pontos de contacto ou, pelo menos, pontos onde o significado que ela acrescenta pela voz ao texto nos aproxima.

4.3.3.1.3. Wordsong – Poesia e ritmo da palavra

Os “Wordsong” são um projecto poético-musical de Pedro d’Orey (fundador e primeiro vocalista do “Mler lfe Dada”) com Nuno Grácio (produtor e músico), Alexandre Cortez (músico fundador dos “Radio Macau”) e convidados que cruza a poesia dita/cantada com a música pop electrónica. Ao contrário de “Os Poetas”, os poemas dos discos dos “Wordsong” são ditos, não pelos próprios poetas (como sucede em *Entre nós e as palavras*), não por um actor (como em *Autografia*), mas por um músico: Pedro d’Orey. E o resultado é que as palavras se libertam do seu espartilho harmónico e melódico tradicional. Pedro d’Orey diz como quem canta; e quando, por vezes, “canta”, canta dizendo. Sem romper radicalmente com o modo mais tradicional de dizer poesia — por vezes reconhecemos em Pedro d’Orey uma utilização desse modo —, arrisca também tratar as palavras como objectos sonoros tão poéticos quanto musicais: arrastando sílabas, dizendo-as guiado pelo ritmo das canções, integrando-as no ambiente musical criado para cada poema, marcando cada sílaba dita como uma nota musical, desmontando e redescobrimo os ritmos das palavras dos poemas ditos. E não poderia ser de outra maneira, é o que sentimos ao mergulhar na pop alternativa dos “Wordsong”, capaz de surpreender com uma mistura criativa e bem doseada de electrónica com bossa-nova, ou *drum’n’bass*, ou *sound collage*, ou *chanson*. Como disse João Peste Guerreiro ao *Jornal Municipal Sineense* (nº 28, de Fevereiro de 2003), os discos dos “Wordsong” são “fascinantes aventuras musicais e poéticas”. Em 2003 os “Wordsong” editaram o primeiro de dois CDs: *Al Berto*. Para João Peste Guerreiro, neste primeiro disco o grupo

[...] pegou de uma forma inusitadamente brilhante, bela e encantadora num punhado de poemas de Al Berto e reinventou-os sob um sol de novas sonoridades melódicas e electrónicas que provam não só a versatilidade e a capacidade que as palavras de Al Berto tem em nos incomodar, comover, divertir, apaixonar, fazer rir e até chorar, como provam também que Pedro d’Orey é sem sombra de dúvida o melhor e o mais criativo e original cantor de toda a música feita em Portugal nas últimas décadas. A voz de d’Orey encontra na poesia de Al Berto um jazigo de uma imensa riqueza de sons, pensamentos e sentimentos que d’Orey como cantor e intérprete genial que é, consegue melhor que ninguém encarnar, enaltecer e apaixonar, apaixonando-se. (Guerreiro, 2003: 6)

Em 2005, como resposta a um desafio de Clara Ferreira Alves, directora da Casa Fernando Pessoa, que “nos sugeriu fazer com a poesia de Pessoa o mesmo que fizemos com a obra do poeta Al Berto” (explicou Alexandre Cortez à Agência Lusa), gravaram o seu segundo CD: *Pessoa*. A primeira reacção ao convite foi cautelosa: “[...] tivemos receio porque achámos que [Pessoa] era um bocado intocável”. Contudo, após “dois anos de trabalho árduo, com muita pesquisa e leitura”, o CD estava pronto. Trata-se de um disco “transgressor da forma canónica como é geralmente tratada a obra de Pessoa, até em poemas dele que já foram musicados por outros compositores” (apud Agência Lusa, 2005).

Na realidade, a poesia de Pessoa, tal como a de Al Berto, é tratada como nunca foi antes. Num registo próximo da *Sprechmelodie*, d’Orey consegue dois resultados espantosos: (1) respeitar a melodia e o ritmo musicais do acompanhamento musical sem nunca chegar a cantar, dizendo os versos, por vezes com algum tratamento (efeito sonoro) na voz; (2) ao criar novos modos de dizer a poesia de Pessoa e Al Berto (que fazem esquecer muitas das regras do conservatório ou tradicionais, por exemplo a marcação inflexiva no final dos versos), cria no ouvinte uma estranheza (que depois se entranha) que faz redescobrir novos ritmos, novas modos de leitura dos poemas e dos poetas; (3) o poema é geralmente dividido em diferentes partes musicais (entre três e cinco), cada qual com uma *Sprechmelodie* própria, pelo que o poema ganha muitas vezes a forma de canção, com repetição das partes musicais, e por vezes também do texto. Eis alguns exemplos:

Tema	Disco	Voz	Música
14 de Janeiro	<i>Al Berto</i>	1 – 2 – 3+2 – 2 – 2	a – b – c – b – c
Cabeça de vidro	<i>Al Berto</i>	1 com “acidentes” ⁸⁶	acumulação ⁸⁷
Sistema sentimental	<i>Pessoa</i>	1 – 2 – 1 – 2 - 1	a – b – c – d – a
Uma nova espécie de santo	<i>Pessoa</i>	1 – 1+2 – 1+2+3 – 1+2+3+4 (em <i>loop</i>)	a - b – c – d

⁸⁶ Pedro d’Orey diz o poema interrompendo-se com repetições de palavras, palavras gaguejadas, inflexionadas com trémulo, com a utilização de micro-pausas para criar o efeito da dificuldade de pronúncia

⁸⁷ O tema musical constrói-se por acumulação de sons: primeiro teclados, depois percussões, por fim outros instrumentos sintetizados (trompete, vibrafone, etc.)

4.3.3.1.4. Fernando Ribeiro – Poesia e catarse

Fernando Ribeiro, vocalista dos “Moonspell” (banda gótica de *heavy, dark, death metal*), poeta, prosador e tradutor, gravou dois discos de *spoken word*, em projectos fora dos “Moonspell”, nos quais os poemas (de Miguel Torga e de Anton LaVey) são ditos de um modo que não associamos à poesia dita, mas às vocalizações guturais do *death metal*. Em 2008 publicou com Euthymia (Luís Lamelas, ex-membro dos “Moonspell”) um Mini LP, apenas editado em vinil, do projecto “Langsuyar & Euthymia”, com o título *Apocalypse Cancelled – A Memorial to Anton Szandor LaVey*. Ao longo do disco Fernando Ribeiro (Langsuyar) sussurra passagens de “The Satanic Bible” e “Satan Speaks!” do escritor, ocultista e músico norte-americano Anton Szandor LaVey (1930-1997), que ele mesmo adaptou a português. Euthymia cria uma paisagem sonora electrónica minimalista que envolve as palavras numa atmosfera sombria de rituais secretos. Em 2009 edita com Rui Sidónio (vocalista dos “Bizarra Locomotiva”) e Pedro Paixão (músico dos “Moonspell”) o mini CD *Cada Som como um Grito: Orfeu Rebelde*, com poemas de Miguel Torga. A energia imensa que a voz transmite vociferando guturalmente as palavras, aliada a ambientes musicais pesados e sombrios fazem-nos descobrir outra poesia na poesia que tão bem conhecemos (“Orfeu Negro” de Torga, por exemplo⁸⁸). Fernando Ribeiro cria nestes dois discos o exemplo perfeito do que é a “*spoken word convulsiva*”, quando aliada a uma vocalização levada ao extremo da perceptibilidade. De tal modo que poderemos duvidar se de poesia dita se trata. E contudo, não há aqui canto. Há recitação, há dizer, há fazer explodir as palavras com a voz, ao ponto de serem ininteligíveis, de não se saber se são “de terror ou de beleza”. São discos como não existem em Portugal outros iguais — mesmo a “poesia experimental” de Américo Rodrigues parecer ser auditivamente uma forma mais “poética”; nem João Villaret ou Mário Viegas nos seus arrebatamentos de intérpretes de poesia conseguiram transmitir tanta energia, tanta inquietação. E contudo, estas interpretações, talvez a facção mais radical do dizer poético, são as interpretações em que podemos mais facilmente descobrir a beleza convulsiva a que André Breton se referia: “*érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle*”. Interpretações primitivas e elaboradas que, tal como na tragédia, segundo Aristóteles na *Poética*, são

⁸⁸ No Anexo Audio em linha complementar a este capítulo encontra-se a versão de “Orfeu Negro” de Fernando Ribeiro, Rui Sidónio e Pedro Paixão, bem como uma leitura do mesmo poema feita por Miguel Torga e publicada no LP duplo: *Miguel Torga – 80 Poemas* (Lisboa: EMI – Valentim de Carvalho, 1987). Ainda de Fernando Ribeiro pode ouvir-se o final de *Apocalypse Cancelled*.

paradoxais, causam espanto; interpretações cujo modo musical de dizer apela às nossas emoções mais básicas; interpretações catárticas, capazes de facilmente inspirar terror e piedade⁸⁹.

⁸⁹ “[...] casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto [...]” (Aristóteles, 1992: 117)

4.3.3.1.5. Structura – Poesia e som

Os “Structura”, um projecto de *spoken word* e *power noise*, de exploração do objecto sonoro usando a electrónica associada a técnicas de cut-up e sampling de textos e sons, que surgiu em Lisboa em 2000, são um caso à parte. Não que a palavra não surja nos seus discos — nunca cantada, sempre dita e nem sempre poética na sua origem — mas o tratamento que lhe dão transforma-a: tanto é clara, como é ruído; se por vezes é a voz que lê um texto que guia o ouvinte, logo depois essa mesma voz é manipulada, cortada, alterada e integrada num ambiente feito de ruídos, de objectos musicais das mais diversas origens (próprios mas também de Iannis Xenakis, Antonin Artaud, recitações do Corão, Kurt Schwitters, Marie Osmond, etc.), muitas vezes irreconhecíveis depois de tratados e organizados numa estrutura musical com uma forte componente rítmica e industrial. Os próprios textos ditos (de Albert Camus, Platão, Bernardo Soares, Samuel Beckett, etc.) são geralmente *cut-ups*. Com os “Structura” a *spoken word* aproxima-se da experimentação da “poesia sonora”. Uma “poesia sonora” eléctrica e poderosa. Porém, pela sua forte componente musical, pelo modo de dizer (próprio de um músico) e pela cultura *underground* e *noise* em que se integram, são um projecto de *spoken word*, o único verdadeiro projecto de “*spoken word* sonora” em Portugal. Na realidade os três Pedros que fazem os “Structura” (pedrop, pedrot, o vocalista e pedrov) nunca deixaram esse mundo *underground*, sendo os “Structura” um dos projectos de *spoken word* mais desconhecidos de Portugal, apesar de editarem discos com alguma regularidade⁹⁰. Não deixam por isso de ser polémicos: a sua radicalidade experimental faz dos “Structura” um projecto de *spoken word* que se ama ou se detesta, não deixando margem para meios termos. Georges Mouratidis escreve, em crítica ao disco *Chemin de Fer* publicada no site *Connexion Bizarre*, a 31 de Março de 2005:

[...] the speech here is out of place and sync with the music, not mending with it but contrasting it in an unfavorable and annoying manner, almost as if the vocalist was in a shouting match against the band.

Musically [...] they manage well, the beats churning out some decent aural damage, with their fast as well their overloaded bits. However, I feel that there’s a certain simplicity of

⁹⁰ *structura* (demo CD, 2003); *tu mereces* (2004); *live @ C.E.O. 27 Março 2004* (2004); *live @ Casa dos Dias da Água* (2005); *Chemin de Fer* (2005, MiMi Records); *Erlebniss* (2006, MiMi Records); *Inominável (live.v.01)* (2007, Enough Records); e *Karawane Live @ ThisLac 22.08.2009* (2010, Enough Records), que é apenas instrumental.

creativity here, which they may be sought to overcome by the addition of lyrics, but ended up more in bad drama than good art, the voice spoiling even the good that the music itself can make.

Em sentido oposto, Rui Dinis escreveu, no blog *A Trompa*, a 23 de Maio de 2005, a propósito do mesmo disco, para ele “uma das mais interessantes edições deste ano”:

[...] agarrem-se que a viagem vai começar. [...] "Chemin de fer" é uma surpresa, uma viagem iniciada pouco antes de Santa Apolónia e terminada algures... por aí, mas bem terminada.

É a fusão do "spoken word" que vai conduzindo a viagem, com sons modulados mais maquinais e poderosos, naturalmente suportados pela electrónica que fazem mover a locomotiva, que compõem o pano de fundo deste "Chemin de fer", assim, em jeito de viagem alucinante.

“Structura” é uma aventura sonora arriscada para quem a ouve. Mas vale a pena correr o risco, já que alguns ouvintes descobrirão um “pote de ouro” no fim do percurso; os outros apenas escutarão um “disco de lixo”, sem ouro, sem luxo, apenas lama.

4.3.3.2. Dizer os próprios textos

Veremos agora o caso dos músicos que dizem exclusiva ou predominantemente textos (poesia, mas também prosa) que eles mesmos escreveram: Adolfo Luxúria Canibal, sobretudo na sua obra a solo e com os “Mécanosphère”; Carlos Nobre (mais conhecido como Pacman, membro dos “Da Weasel” e “Os Dias de Raiva”, mas principalmente significativo no seu projecto a solo “Algodão”) e outros *MC’s* do *hip hop* português — Valete e Kalaf são os exemplos que escolhi; João Branco Kyron, no seu projecto a solo “O Maquinista”; António Cova e o rock dos “Assacínicos”; e, por fim, a “Tertúlia dos Assassinos”, título de um Livro / CD colectivo de *spoken word* cujos autores estão próximos de uma cultura pagã, satânica, dionisíaca e fantástica⁹¹: Aires Ferreira (o primeiro poeta/músico que em Portugal publica a sua obra simultaneamente em papel e disco), David Soares (um dos mais relevantes escritores da literatura fantástica portuguesa), Charles Sangnoir (a voz do *dark cabaret* em Portugal), Melusine de Mattos e Gilberto Lascariz.

Projectos de <i>spoken word</i>		Raízes musicais	Modo*
Mécanosphère	Adolfo Luxúria Canibal	Mão Morta	PC
Assacínicos	António Cova		PC
O Maquinista	João Branco Kyron	Hipnótica	PC
Algodão	Carlos Nobre (Hip-Hop)	Da Weasel, Os Dias de Raiva	P
	Kalaf (Hip-Hop)	Buraka Som Sistema	P
	Valete (Hip-Hop)		P
Tertúlia dos Assassinos	Aires Ferreira		P
Tertúlia dos Assassinos	Charles Sangnoir	Chanson Noire	P
Tertúlia dos Assassinos	Gilberto Lascariz		P
Tertúlia dos Assassinos	Melusine de Mattos		P
Tertúlia dos Assassinos	David Soares (Prosa)		P

* P: *spoken word* poética; PC: *spoken word* poético-convulsiva

⁹¹ Todos eles (bem como Fernando Ribeiro) colaboraram com artigos escritos para a extinta revista *Infernus* – Órgão Oficial de Expressão da Associação Portuguesa de Satanismo.

4.3.3.2.1. Adolfo Luxúria Canibal – Mão Morta - Mécanosphère

Antes ainda das suas aventuras a solo nos territórios da *spoken word*, Adolfo Luxúria Canibal no seu primeiro e mais conhecido projecto musical, “Mão Morta”, nascido em Braga no ano de 1985, no qual é vocalista e geralmente letrista, criou uma dicção em que, mais do que cantar ou mesmo entoar as palavras, ele diz: vejam-se, como exemplos de *spoken word*, desde o tema “O divino marquês” do disco *O.D., Rainha do Rock & Crawl* (1991), até aos discos *Müller no Hotel Hessischer Hof* (1997) ou os mais recentes *Maldoror* (2008), ou os temas “Biblioteca Espectral” ou “O Seio Esquerdo de R.P.” do disco *Pesadelo de Peluche* (2010), ou “Histórias da Cidade” do disco *Pelo Meu Relógio são Horas de Matar* (2014). Na realidade, “Mão Morta” é a escola de Adolfo Luxúria Canibal, onde ele vai encontrando disco a disco um modo próprio de dizer as palavras. O ambiente rock de um pós-punk progressivo, dá à voz um destaque marcante, que se tornou a “imagem de marca” do grupo.

Em 2000 juntou a sua arte à do percussionista e maquinista francês Benjamin Brejon, integrando o seu projecto “Mécanosphère” que existia desde 1998. Com uma identidade musical única, que alia a voz de Adolfo Luxúria Canibal (sobretudo em português, mas também em francês e inglês, sempre num registo de palavra dita, sussurrada, tratada electronicamente, mas nunca cantada) a uma estrutura fortemente percussiva (na qual se cruzam a música electrónica, o rock experimental e pós-industrial, a música concreta, o drum’n’bass, o noise, o free-jazz, as batidas urbanas do hip-hop e as pulsações tribais da rave), ouvir “Mécanosphère” é entrar num ambiente musical de ficção científica “retro-futurista” e filosófica (no qual o futurismo russo está ao lado de J.G. Ballard, a tecnologia mede forças com a fenomenologia e Gilles Deleuze é vizinho do cyberpunk), onde somos guiados pelas palavras ditas por Adolfo Luxúria Canibal. Com base nos ritmos de Brejon e nas palavras de Luxúria Canibal (a quem se juntam por vezes outros músicos convidados), os “Mécanosphère” editaram quatro discos entre 2001 e 2006: em 2001 publicaram o mini CD: *Lobo Mau* (Número), um preâmbulo de 17 minutos aos discos que viriam, quer a nível musical, mergulhando já nos ritmos maquinais, obsessivos e tremendamente orgânicos que caracterizariam o som dos “Mécanosphère”, quer da utilização da voz, num registo de *spoken word*, e da sua integração na massa sonora. Em 2003 editaram o CD homónimo, *Mécanosphère* (Loop:Off), que, como Benjamin Brejon explica (em entrevista de Setembro de 2005 publicada na webpage dos Mécanosphère),

[...] foi feito numa semana e sem nada pré-composto. Todos os dias ia ao estúdio com um conjunto de ideias muito abstractas e no fim do dia tinha duas ou três músicas gravadas na sua forma final. Idem, com as vozes e os textos. Aliás, quando o Adolfo gravou as vozes nem sequer tinha percebido que era para fazer um disco. [...] A improvisação é uma dimensão, um meio, no que fazemos. O primeiro álbum não soa minimamente a música improvisada, soa a uma espécie de hip-hop lo-fi, industrial, instável e parasitado por pequenos acidentes, onde eventualmente se sente a mão humana, nervosa, que quebra a sequenciação, a edição limpa, os loops, e a marcialidade do costume. Cheira a acidente e a qualquer coisa de frágil ao mesmo tempo. Mas não soa minimamente a música improvisada.

No ano seguinte publicaram novo CD, *Bailarina* (2004, Independent Records), um disco “menos industrial, menos sufocante e mais teatral” (Dinis, 2005b) que o anterior. Um disco com histórias, com quadros que são o “fruto de uma realidade [...] tornada irreal, [...] surreal” (idem). Um disco que resulta “de um equilíbrio entre uma poesia vinda de nenhures e uma pujança sonora densa, desconcertante, rumo a um infinito” (id.). Tal como “uma bailarina que dança num compasso industrial” (id.), no ritmo incessante do bater do coração; tal como zombies que saltam “entre as rodas de um rolls royce numa dança sombria, interminável” (id.), num compasso desconcertantemente controlado. Por fim, em 2006 publicaram o mais *cyberpunk* dos seus discos, o CD *Limb Shop* (Raging Planet / Fonoteca Municipal de Lisboa).

‘Limb Shop’, engenders fascination with the body and its many separable parts. Imagine an emporium of human limbs, organs, tissue and bone, stacked high and ready to wear. Regard the body as an organic mechanism with interchangeable parts, a living metaphor for instruments and their functions. (Hauhart, 2006).

Após os discos gravados com Benjamin Brejon, Adolfo Luxúria Canibal publicou alguns discos a solo de *spoken word*, contando sempre com a colaboração de António Rafael, teclista dos “Mão Morta”. Em *Estilhaços*, cuja autoria partilham em conjunto (CD editado em 2006 pela editora Transporte de Animais Vivos), Luxúria Canibal diz poemas extraídos do livro homónimo que publicou em 2003 (Quasi Edições), acompanhado por António Rafael (piano, sintetizador, programações) e Henrique Fernandes (contrabaixo). Se quase todo o disco é de palavra dita, poema lido, interpretado (apenas há um assomo de canto no tema “White Light / White Heat”), no tema “Braga, meu amor” Adolfo Luxúria Canibal

leva a *spoken word* aos territórios da “poesia sonora”, usando *samplings* de “expressões populares locais” que mistura alucinadamente.

Em 2011 editou *Desenho Diacrónico*, um mini CD que acompanha o catálogo da exposição *Desenho Diacrónico* de Fernando Lemos, na Perve - Galeria de Alcântara, em Lisboa. Adolfo Luxúria Canibal diz um longo poema de 38 estrofes (que ele mesmo escreveu para 38 desenhos da exposição de Fernando Lemos), acompanhado por António Rafael, Henrique Fernandes e o guitarrista Jorge Coelho. A edição, limitada a 150 exemplares, contém uma caixa com o CD e um livro-objecto artístico com a reprodução de 50 pinturas de Fernando Lemos, sendo 15 delas realizadas em serigrafia, e o texto de Adolfo Luxúria Canibal.

Ainda em 2011 editou, acompanhado pelos mesmo músicos, na Assírio & Alvim, um Livro com CD — *Estilhaços e Cesariny* — em que diz poemas seus e de Mário Cesariny. O disco é uma continuação musical e do modo de dizer que Luxúria Canibal já tinha mostrado em *Estilhaços*, editado cinco anos antes, desta vez sem qualquer experimentalismo sonoro, ou canto. O modo de dizer de Adolfo, com todas as características próprias ao dizer de um músico, tem uma sobriedade, uma naturalidade sumamente expressiva. Adolfo não força a voz, não força as palavras, tudo flui e nos absorve. E contudo, há uma certa estranheza que torna a voz de Adolfo única, algo que acontece da conjunção de uma ligeira “pronúncia do norte” com a harmonia do dizer de poesia por um músico, e ainda com o próprio timbre e o treino de palco de Luxúria Canibal, como muito bem notou Osvaldo Manuel Silvestre:

[...] a voz de Adolfo, dando a ver a verdade profunda do ventriloquismo de toda a voz, como pretende Mladen Dolar: algo que vem de um sítio não visível e cujos efeitos estão sempre para lá de toda a causação corporal. Um timbre único, uma intensidade reforçada pela inteligência da gravação que lhe dá uma projecção muito íntima (um efeito mais notório em audição iPod), mas sobretudo uma intensidade no débito “natural”, treinado longamente no palco da cena rock. Sem receio de tentar dar corpo à incompletude, e ao radical silêncio, de toda a palavra. (Silvestre, 2012).

Em 2013 publicou *The Wall of Pleasure*, banda sonora da instalação que integra a exposição *The Wall of Pleasure* do artista plástico Tiago Estrada. Trata-se de um objecto multimedia:

um LP e três desenhos de Tiago Estrada, editados em Nova Iorque pela Rooster Gallery Contemporary Art. Suponho (pois apenas escutei excertos de um concerto dado em Vila Nova de Cerveira para a mesma exposição) que este é um disco mais experimental, no qual Adolfo Luxúria Canibal, com António Rafael nos teclados, se aproxima novamente dos territórios da poesia sonora. Desta vez num esforço de tornar auditiva, sonora, a poesia visual de Tiago Estrada, que se situa no território de reflexão pessoal sobre desenho e escrita, sobre os seus modelos ocidentais, sobre formas de essa escrita e esse desenho se libertarem das suas técnicas.

O que distingue o trabalho a solo de Adolfo Luxúria Canibal da sua participação nos “Mecanosphère” é, desde logo, o lugar que a voz ocupa no discurso sonoro: em “Mécansphère” conduzia a locomotiva musical ao lado das percussões de Brejon e, tal como estas, era por vezes tratada com efeitos que a tornavam menos clara, que lhe davam novo perfil de massa sonora, ou modificavam o timbre harmónico, e até o grão, apesar de com isto não perder expressividade (escutar uma voz que não se entende pode ser tão uma experiência tão forte como perceber tudo o que ela diz). Mas nos seus projectos a solo é a voz de Adolfo Luxúria Canibal e as palavras que ele diz que têm total domínio sobre a audição — não que a música seja menos importante ou eficaz, mas na verdade é muito mais discreta. Mas porque as palavras comandam, também a voz é tratada com discrição, sem distorções. E depois acontece que o excelente intérprete que Luxúria Canibal é, surge em todo o esplendor da sua voz tranquila, um tudo nada rouca, que nos cativa com o seu modo poderoso de dizer.

4.3.3.2.2. António Cova – Assacínicos

Em 2002 surgiu em Leiria o projecto musical “Assacínicos” liderado pelo vocalista António Cova. António Cova é um caso único que não deveria necessitar de qualquer apresentação, não fora ser um desconhecido para a maioria, não fora o caso de os “Assacínicos” serem um perfeito exemplo de uma banda de culto para uma minoria de conhecedores (eu próprio apenas fiquei a saber da sua existência e importância na *spoken word* portuguesa por uma referência que Aires Ferreira me enviou), serem um grande “buraco negro” na música portuguesa.⁹² A música dos “Assacínicos” — “um híbrido entre *Dark Rock* e Metal Alternativo, edificado sobre as harmonias, estruturas e imagética próprias da Música Popular Portuguesa mais interventiva” (Rastilho, 2006) — não é “fácil de digerir [...] faz-nos ficar perplexos” (id.). António Cova, num registo vocal geralmente de palavra dita (de um modo duro, *staccato*, por vezes gutural, mais preocupado com o ritmo da música do que com a melodia do poema), mas que pode ser igualmente de palavra interpretada dramaticamente, gritada, entoada ou até cantada, “soa a um cruzamento único entre o tom grave e introspectivo de Adolfo Luxúria Canibal [...] e o de José Mário Branco e Zeca Afonso” (id.). Apesar de associarmos algumas destas referências à melhor música popular (José Afonso, José Mário Branco), é de rock que devemos falar — não é difícil reconhecer nos “Assacínicos” algumas semelhanças com os “Mão Morta”, mas numa versão mais selvagem, menos civilizada, mais básica, mais podre, *spoken word* rock de intervenção. “Amargura, obsessão, luxúria e crime povoam o imaginário lírico” (id.) de António Cova, que muitas vezes encontra o tema para os seus textos provocatórios em notícias de jornal. Mas é sobretudo a voz e a interpretação sempre expressiva de António Cova que marcam a presença dos “Assacínicos”:

Numa interpretação só reservada aos génios, o cantor envolve a música em impressionantes cargas dramáticas, tão teatrais quanto se possa imaginar. [...] A colocação de voz, milimetricamente estudada, e a dicção, irrepreensível, tornam ainda mais verosímil a assunção das personagens encarnadas em cada tema. (Rastilho, 2006)

⁹² Os “Assacínicos” gravaram apenas 2 CDs: em 2004, o surpreendente: *Ninguém sabe mas tenho medo...* — “uma das mais fabulosas peças de teatro musicadas que algumas vez nos foram dadas a ouvir” (Rastilho, 2006); e em 2008: *... foi tudo por tua culpa*, um disco mais cantado e menos dito que o primeiro, mas que confirma tudo o que aquele já tinha prometido.

Incompreendidos? Talvez os “Assacínicos” nunca tenham sido verdadeiramente entendidos, precisamente pelo incómodo que causa o seu olhar cínico sobre as margens menos saudáveis do nosso dia a dia (dos portugueses). Porém, a dimensão universal do micro-cosmos que retratam fazem deles um dos mais interessantes casos de *spoken word* em Portugal. Por outro lado, são um grupo que criou verdadeiramente uma aura em redor de si, só para alguns poucos é verdade, porque teve vida relativamente curta, apenas gravou dois discos e pelo muito que com tão pouco criou.

4.3.3.2.3. João Branco Kyron – O Maquinista

“O Maquinista” é um projecto a solo de *spoken word* de João Branco Kyron, vocalista, letrista e músico do grupo lisboeta “Hipnótica” que, após terem explorado os territórios alternativos da música de dança electrónica, são agora um grupo quase inteiramente acústico de música *pop* com inspiração *folk* e vestígios de electrónica. O primeiro (e até hoje único) CD de “O Maquinista”, que tem o mesmo nome do projecto, *O Maquinista*, foi gravado em 2008 e editado no início de 2009 pela Periscópio, editora discográfica criada na ocasião pelo próprio João Branco Kyron com a intenção de divulgar novos projectos de *spoken word*. Em entrevista dada ao blog *Papel d’Imprensa*, publicada a 2 de Fevereiro de 2009, João Branco Kyron conta que “O Maquinista”

não foi um trabalho premeditado: primeiro, voltei a escrever alguns textos em português e pequenas histórias ficcionadas, que é algo que já não fazia há algum tempo. Depois comecei a gravar algumas vozes e foi quando percebi que existia espaço e, sobretudo, ambiente para o surgimento da música. [...] [Mergulhei] num processo bastante intenso, mas excitante, em que a voz, os textos e a música foram tomando forma. [...] [Tentei] criar espaços na música que remetessem para um ambiente onírico, espaços, silêncios, climas de tensão, sons distantes como se fossem ecos da memória. [...] Há algumas sequências que remetem para um tema comum como é o caso da Trilogia de Lisboa. Aliás, as referências à vivência em Lisboa sucedem-se sem, contudo, ser o tema central. Penso que há uma essência no disco que funciona como fio condutor e que se nota nos ambientes musicais, mas também na forma como os momentos e as personagens são relatadas. [...] [É] um disco para se desfrutar [...] [que] não é muito compatível com o ritmo alucinante do dia a dia, não serve de ‘música de fundo’, sendo preciso que haja mesmo disponibilidade para ouvir, seja em casa ou numa viagem. [...] Espero que o que o disco passe percursos e experiências semelhantes que se cruzam, entre ‘O Maquinista’ e as pessoas que o ouvem, num resultado que possa ser refrescante e surpreendente. [...] [Espero] transmitir afinidade ao ouvinte.

Esta afinidade manifesta-se nos detalhes, por exemplo: cada CD é acompanhado por uma fotografia e dois desenhos de pequenas séries originais e exclusivas⁹³, tornando-se “um objecto colecionável, que tenta resgatar o gosto de possuir a peça, mesmo numa era em que tudo está a ser desmaterializado”, explica Kyron. Rui Dinis, no blog *A Trompa - A*

⁹³ A fotógrafa Lois Gray, o ilustrador Pedro Gundar e o designer 0.7.d criaram quatro peças cada um, que são distribuídas por quatro séries, numa edição limitada a 1000 exemplares.

Música dos Portugueses (desde 2004), de 19 de Maio de 2009, descreve a experiência “refrescante e surpreendente” que foi ouvir “O Maquinista”, desvendando alguns dos seus percursos.

Polaroids. Poderia resumir nesta palavra só, a estreia do projecto O Maquinista. [...] [Mas] polaroids acaba por ser uma explicação [...] insuficiente [...] por que não são tão instantâneas as imagens que João Branco Kyron [...] colecionou para este seu disco de estreia. Exige serenidade; reflexão.

Profundidade. Intensidade.

‘O Maquinista’ é um disco misterioso. ‘O Maquinista’ apela aos sentidos; como se fechássemos os olhos e nos víssemos a voar sobre uma cidade já cansada e caída no confuso lusco-fusco. Em busca de respostas. Algures entre a vigília e o sono, num estado dormente de consciência. São respostas que nenhum polaroid nos pode dar, instantaneamente. Um mistério fortemente adensado pelos cuidados ambientes inventados pela música de João Branco Kyron – com Sergue (contrabaixo) e Eduardo Raon (harpa) como convidados. A importância da paisagem.

Depois, a poesia. É ela que tudo tenta explicar, que tenta manter alguma ligação entre o sonho e a realidade. A ligação dramatizada pelos ambientes criados. E tenta explicar de uma forma tão próxima como só o *spoken word* sussurrado consegue fazer. Gera proximidade; sente-se. Ao mesmo tempo, é com essas mesmas palavras que as personagens deste filme enchem as cenas de polaroids tão pouco instantâneos como enigmáticos. Continuamos no limbo, até ao fim. Desmaterializados na névoa da madrugada, como o autor o refere em ‘Trilogia de Lisboa: II. Da Desolação’. Uma desmaterialização delirante, em busca da essência de algumas coisas.

Misteriosamente. Velozmente.

Um disco de sombras a necessitar de ser explorado, ao limite.

É neste ambiente musical intimista, cinematográfico, sofisticado, melancólico até, que João Branco Kyron diz os versos que escreveu, sem qualquer intenção de os entoar, apenas dizendo, como quem diz um segredo, em voz baixa, sussurrada, de um modo tranquilo e cuidado, que por vezes parece próximo do modo de dizer poesia de alguns dos nossos melhores actores. Mas, escutando com mais alguma atenção, a descrição, a contenção do intérprete não disfarça as suas raízes musicais, nomeadamente na articulação cuidada das sílabas fracas. *O Maquinista* é uma suave viagem, um vôo por dentro das palavras de João Branco Kyron.

4.3.3.2.4. Carlos Nobre – Algodão & hip hop (Kalaf, Valete)

Muita da *spoken word* que se faz em Portugal está associada ao *hip hop*. Não pretendendo fazer aqui o retrato do “*hip hop tuga*” (como é conhecido), não deixarei de referir alguns MCs que considero mais relevantes: Carlos Nobre (mais conhecido no meio musical português por Pacman ou Carlão), Kalaf Ângelo e Keidje Lima (Valete, de seu nome artístico). Começo por definir as fronteiras do *hip hop*, que surgiu no Bronx de Nova Iorque no final dos anos 1970, no seio da comunidade musical afro-americana:

Originalmente, o hip hop estabeleceu-se como uma cultura apoiada em quatro elementos primordiais — a expressão musical personificada pelo DJ (Disc Jockey), a vertente poética do MC (Master of Ceremonies), a tradução plástica do mundo efectuada pelo *writer* e, finalmente, a linguagem corporal dos *b-boy* ou *breaker*. (Abreu, 2014: 40).

Movimento de cultura popular, encontrou em Portugal o seu espaço junto da comunidade com origens africanas, tal como aconteceu ao início nos USA: Carlos Nobre nasceu em Angola, filho de cabo-verdianos e desde criança de poucos meses que vive em Almada; Valete (Keidje Lima) é lisboeta filho de são-tomenses; Kalaf Ângelo nasceu em Benguela, onde viveu até vir, aos 17 anos, para Lisboa.

O estilo clássico de um MC é uma recitação rítmica (enérgica e bem articulada) numa única nota com marcação da sílaba final da frase, palavra ou verso (ligeira extensão da duração, pequena inflexão descendente, pequeníssimo aumento de intensidade na inflexão). Este modo de dizer distancia-se tanto do canto como da palavra falada. Soa como palavra entoada — próximo, por exemplo, do modo de dizer da tradicional e improvisada “poesia ao desafio”. Porém, principiando por **Carlos Nobre**, quando surge um MC com uma maior sensibilidade ao sentido das palavras que diz, esse modo de dizer ganha novos pormenores interpretativos que o aproximam da palavra poética dita. Nos “Da Weasel”, a primeira banda de Pacman, este mostra já essa capacidade — como é o caso do surpreendente duo Carlos Nobre / Bernardo Sassetti em “A Palavra – tema para Sassetti” (de *Amor, Escárnio e Maldizer*, de 2007), que se pode ouvir no Anexo Audio que acompanha este capítulo. Em “Os Dias de Raiva”, o projecto musical de rock alternativo (*punk / trash / hardcore*) em que Carlão embarcou de seguida, a palavra dita é minoritária, mas quando surge perdeu já grande parte do modo *hip hop* de ser dita — ouça-se “Ao teu

lado no autocarro”, de *Parece que vai chover* (2011). Mas é sobretudo com o primeiro disco do seu projecto a solo “Algodão”, *Uma Falaciosa Noção de Intimidade* (2011), que Carlos Nobre marca o seu lugar na *spoken word*. No disco não existe praticamente palavra cantada ou entoada, tudo é dito. Os poemas, do próprio Pacman, estão escritos num registo simples e imediato de “poesia de rua”, de “poesia popular” próprio de um MC. Porém, Carlos Nobre já deixou de ser um MC, que rima por cima da música, tornou-se um músico e um poeta preocupado com o “querer dizer” das suas palavras. O ambiente musical (sofisticado, sóbrio e contagiante com o seu aroma africano) dá às palavras (por vezes atrevidas, por vezes banais) o charme necessário para se poder afirmar que este é o disco mais sexy de todos os discos de palavra dita, um verdadeiro “manual de engate”, uma homenagem ao amor e ao sexo. Mesmo quando as palavras resvalam para outros universos mais pessoais — como é o caso de “É para isso que eu cá estou”, apresentado no anexo audio em linha dedicado a este capítulo — há sempre uma presença ou uma voz feminina que seduz ou perturba o poeta e o ouvinte. E há sempre a voz quente, grave e tranquila de Carlos Nobre que, essa sim, é a grande sedutora. Nunca a *spoken word* foi tão *pop* como em *Uma Falaciosa Noção de Intimidade* e no disco seguinte de Algodão: *A Gramática da Paixão Dramática* (2012). Na mesma linha estética e temática do predecessor, este é um disco que, se a nível poético repete caminhos já trilhados, mostra a nível musical alguma evolução: deixou de ser um disco exclusivamente de palavra dita, para cruzar muita vez a *spoken word* com refrões cantados, actualizando, com sabedoria e ritmos de música de dança luso-africana, um certo tipo de música popular romântica que descende do Serge Gainsbourg de “Je t’aime, moi non plus”, ou do Victor Espadinha de “Recordar é viver” (quase esquecia este exemplo de *spoken word* antes da *spoken word* — Victor Espadinha que, apesar de não ser músico⁹⁴, abriu caminho para a integração da palavra falada na música).

Kalaf – produtor musical associado aos “Buraka Som Sistema” — editou em 2006 com Type (Zé Nando Pereira) um disco muito pessoal e até algo arrojado no contexto do *hip hop* português: *Fuga...* O CD, que tem Kalaf como MC — que no seu sotaque angolano reflecte, sempre com pertinência e por vezes até com humor, sobre o que é ser um

⁹⁴ Victor Espadinha (nascido em Lisboa em 1939) foi na sua formação e na sua vida artística um actor de comédia, que também fez rádio, televisão e gravou discos. Um single revelou-se um enorme êxito popular em 1978: “Recordar é viver”. Tão recompensante como escutar a sua declamação (modelo do modo tradicional de dizer versos) é prestar atenção ao modo como entoa exemplarmente o refrão, sem nunca verdadeiramente o cantar (novo modelo, desta vez do *Sprechgesang*).

músico, sobre o próprio processo de produção, performance e promoção (os 3 ppp) de um disco — e Type como excelente DJ, é uma lufada de ar fresco na *spoken word* feita em qualquer parte do mundo. Para isso muito contribui o trabalho de Type (Zé Nando Pereira), que, como escreveu Rui Dinis no blog *A Trompa*, no dia 21 de Janeiro de 2005,

trata do cenário: luz, cor, vibração, acção! [...] Com uma excelente produção sonora, esta confere à voz de Kalaf o brilho certo, o equilíbrio correcto que sustenta a fuga para frente, que cola a voz e as palavras com a mestia da régua e do esquadro. É um álbum em diálogo, incessante. Nós, do lado de cá, assistimos extasiados a este exemplo terminal de uma certa e moderna cultura urbana, cultural.

Ao contrário dos discos de Algodão, onde Carlos Nobre conta histórias do dia a dia, Kalaf reflecte, nos seus poemas, sobre a sua vida profissional. *A Fuga...* é um “manual” para utilização de músicos e produtores musicais. Musicalmente é um disco complexo e cativante. A gravação e as misturas são exemplares. A voz de Kalaf destaca-se, desde logo, pelo seu sotaque africano, que alonga a duração das sílabas. Esta expansão silábica cria um novo ritmo, uma nova musicalidade no modo de dizer. Contudo, Kalaf não deixa de dizer os textos em blocos de um verso, na tradição dos MCs. *A Fuga...* cruza este modo africano de dizer, que recria o *hip-hop* na língua portuguesa, com um olhar sobre si mesmo, sobre a sua identidade e construção enquanto objecto sonoro numa sociedade de consumo.

Keidje Lima (**Valete**) recupera nas suas rimas a vertente de intervenção social e política que o *hip hop* tinha nas suas origens. Como ele mesmo explica em entrevista dada a Gonçalo Sá em Novembro de 2012, o *hip hop*

era uma música de zonas segregadas dos EUA e naturalmente eles falavam da sua condição social, de um povo oprimido e reprimido, por isso havia ali uma carga contestatária - muitas vezes com um discurso despreparado, o que era normal, porque era feito por miúdos. (apud Sá, 2012).

Na Damaia, onde cresceu e descobriu o *hip hop* aos 11 anos, Valete⁹⁵ deu-se conta de que a marginalização e a segregação social de que falavam os MCs americanos “não eram muito diferentes daquilo que eu, como filho de emigrantes, estava a viver aqui em Portugal” (DW, 2013). A militância politico-partidária do jovem trotskista em que se tornou, foi o passo consequente e lógico. Entretanto, Keidje Lima criou Valete e começou a *rappar*. Hoje, abandonada já essa militância partidária, não se considera mais um *rapper* (ou MC) de intervenção ou político. Valete define-se como “um humanista. Um gajo de esquerda, obviamente, mas um gajo preocupado com as pessoas e as necessidades das pessoas.” (Sá, 2012). Alguém que gosta

de ouvir um miúdo de Cascais a rimar sobre um dia de surf que ele teve, um miúdo do Alentejo a rimar sobre a sua vida... Há uma diversidade temática e musical fantástica, gosto muito disso. Mas devíamos ter, na linha da frente, rappers a falar do momento, a propor soluções, ligados a momentos políticos.... (apud DW, 2013)

É esta consciência política que define o trabalho de Valete. Musicalmente é o mais próximo, nos exemplos aqui retratados, do que é o *mainstream* do *hip hop* no trabalho de *Djing*, uma batida *funky*, por vezes inalterada ao longo de todo um tema. Já no modo como lida vocalmente com as suas rimas, parecendo mais lê-las do que dizê-las, perdendo um pouco do carácter de texto improvisado, modo mais habitual de um MC dizer, Valete faz com que o texto, mais do que o intérprete, seja o mais importante (e interessante) na audição dos seus discos.

⁹⁵ O apelido, como ele explica, tem a ver com uma superstição do mundo do ilusionismo, pois “quando fazes um truque de cartas, se escolheres um valete o truque não dá certo. [...] Era quase como se o valete não te deixasse cair em truques nem ilusões.” (DW, 2013).

4.3.3.2.5. Aires Ferreira – Palavras mal ditas, Ruína e Mania

Se existe alguém a quem se possa chamar o “senhor *spoken word*”, essa pessoa é Aires Ferreira. Todos os seus discos são *spoken word*. Não tem um passado no meio musical português, mas é músico; é poeta e edita os seus poemas em livro (*Carne*, 2004; *Fome*, 2007; *Ruína*, 2009; *Arché*, 2012), tanto como os edita em disco, ditos por ele mesmo: *Apneia* (CD Single, 2009), *Palavras Mal Ditas* (CD Single, 2009), *Ruína* (CD, 2010) e *Mania* (CD, 2012).⁹⁶ É talvez em Portugal o primeiro poeta a cumprir o sonho de Sebastião da Gama: “que sejam os versos gravados em discos em vez de impressos em papéis”. Pedro Carvalho (2012) chama-lhe o “mais intenso e arrojado *diseur* nacional”. E, de facto, a obra gravada de Aires Ferreira destaca-se no panorama português muito por causa do universo “incómodo, provocador, desestabilizador, sarcástico, mordaz” (Carvalho, 2012) dos poemas que escreve e diz. Este “autêntico terrorista cultural” (id.) surpreende o ouvinte com as suas palavras “ácidas, cheias de malícias e metáforas [...] carregadas de um ressentimento tragicômico com a realidade e seu protesto contra o sistema” (Melo, 2012). Apenas António Cova apresenta um “universo poético” próximo do de Aires Ferreira — um marginal, alguém que não é agradável, que não é fácil, que confronta o seu ouvinte com palavras

cortantes, frias, quase desumanas. No entanto, são bizarramente reais e representam histórias que quase nos atreveríamos a dizer que conhecemos da nossa rua ou cidade. [...] São duras. Mas quem disse que este mundo é um doce? São polémicas. Mas desde quando colocar o dedo na ferida é polémico? São doentias. Mas não estará toda a sociedade assim? (Carvalho, 2012).

É interessante verificar o cuidado que Aires Ferreira (o poeta e o dizedor surpreendentemente expressivo na sua clara simplicidade) põe em preservar as suas palavras de qualquer efeito sonoro que as torne pouco claras, mesmo quando a música se torna parte do próprio poema. Cada novo disco mostra uma maior atenção dada à gravação da voz e à sua integração na massa sonora do tema, uma maior clareza, um maior destaque, uma melhor interação com a música. É precisamente na música, que

⁹⁶ No seu próximo disco, *Treze Poemas Roubados à Morte* (já pronto e disponível para audição prévia no Youtube [19 de Março de 2014]), Aires Ferreira diz poemas de outros autores: Almeida Garrett, Mário de Sá-Carneiro, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena, Fernando Pessoa, António Nobre, António Gedeão e Mário Quintana.

acompanha sempre o dizer, que se nota uma evolução mais evidente nos discos de Aires Ferreira: de um *metal* mais básico no início, Aires Ferreira tem vindo a alargar o leque de sonoridades e estilos musicais, mas variando entre o rock alternativo, o *doom metal*, o *trip-hop*, o *dark cabaret* e até o jazz ou alguma música étnica – mas sempre com um toque sombrio, decadente. Por outro lado, o som ainda um pouco artesanal das primeiras gravações, deu lugar a um trabalho cuidado de estúdio, de produção e de engenharia sonora. Este cuidado crescente na gravação e na música faz com que as palavras ganhem “mais força porque melhor enquadradas” (Carvalho, 2012). Ao ouvir-se um disco de Aires Ferreira impera uma sensação mórbida que resulta não apenas da atmosfera sonora (musical e vocal), mas sobretudo do “choque da realidade banal com a crueldade simbólica das palavras” (Melo, 2012). Esta sensação é ainda mais evidente quando Aires Ferreira

abandona a recitação e começa a incorporar e dramatizar seus protestos, canta trechos que seriam somente falados, é quase como estar diante de uma peça trágica de um teatro musical. Escapa do óbvio, do tradicional, somente para colocar-nos contra as nossas realidades. (Melo, 2012).

4.3.3.2.6. Charles Sangnoir – Tertúlia dos Assassinos

Charles Sangnoir, nome artístico de Carlos Monteiro, é um músico, poeta, pintor, produtor musical e de eventos associado ao *dark cabaret*. Em 2012 editou, na editora que ele mesmo criou, *Necrosymphonic Entertainment*, uma antologia de *spoken word* que ele próprio produziu, musicou, gravou, misturou e masterizou, intitulada *Tertúlia dos Assassinos: tombo primeiro*, na qual colaboraram com voz e textos, para lá do próprio Charles Sangnoir, Aires Ferreira, Gilberto Lascariz, Melusine de Mattos e David Soares. Na realidade, a Tertúlia dos Assassinos — que se apresenta como “um colectivo de performance transdisciplinar [...] [cuja] premissa basilar [...] consiste em devolver à literatura o seu cariz perigoso, subversivo e mordaz - como outrora o foi através das palavras de autores como Sade, Baudelaire, Lautreamont ou Poe ” (Soares, 2012a) — é um colectivo de autores, ligados entre si por afinidades “satânicas”, que faz espectáculos nos quais os autores lêem os seus textos “à luz de velas e de projecções vídeo a preto e branco, acompanhados ao piano por Charles Sangnoir” (id.) e que gravou, até hoje, um CD.

A *Tertúlia dos Assassinos: tombo primeiro* é um objecto estranho, pagão, mesmo provocador para alguns, não apenas pelo carácter libertino, dionisiaco — que tanto é brejeiro como filosófico ou fantástico —, mas também pela disparidade dos modo de dizer: Melusine de Mattos (tradutora e poeta) e Gilberto Lascariz (escritor e esoterista) nem sempre se libertam de dizer os seus poemas de um modo próprio à sua condição de escritores – com a melopeia da poesia declamada; Charles Sangnoir e Aires Ferreira libertam-se desse modo de dizer com naturalidade, pois também são músicos; e David Soares é um caso à parte, pois sendo escritor diz como... não como um escritor diria, mas também não exactamente como um músico diria, como... como só ele sabe dizer. Isto faz do disco um objecto auditivo esquivo, mas que a música sóbria de Charles Sangnoir agrega numa unidade coral. Próximo dos universos igualmente satânicos e sombrios que Fernando Ribeiro também percorre, a *Tertúlia dos Assassinos* é, porém, um disco que se ouve com facilidade e prazer, que se ouve com um sorriso.

4.3.3.2.7. David Soares – PROSA

David Soares não é músico, é escritor. Escreve sobretudo romances negros que associam a História ao fantástico, mas igualmente contos de terror e argumentos para banda desenhada, que também chegou a ilustrar. Para além disso, em 2012, gravou dois discos em que diz textos seus, ambos com Charles Sangnoir a acompanhá-lo musicalmente: publicou o CD *Os Anormais – Necropsia de um Cosmos Olisiponense*⁹⁷ e participou no CD/Livro colectivo *Tertúlia dos Assassínos: tombo primeiro* com “Ensaio sobre o Mal” (o tema mais longo do CD, com cerca de 34 minutos).

O motivo para incluir neste capítulo alguém que diz prosa tem duas justificações: (1) as gravações de David Soares são *spoken word*, pelo enquadramento editorial e cultural, mas também pelo modo como lê, muito claro e articulado — não existe actor, escritor ou músico que tenha o cuidado quase obsessivo que David Soares põe na marcação das sílabas finais, o que dá à sua interpretação uma música da palavra muito característica e facilmente reconhecível. (2) Mais importante para mim, ao ouvir David Soares, foi tomar consciência de que numa gravação é por vezes difícil distinguir a poesia da prosa. Como na gravação não existe texto escrito mas auditivo, a poesia — quando entendida como um texto com uma forma escrita específica — apenas se materializa no modo de dizer das palavras quando o intérprete se esforça por marcar (com inflexões de voz, por exemplo) as quebras de linha no texto, fazendo disso o motor da harmonia e da melodia do seu dizer. Mas, se entendermos que não é a versificação que deve em todos os casos guiar a leitura de um poema, mas que por vezes a interpretação das palavras e das ideias é mais importante, começa a ser difícil, numa gravação, distinguir poesia de prosa. Por outro lado, não é raro que na preparação da leitura de um texto de prosa, este seja dividido em blocos. Ora, basta quebrar a linha no final de cada bloco de texto e este ganha uma “forma poética” que pode facilmente condicionar o modo de ser dito. Pode pois dizer-se sem abuso que numa “leitura expressiva” a “prosa poética”, mesmo a “prosa cuidada”, é muito semelhante à “poesia”. Ouvir David Soares é confirmar esta dificuldade.

⁹⁷ “Uma obra erudita e negra, sobre os indivíduos deformados e excêntricos que viveram em Lisboa, na qual se une o rigor da História à poesia do Mito. Ao longo dos seus quatro capítulos (Terra Incógnita, O Plutão da Pena, A Lua do Loreto e Sol Invicto), é-se conduzido através dos volutabros imaginais [imaginários (?)] de Lisboa: lugares simultaneamente trágicos e luminosos, habitados por personagens como o Anão dos Assobios e a Estanqueira do Loreto. Uma viagem inesquecível, mágica e transformadora.” (Soares, 2012b).

Na sua grande maioria, os discos de poesia ou são antologias — geralmente de um autor, ou de um tema — ou leituras integrais de uma (ou várias) obra(s) já editada(s) em papel, estas mais raras no panorama da edição discográfica de poesia em Portugal. Quase sempre a edição tipográfica antecede em vários anos, ou séculos, a edição fonográfica. *Os Anormais – Necropsia De Um Cosmos Oisiponense* é uma exceção a estas duas regras: não é uma antologia, é a leitura pelo seu próprio autor de uma obra inédita em quatro capítulos (nunca publicada antes em papel), é um “concept album” de *spoken word*, é um CD com unidade de autor, tema e obra. Haverá outros casos que podem reclamar para si próprios essa mesma unidade (*O Maquinista*, sobretudo), mas em David Soares ela é mais “literária” que musical (em João Branco Kyron é o ambiente sonoro, tanto ou mais do que os textos que diz, quem cria essa unidade); apesar da música de Charles Sangnoir, é a voz e é o texto de David Soares que dominam a gravação de *Os Anormais*.

4.3.3.3. Outros casos

Antes da edição do primeiro disco de “Os Poetas”, em 1997, existiam já alguns casos de poesia dita por músicos, mas ainda não de *spoken word*, ou melhor, de *spoken word* antes da *spoken word*.

Um exemplo bem conhecido é o do já referido enorme êxito popular de **Victor Espadinha**, “Recordar é viver”, de 1978, que merece ser revisitado com novo olhar: pelo modelo que implantou no modo de dizer poesia, mas também pelo facto de incluir a poesia dita na estrutura da canção.

Outro exemplo — quase tão importante quanto o do disco de Victor Espadinha na definição, no código musical popular, de qual o papel da poesia dita — é um longo poema (cerca de 20 minutos) que **José Mário Branco** gravou ao vivo e editou em 1982: *FMI*. O que o tema de Victor Espadinha tem de entretenimento ligeiro, é em José Mário Branco uma confissão comoventemente nua e um apelo à urgência de uma consciência política — é “*spoken word* de intervenção”, antes da *spoken word*, com uma força que não voltou a ter. E que se mantém actual. *FMI* é ainda hoje — a par de uma outra gravação de Villaret, Viegas ou Ary dos Santos, talvez mais que qualquer deles — a mais importante referência do que é poesia gravada em disco para portugueses de várias gerações.

Também **José Jorge Letria** gravou poesia dita, desde logo no seu primeiro disco de canções, *Até ao Pescoço*, de 1972, onde o primeiro tema, que dá título ao disco, é ditto como quem escreve um bilhete de suicídio. Anos mais tarde, em 2007, gravou algumas *Fábulas de la Fontaine* nas versões de Bocage, Filinto Elísio, João de Deus e outros autores portugueses. Em 2008 gravou um disco de palavra dita inteiramente dedicado à poesia de Fernando Pessoa e seus heterónimos: *Apetece-lhe Pessoa?*

Um caso diferente é o de **Pedro Barroso**, reconhecido compositor e cantor das suas músicas, com uma longa carreira iniciada nos anos 1970s. Na verdade nenhum dos seus discos é especificamente de palavra dita, apesar de neles surgirem temas que não são

cantados, nem sequer entoados, nos quais as palavras são ditas⁹⁸. O universo musical em que se move, os remanescentes da música popular de intervenção, tem uma longa tradição de cantar a poesia, não de a dizer. Pedro Barroso, que não é grande cantor, é porém um excelente intérprete, capaz de uma grande quantidade de registos vocais entre o dizer e o cantar (*Sprechgesang*) que domina e alterna com sabedoria — não é raro ouvi-lo dizer nos seus discos, mas quase sempre esse dizer se transforma em canto. Por isso não é de estranhar o seu nome não estar associado à *spoken word*. Todavia é um cantor e um poeta que também diz poesia nos seus discos.

Outro caso — ao contrário dos anteriores, este é recente — é o do CD de **Tiago Gomes & Tó Trips**, *Vi-os desaparecer na noite*, editado pela Optimus Discos em 2009 e muitas vezes associado à *spoken word* que se faz em Portugal. Confesso que fiquei sem saber muito bem como qualificar o disco. Primeiro, não é poesia dita por um músico — Tiago Gomes revela na sua interpretação um modo de dizer mais próprio de um poeta e actor (ou performer), que ele é, do que de um músico: preste-se atenção à energia com que diz o texto, às suas inflexões nos finais das frases, à intensidade que coloca nas sílabas mudas. Todavia, também os discos de “Os Poetas” não têm músicos a dizer poesia. Em segundo lugar, também não é um disco de poesia — Tiago Gomes lê em português excertos de *On the Road* de Jack Kerouac. Todavia, já abri neste capítulo excepções com os “Structura” e sobretudo com David Soares, mostrando como por vezes pode ser difícil distinguir poesia de prosa numa audição. Por fim, também não é o facto de o autor dos textos ser norte-americano que me coloca dúvidas sobre como qualificar este disco. A dúvida surge pelo acumular de excepções: os discos de “Os Poetas” são discos de poesia; os discos dos “Structura” são ditos por um músico; David Soares é uma excepção — não é poesia, nem o dizedor é músico — mas o seu modo de dizer e o seu enquadramento cultural colocam-no bem no centro da *spoken word* portuguesa. Porém, *Vi-os desaparecer na noite* — apesar de Tó Trips ser músico e dele ter partido a iniciativa do disco e o convite a Tiago Gomes — está auditivamente mais próximo de outros discos em que um músico e um intérprete de poesia (autor ou actor) se juntam no trabalho de criar um

⁹⁸ Eis uma listagem, porventura incompleta, dos temas nos quais o texto é dito: em 1980 no LP Quem canta seus males espanta, surge o tema “Palavras” no qual a poesia dita ainda é intercalada por uma parte cantada; em 1985, Mário Viegas colabora no seu disco Cantos da Borda d’Água na faixa inicial “Aurora Tema. Poema”; a partir de 1996, a poesia dita por Pedro Barroso surge com regularidade nos seus discos: em Cantos d’Oxalá (1996) – “Rugas”; em Criticamente (1999) – “Critica Mente”; em Crónicas da Violentíssima Ternura (2001) – “O sentido das coisas”; em Navegador do Futuro (2004) – “Agora não é tarde”; em Sensual Idade (2008) – “Carnaval”, “O pintor e a bailarina” e “O sexo comanda a vida”.

objecto poético-musical, como o de João Negreiros com os percussionistas Nuno Aroso e Rui Rodrigues, ou Natália Correia com António Victorino d'Almeida. Mas, atendendo à sua indexação generalizada como sendo *spoken word*, é aqui referido.

O termo *spoken word* engloba muito tipos de música e diferentes modos de dizer, por isso o traduzi por poesia dita por músicos, porque é na realidade do que se trata. Mas deste “caldeirão” destacam-se, mais do que alguns nomes, novos modos de dizer poesia:

(1) Desde logo, principiando pelo mais evidente e mais conhecido, o hip-hop, com os seus MCs, que deu origem ao rap e várias outras variações. A música (a *armonia*) dos versos no *hip-hop* é diferente da dos outros modos de dizer poesia e facilmente reconhecida e imitável. Os poemas são geralmente muito simples e directamente relacionados com a realidade social em que vive o MCs. Na sociedade em que hoje vivemos, tanto como os modos de Mário Viegas ou João Villaret, os versos do *hip-hop* são identificados com poesia dita.

(2) Também o modo de dizer de Adolfo Luxúria Canibal encontrou, por vezes, ecos noutros músicos: António Cova, João Branco Kyron, Aires Ferreira, ou mesmo Structura. Por outro lado, o modo de “leitura” aproxima Luís Miguel Cintra de Adolfo Luxúria Canibal, que também lê os poemas que diz. Sendo modos distintos, há algo em comum: o ritmo.

(3) Depois existem os exemplos em que o tratamento vocal das palavras ou os efeitos aplicados à voz transformam a palavra e o poema em algo que não associamos geralmente a poesia: Fernando Ribeiro, Structura, Mécanosphère.

(4) Por fim existe David Soares, que não é músico nem diz poesia, mas que influenciou Charles Sangnoir, Aires Ferreira, Fernando Ribeiro, Gilberto Lascariz, etc. com a sua dicção pesada, perfeita, pedestre. Porém a grande questão que David Soares levanta é outra, como veremos: como identificar poesia gravada apenas pela audição?

Para lá dos modos de dizer de Manuela Porto (que encontra em Mellusine de Mattos, porventura, uma seguidora), João Villaret, Mário Viegas (cujo modo de dizer Aires Ferreira mostra dominar) ou Luis Miguel Cintra (em João Branco Kyron encontramos alguma afinidade modal), existem outros modos que provêm da *spoken word*. Uns estilham os modos anteriores (o hip-hop, a poesia *noise*), outros reformam-nos (Adolfo Luxúria Canibal, David Soares).

CONCLUSÃO

Uma questão terminológica

Que termo empregar para denominar quem diz poesia? Declamador, recitador, leitor, intérprete, *performer*, *diseur*, dizedor? Ao longo da tese os termos variam – mas não poderia chamar “declamador” a Villaret, como fez José Régio; nem outra coisa que não “leitor” a Luís Miguel Cintra. Farei agora um breve levantamento de algumas situações terminológicas, recapitulando conceitos e a sua evolução histórica, para tentar mostrar a complexidade da questão.

Em 1950, Sebastião da Gama, no seu artigo *Sobre a Poesia: Dois Dedos de Conversa*, distingue três tipos de abordagem ao texto poético: (1) o leitor é aquele que o lê, geralmente em voz baixa; (2) o poeta, que fez “os seus versos para serem ouvidos, não para serem lidos”, diz o poema tal como o ouviu antes de o ler em voz alta — e “muitos poetas dizem mal os seus versos”; (3) os “grandes declamadores” são os que são capazes de uma “assombrosa interpretação” do poema, criando deste modo algo que ultrapassa a “criação do Poeta”, a qual fica “lá para trás, lá para o fundo. No Poeta.” Sebastião da Gama, recordo, defende, apesar de tudo, que como apenas o Poeta conhece o modo (a música, a *armonia*) original do próprio poema, apenas o Poeta o pode reproduzir. Em resumo:

Leitor	Poeta	Declamador
lê	diz	declama
ler em voz baixa	ler em voz alta	interpretar, (re)criar
sem <i>armonia</i>	<i>armonia</i> original	nova <i>armonia</i>

João Villaret, em entrevista a Igrejas Caeiro em 1954, confessava que “a coisa que mais me custa é ser chamado declamador. [...] a coisa mais pejorativa que existe para um artista que diz versos, é chamarem-lhe declamador”. João Villaret chamava à sua arte recitar e a si mesmo recitador. Para ele, recitar é “saber dizer versos”, sendo “a dicção [...] a base de uma arte que [...] vive da palavra”. Recitar é dizer versos sem exageros teatrais (que, como ele mesmo reconhece, por vezes lhe acontecem) nem declamações. É tornar a poesia íntima, humana, “cada vez mais próxima do coração das pessoas”. Contudo, não é

ainda claro, nas palavras de João Villaret, qual a verdadeira diferença entre declamar e recitar.

Para esclarecer essa diferença recorro de seguida à carta que José Régio publicou no *Diário Popular*, de 25 de Fevereiro de 1955, intitulada “A João Villaret: Sobre Coisas de Poesia e Teatro”, onde curiosamente os termos “recitador” ou “recitar” não surgem e apenas existe uma referência a “recitais” de João Villaret. Ao longo da carta Régio sempre se refere a Villaret como sendo um “declamador” e à sua arte como “declamar”. A única vez que o não faz serve para explicar o que Régio entendia por declamar: “Sim, a sua maneira de *dizer*, de *representar* um poema”. Logo, declamar = dizer + representar. Em contraposição à declamação de Villaret, Régio apresenta o exemplo de Manuela Porto, a que apenas chama “declamadora” ao confessar que ela e Villaret são os dois “declamadores” portugueses que ouviu e “nunca mais poderei esquecer”. Para Régio, Manuela Porto não declama, *diz*. Recordo quais as diferenças que José Régio encontrava entre os modos de dizer versos de ambos⁹⁹: se a declamação de Villaret se ajusta melhor a poemas “mais espectaculares, ou violentos, ou dramáticos, ou expressionistas”, já o modo de dizer de Manuela Porto se adequa melhor a poemas “mais nus, ou íntimos, ou intelectuais”. Régio define o modo de dizer de Manuela Porto como uma “interpretação sempre inteligente.” Quase no final da carta, Régio refere ainda a leitura do poema, algo que nenhuma declamação dispensa, que “nenhum estilo de dizer versos pode substituir”. E isso, que apenas a leitura permite, é, nas suas palavras: “o colóquio íntimo entre o leitor e o poeta”. Em resumo:

Ler	Declamar	Dizer versos
ler para si próprio	dizer + representar	dizer + interpretar
em silêncio	em voz alta	em voz alta
registo íntimo	registo espectacular	registo íntimo
de modo coloquial	empolgante, sintético, sugestivo	rigoroso, inteligente, sensível
relação leitor - poeta	ouvinte - declamador - poeta	Intérprete - poeta - ouvinte

O que é mais curioso em toda esta história é o facto de o próprio João Villaret ter afirmado a Igrejas Caeiro, um ano antes de Régio escrever a sua carta: “[...] dentro da medida do possível, eu tenho cada vez procurado mais depurar essa minha arte e libertá-la

⁹⁹ Vd. citação na página 64.

de excessos e de declamações [...]”. Villaret tinha consciência que tinha de travar a sua tendência natural para algum excesso teatral: “Eu quando dou um recital, se às vezes me deixo transportar, se me deixo levar por aspectos teatrais, exagerados da questão, no fundo não é mais que sinceridade.” Por outro lado, Villaret procurava a intimidade, chegar “próximo do coração das pessoas”, qualidades que Régio atribuía ao modo de dizer de Manuela Porto. Villaret, que não se considerava um declamador mas um recitador, talvez tenha encontrado na carta de Régio uma certa confusão (terminológica, pelo menos) que ia ao encontro das suas dúvidas, mas não o esclarecia. Não posso afirmar que “recitar”, para Villaret, esteja próximo do que é “dizer versos”, para José Régio. Mas Villaret é mais que o declamador que Régio via. É esse modelo de declamador transformado, ou em transformação. Villaret chamou-lhe recitador, pois, como disse a Igrejas Caeiro, “a minha arte de recitar começou em recitais”. Mas não são os recitais que explicam o que é recitar — num recital pode recitar-se ou declamar-se. É muito mais a depuração de excessos e declamações que Villaret buscava que explica a diferença entre declamar e recitar. Do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* retiramos que recitar um texto poético (ou retórico) é “dizer em voz alta e clara, lendo ou não, [...] usando ou não gestos, expressões faciais e modulação de voz”; e que declamá-lo é dizê-lo “em voz alta [mas não necessariamente clara, pois um clamor é um conjunto de vozes altas], dramatizando o conteúdo com gestos, expressões faciais e modulação de voz”. Declamar é então um modo de recitar “com entonação enfática e gestos apropriados”, utilizando as palavras do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. É este também o sentido que José Régio atribui às palavras, sendo verdade que muitas vezes, mesmo contra o seu querer, Villaret declamava.

Ao que é recitar temos, todavia, de acrescentar uma nova dimensão: a sua continuidade temporal, a recitação dos mesmos textos (canónicos) ao longo do tempo. José Tolentino Mendonça, no texto que leu na apresentação do CD de Luís Miguel Cintra: *Apocalipse ou Revelação do Apóstolo S. João, O Teólogo*, no dia 9 de Setembro de 2011, no Teatro da Cornucópia em Lisboa, dá o exemplo da Bíblia e da sua “recitação ininterrupta, por gerações”. O mesmo poderíamos dizer de alguns poetas e poemas (do cânone poético) que são ditos e lidos por várias gerações ininterruptas. Mas, mais importante, é que o modo musical (a *armonia*) dessa recitação também se conserva inalterado, por gerações, até se tornar um modo reconhecível. Recitar é também dizer de um determinado modo, de acordo com uma determinada música, uma música antiga que sempre soubemos, que aprendemos a reconhecer como sendo (um determinado tipo de) poesia. Neste sentido, a

declamação nunca será recitação enquanto tiver de dramatizar o poema. Declamar, neste sentido, é também libertar o texto da carga canónica que a recitação lhe acrescenta, libertar o poema da sua história, libertar o intérprete de um modo de dizer formatado, dramatizar o poema, ser sensível às palavras e às emoções que acarretam e transmiti-lo dizendo. Eventualmente com maus resultados, tão atreitos a convenções quanto a recitação, e sem uma tão forte ligação com os ouvintes e as suas memórias, com essa dimensão de continuidade temporal. Recitar seria então um dizer conservador no modo, existente num contínuo temporal; e declamar seria um dizer libertino, sensível ao conteúdo, único na sua efemeridade.

Mário Viegas é mais liberal na utilização dos termos: em 1972, no texto incluído no LP *Palavras Ditas*, refere “a necessidade de uma técnica específica para a declamação num disco; a (in)utilidade de uma sonorização musical; a distinção precisa entre “arte de dizer”, “arte de representar” ou “arte de cantar palavras”; eu sei lá...”. Em 1978, no disco *Pretextos para dizer*, reconhece que “há 15 anos que tenho sido um declamador”. E acrescenta também que declamar não é o oposto de ler: “Leio para trabalhadores e estudantes”. Porém, pouco mais tarde, em 1980, em entrevista ao jornal *SETE*, a 10 de Dezembro, utiliza a expressão “dizer poesia” para definir o que faz. E acrescenta: “já não se justificava essa minha actividade de recitador-agitador. Passei, então, a preocupar-me mais com a qualidade dos textos que dizia”. A João Villaret reconhece a grandeza de “recitador”, uma das formas da arte de dizer, mas os tempos mudaram, e ele já não se vê como recitador.

Para além da recitação, da declamação e do dizer poesia, outros intérpretes de poesia preferem lê-la em voz alta. Para lá de Recordo as palavras de Luís Miguel Cintra: “Comecei a ler poesia em voz alta [...] Aprendíamos a ler [...] Tenho para mim que ler poesia com a voz [...]” (Cintra, 2005: 9-10), “[...] ler em voz alta é a melhor maneira de conhecer a poesia [...]” (Cintra, 2011: 9). Distingamos a leitura em voz alta para uma audiência (que é a matéria que nos interessa) da leitura pessoal, muitas vezes silenciosa ou em voz baixa, que referem Sebastião da Gama e José Régio. Segundo Luís Miguel Cintra, ler é dizer os versos “sem exibicionismo de interpretação” (Cintra, 2005: 9), evitando toda a declamação. Esse é o seu modo de ler, como vimos. Existem outros: a “leitura branca”, “inenfática e avessa a qualquer modalidade de dramatização vocal” (Silvestre, 2012); a “leitura expressiva”, que os professores de português pedem aos seus alunos; a

“leitura encenada” ou “dramatizada”, proto-teatral, etc. De algum modo, a leitura de poesia em voz alta é sempre uma recitação de versos que se distingue de qualquer outra recitação pelo facto de utilizar o texto escrito como auxiliar da memória, pela presença “em cena” de um objecto (um livro, uma(s) folha(s) de papel, um caderno) que é o suporte físico para o texto escrito que o leitor vai transformar em oral.

A presença do livro, se é indício de leitura para o público de um recital poético, não nos diz por si só qual o tipo de leitura que vai acontecer. (1) O texto pode necessitar de ser mesmo lido na íntegra ou em parte, por não estar sabido de cor, caso em que a presença material do texto escrito condiciona sempre de algum modo a leitura. (2) Ou pode o livro servir apenas como um adereço com outra função, para além da sua função de “adereço” que indicia leitura, fazendo a ligação visual do poema auditivo com a sua fonte escrita: o texto não vai realmente ser lido, mas a presença do livro é uma “segurança” para o leitor, para qualquer falha de memória, para recordar algumas palavras específicas, casos estes em que o poema está decorado, ou quase decorado, e a presença material do texto escrito não vai ter uma intervenção tão directa no modo de dizer. Estas duas possibilidades reflectem-se no modo de dizer (mais ou menos consciente das notações escritas, a pontuação e os versos), na posição corporal do leitor (mais ou menos preso ao objecto livro) e naturalmente, como resultado disto, na sua voz.

Um poema que se ouve dito em voz alta é sempre interpretado por alguém, de modo mais ou menos dramático, mais ou menos rigoroso em relação ao texto escrito, mesmo quando a opção ou a (in)capacidade do intérprete nos oferecem uma “leitura branca”. Interpretar é traduzir a materialidade de um texto escrito noutra materialidade sonora (poética, musical, dramática, etc.) e/ou cinética (dança, teatro, cinema, etc.). É dar uma voz ao poema, à voz inaudível do poema, transformar o visual no auditivo, a voz impessoal do texto na voz da pessoa que o diz. Por isso, não estranhemos as palavras de Luís Miguel Cintra: “Ler poesia é como representar, é inventar quem fala [...]” (Cintra, 2005: 10). Partamos da interpretação como base comum para todos os textos poéticos que são ouvidos porque alguém os diz (ou disse) em voz alta.

Recentemente entrou em uso comum na língua portuguesa o estrangeirismo *performance*, praticamente como sinónimo de interpretação. Confesso que tenho alguma dificuldade em distinguir *performance* de interpretação. Penso que o termo *performance*, por motivos

culturais, “ficou na moda” e se utiliza, na maioria das vezes, apenas como sinónimo. Tenho dificuldade em distinguir um intérprete de um *performer*, a menos que este termo designe apenas o intérprete de espectáculos de “Performance Art”. Tenho dificuldade em distinguir interpretação de *performance*, embora a interpretação de um texto poético seja, como vimos, modo e acção, e a *performance* seja mais o resultado da interpretação (enquanto modo), isto é, a acção que daí resulta. Tenho dificuldade em distinguir interpretar de *performar*, se a ousadia me permitisse utilizar verbo ainda tão raro.

O poema, quando é interpretado, pode ser lido em voz alta, recorrendo a um suporte com o texto escrito, ou dito em voz alta, de memória. Esta diferença entre ler e dizer, porém, desaparece para o ouvinte de uma gravação sonora de poesia, pois não tendo informação visual do momento da *performance*, dificilmente poderá afirmar se os poemas são lidos ou ditos — apenas num espectáculo ao vivo, ou num registo com imagem, existe a confirmação (visual – “ver para crer”) se é leitura ou não. No limite poderemos dizer que, independentemente de serem lidos ou não, os poemas de um registo sonoro são sempre ditos. Curiosamente, na língua portuguesa não existe em uso comum um termo para designar a pessoa que diz poesia, tal como existem declamador, recitador, leitor. Por tradição cultural ainda se utiliza o termo em francês *diseur*. Porém existe a palavra “dizador”, que foi esquecida, mas parece bastante apropriada e merecedora de uma nova vida.

Estes dois verbos (“ler”, mas sobretudo “dizer”) são precisamente os que surgem com maior frequência nos títulos dos discos de poesia, quando esta contém uma referência ao intérprete. Dos 325 discos incluídos no Anexo B, 52 utilizam variantes da expressão “Poemas [de...] ditos por...”, na qual geralmente o nome do poeta antecede o do intérprete. Os restantes 85 discos que contêm o nome do intérprete no título podem dividir-se em categorias, que nomeio pela sua ordem decrescente:

- (a) o **nome do intérprete** é o nome do título do disco;
- (b) **omissão verbal** – o título do disco resume-se em muitos casos a: “[X] por [Y]”, sendo normalmente X o nome do poeta, e Y o do intérprete, por vezes coincidentes; ou, referindo-se a um local: “Y em”;
- (c) **inversão** – o nome do intérprete surge em primeiro lugar e utiliza-se a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “dizer”: “... diz [poemas de] ...”;

(d) **leitura** – existe no título do disco uma referência explícita ao facto (inaudível) de o texto ter sido lido: “Poemas [de...] lidos por...”, “Leitura de poemas por...”, “... lê [poemas de] ...”;

(e) excepções que empregam outros termos para designar a *performance* poética. Eis algumas dessas excepções, a principiar por aquela que se destaca de todas as demais:

(I) **Interpretação** – em 1969 José Carlos Ary dos Santos, acompanhado por Carlos Paredes e pela pianista Cristina Lino Pimentel, edita o LP: *Espiral, Op. 70: um disco de palavras e música interpretado por Ary dos Santos, Carlos Paredes, Cristina Lino Pimentel*. Em 1973 a Emissora Nacional lança um LP (de teatro poético vicentino) com vários intérpretes (Alves da Costa, Carmen Dolores, Eunice Muñoz, Paulo Renato, Armando Cortez, Manuel Lerenó, Álvaro Benamor, Ricardo Alberty, et al.) e uma raríssima referência ao microfone no título: *Gil Vicente - Antologia de Autos de Devoção interpretados aos microfones da E.N.* Nesse mesmo ano de 1973, João Perry edita um LP intitulado: *Eugénio de Andrade – selecção e interpretação de João Perry*. Por fim, em 1998, Anabela Duarte edita um CD (com livro) com título bilingue (português / inglês) e uma tradução inesperada da palavra “interpreta”: *o horizonte basta / of horizon enough - Anabela Duarte interpreta / reads Paulo da Costa Domingos - Helder Moura Pereira*. Todas as seguintes excepções são raridades.

(II) **Voz** — Em 1973 a Orfeu edita: *A invenção do amor e outros poemas de Daniel Filipe - vozes de Daniel Filipe e Mário Viegas*. Em 1983, Mário Viegas edita o LP duplo: *O Guardador de Rebanhos – Alberto Caeiro / Fernando Pessoa. Voz de Mário Viegas*. Vítor de Sousa editou em 2006 um CD com um título que inclui também uma referência à voz (designação alternativa apropriada a designar gravações apenas sonoras, abrangente da poesia popular à poesia sonora): *António Aleixo – esta poesia que vos deixo... pela voz de Vítor de Sousa*.

(III) **sprechgesang** — Em 1973, Natália Correia e António Victorino d’Almeida publicam o LP: *Improviso*, no qual os poemas são, nas palavras da contracapa do LP, “ditos/entoados” pela poeta, uma tradução para a expressão alemã *Sprechgesang*, um modo de dizer “cantando”, “entoando” que Natália Correia seguiu nesse disco feito a meias com o compositor e pianista António Victorino d’Almeida. Em 2011, o disco foi reeditado com novo título, sendo Natália Correia creditada como a principal responsável: *Poemas ditos (e até cantados) pela autora – Música: António Victorino d’Almeida*. Noutro registo Afonso Dias edita em 2001: *Cantando espalharey I, II e III – Poesia portuguesa dita e cantada por Afonso Dias*.

(IV) **Declamação** – Luís Miguel Cintra gravou em 1995 o CD: *Luís de Camões: 10 Canções, ditas por Luís Miguel Cintra*, que foi reeditado em 2011 com o (surpreendente) título: *X Canções de Luís de Camões – Declamadas por Luís Miguel Cintra*.

(V) **Recitação** – Na segunda faixa do CD de Constança Capdeville: *Constança Capdeville* (1997), Manuel Cintra diz (em francês) o poema de Blaise Cendrars “La Prose du Transibérien et de la Petite Jeanne de France”; nos créditos da gravação, a seguir ao seu nome, surge o termo “recitante”.

Em resumo, nas 325 referências discográficas do Anexo B encontram-se 137 discos de poesia com o nome do intérprete no título (42,18% do total) e as seguintes designações relacionados com o modo de dizer:

DIZER		68 discos (20,92%)
	“dito/a(s) por”	52 discos (16%)
	“diz”	16 discos (4,92%)
OMISSÃO VERBAL		57 discos (17,53%)
	apenas o nome do intérprete	24 discos (7,38%)
	“por”	22 discos (6,74%)
	local: “no / na”	11 discos (3,38%)
LER		10 discos (3,08%) 4
	“lido/a(s) por”	7 discos (2,16%)
	“leitura por”	2 discos (0,62%)
	“lê”	1 disco (0,31%)
INTERPRETAR		5 discos (1,54%)
	“interpretada(s) por”	2 discos (0,62%)
	“interpreta”	2 discos (0,62%)
	“interpretação de”	1 disco (0,31%)
VOZ	“voz(es) de”	3 discos (0,92%)
DIZER e CANTAR	“dita e (até) cantada”	2 discos (0,62%)
DECLAMAR	“declamadas por”	1 disco (0,31%)
RÉCITAR	“recitante”	1 disco (0,31%)

Em conclusão: (I) existe uma tendência largamente maioritária para a utilização da expressão “dizer poesia”. Contudo, não se encontram nos discos as palavras *diseur* ou

dizador. (2) A utilização de “ler”, “leitura”, “leitor” é, desde 1971 uma presença constante nos títulos, sem nunca desaparecer, nem se destacar. Na realidade trata-se, como vimos, de um preciosismo informativo, uma vez que não é significativo para quem ouve o facto de os poemas serem lidos ou não numa gravação de poesia e, também, porque em muitos discos que não contêm qualquer referência a leitura, terem sido os poemas lidos. (3) “Interpretar” apesar de poucas vezes utilizado, parece-me um termo bastante adequado, embora necessite de um complemento para cingir a interpretação à oralidade. (4) A excepção de Vítor de Sousa com a utilização da expressão “pela voz de...” necessita, no meu entender, de um destaque e uma atenção especial — no fundo ao ouvir um disco de poesia o que acontece é ouvir uma voz, a voz de alguém (um intérprete quase sempre identificado, mas não necessariamente) que diz palavras de um modo que o ouvinte reconhece como poético. Só através da voz do intérprete se chega ao texto do poema. (5) Os termos “declamar” (declamador, declamação) e “recitar” (recitador, recitação) apenas são empregues em casos pontuais, e, não fora o surpreendente título da reedição em 2011 das *X Canções de Luís de Camões – Declamadas por Luís Miguel Cintra*, ou a menção em 1997 ao facto de Manuel Cintra (irmão de Luís Miguel, por coincidência) ser “recitador” no disco de Constança Capdeville, estariam provavelmente em desuso.

Não é minha intenção advogar a utilização de qualquer destes termos, mas mostrar que, de forma implícita, a sua escolha está associada a concepções sobre modos de dizer que podem ser estilística e historicamente diferenciados. As palavras surpreendem-nos, ressuscitam, desaparecem, permanecem. Por outro lado, as práticas são felizmente plurais. E evoluem. Um dia destes surge um disco com “poemas vocalizados por...”. E contaram-me recentemente que alguns jovens actores que dizem poesia, gostam de ser tratados por “dizadores”.

Cinco ideias finais a reter

1) Existem modos (*armonias*) que são próprios para dizer poesia, que são reconhecidos como tal. Mais tradicionais (recordo a análise feita ao poema “Cântico Negro” nas vozes de Régio e Villaret: (a) a meio da respiração as inflexões têm tendência a subir [+], mesmo que logo depois desçam [+/-]; e b) no final da respiração têm tendência a descer [-], mesmo que tenham subido antes [+/-]), ou menos tradicionais (como Mário Viegas a interpretar o boletim meteorológico, ou o modo como alguns músicos pronunciam todas as sílabas como numa partitura falada), fazem a principal diferença no que chamei “Focalização vocal”, ou seja, serem ditos ou lidos de um ponto de vista neutro (leitura ou declamação de meras palavras numa musicalidade determinada), do poeta (o intérprete imagina-se o poeta), da representação (o intérprete representa o poema, interpretando-o de um modo mais ou menos dramático, teatral).

2) O estudo e a prática são importantes. Não há milagres na arte de dizer poesia. Primeiro, como escola. Não é por acaso que alguns dos mais importantes dizedores de poesia portugueses são actores que frequentaram o Conservatório e tiveram aulas de voz e da arte de bem dizer. E quase todos eles referem, a partir do exemplo de Manuela Porto, a necessidade de estudar e conhecer profundamente os poemas e os poetas que se dizem. Mas a prática, o estar à vontade em palco para falar perante uma assistência, o estar habituado a interpretar diferentes personagens, sendo actor, ou o facto de lidar com microfones com regularidade e saber como usar a própria voz e que efeitos (nomeadamente na intensidade e na distância ao microfone) empregar, fazem da prática uma segunda escola. É desta “escola da vida” que surgem novos modos de dizer poesia, refiro-me sobretudo ao hip-hop. Mas não deixa de ser verdade que mesmo aí é essencial um conhecimento dos modos de dizer e das tecnologias que acompanham esses modos de dizer. Uma escola e muito estudo são pois a base e a obrigação profissional de qualquer dizedor para construir um recital ou um espectáculo de poesia, ou para gravar um disco.

3) Apesar de existir com regularidade poesia dita na rádio desde os anos 1930 (os arquivos do Museu da RTP são um enorme manancial a explorar), as gravações de discos só surgiram no final dos anos 50, quando se tornaram economicamente interessantes. Basta recordar que existiam poucos gira-discos no país até essa altura. O modo de ouvir

poesia alterou-se com esta evolução: (1) o ouvinte passou a poder escolher o que ouvir e quando ouvir, deixando de estar dependente de programações e de horários de programas radiofónicos ou de recitais de poesia ao vivo; (2) a audição tornou-se mais pessoal, um acto deliberado da intimidade de cada ouvinte — pelo contrário, um recital é uma audição colectiva e os programas de rádio eram muitas vezes gravados ao vivo e ouvidos por um pequeno colectivo de pessoas, nem sempre apenas por uma só pessoa. Quanto ao modo de dizer, a gravação de discos em estúdio apenas levantou problemas, alterando o modo natural de dizer (vd. 2.2.8 – Gravar em estúdio), para quem não tinha a prática da utilização de microfones na rádio. Contudo, os discos, quando não gravados ao vivo (e mesmo estes) permitem que no estúdio o som seja trabalho (masterizado e misturado), que se façam várias gravações do mesmo poema e se possa escolher a melhor ou as melhores partes de várias gravações, colando-as, eliminando ruídos, etc. O som do disco é, na grande maioria das vezes, limpo. O próprio disco tem mais qualidade de som que a emissão radiofónica. Todavia, as técnicas de gravação da voz e de utilização de microfones, desde os tempos da transmissão radiofónica, deixaram marcas nos modos de dizer poesia em disco.

4) Apesar de a poesia ter nascido oral, tornou-se na nossa sociedade sobretudo um discurso escrito. Como texto impresso ganhou uma forma específica (o verso, facilmente reconhecível pelo olhar) que apenas existe na oralidade nalgumas *armonias* tradicionais, que o reforçam, através da rima, da repetição de inflexões, etc. Acerca da rima, lembro que esta apenas cumpre a sua função oralmente (no papel não temos mais do que uma representação textual dessa rima). Ao ser interpretado o texto altera-se, conforme quem o diz: a sua oralidade pode ou não reforçar versos e rimas, pode ser reconhecida como mais poética, ou mais livre. É possível tornar oralmente poético um texto que não o é, como é possível pegar num texto poético e dizê-lo de um modo não reconhecidamente poético. Por isso, um texto em prosa, de uma prosa meio poética, dito de um modo reconhecido como poético, como é o caso de David Soares, levanta-me uma dúvida: pode distinguir-se poesia de prosa num registo sonoro? Também a prosa tem modos próprios de dizer? Ou temos de analisar o texto para detectar o registo em que foi escrito? Uma gravação, pela sua natureza oral e não visual, ao contrário de uma folha de papel, não permite uma resposta tão imediata.

5) Fico sobretudo com a convicção de que este trabalho é apenas um início. Que levanta várias questões que ficam por responder. Que não trata muitos e importantes nomes que deixaram a sua marca na discografia poética portuguesa: Américo Rodrigues, José Carlos Ary dos Santos, Natália Correia, Afonso Dias, Victor de Sousa, Sinde Filipe, para apenas referir alguns. Que desleixou a relação da poesia com a música, não só a *spoken word* (o hip-hop é apenas referido) mas também a música que acompanha os outros discos. Talvez, num futuro próximo, os anexos se possam transformar em Base de Dados, aberta a actualizações, a correcções, a críticas. Isso faria desta tese um instrumento útil, uma referência para muitos interessados (que sei que existem um pouco por todo o lado) e um desafio para quem queira continuar este estudo.

As vozes da poesia

Vimos, ao longo da tese, que a poesia começou por ser voz, auditiva, antes de ser escrita, visual. E que essa voz tinha já na Grécia Antiga e continua hoje a ter modos (*armonias*) próprios que faziam e fazem reconhecer o texto ouvido como poesia.

Vimos igualmente que a voz é presença, materialização de uma presença próxima ou distante, actual ou passada. Que o poema ouvido revela a presença de alguém que o diz ou disse.

Segundo Sebastião da Gama o próprio poema é o primeiro a ter uma voz própria, que apenas o poeta ouve, uma vez apenas, no momento da criação do poema. Confesso que já passei pela mesma experiência, e que conheço várias pessoas que me confirmaram acontecer-lhes o mesmo quando escrevem — e não apenas poesia. Mas não façamos disso uma regra, é algo que ao escrever algumas pessoas sentem por vezes. E que muitas depois trabalham e corrigem na transcrição visual.

Poder-se-ia pensar que a voz do poema se perde muitas vezes porque o poeta nem sempre é bom dizedor dos seus poemas. Contudo, ao dizer os seus poemas talvez o poeta, sem ter disso consciência, use o modo original do poema, porque, como suspeito, essa voz do poema mais não é do que um modo poético reconhecido pelo próprio poeta e trabalhado subconscientemente. As gravações de poesia em Portugal feitas por poetas, a partir do final dos anos 50, parecem confirmar esta ideia – como mostrei com José Régio e João Villaret dizendo ambos “Cântico Negro”.

Todavia, com algumas excepções, não consideramos os poetas os melhores intérpretes dos seus poemas. É sobretudo nos discos gravados por actores, que encontramos exemplos de modos de “dizer bem” poesia.

Esses actores fizeram algo na sua formação, que os poetas geralmente não fazem: aprenderam e treinaram a arte de dizer “bem”, quer seja poesia ou texto dramático. Essa aprendizagem, aliada à prática, criou quatro diferentes modos de dizer, que perduram e diferem do modo de dizer mais tradicional que grande parte dos poetas usa: (I) Manuela Porto, Maria Barroso e as actrizes da sua geração tinham um modo de dizer acolhedor,

íntimo, que nos fazia sentir uma proximidade rara, por vezes uma emoção profunda, com o poema e com a voz que o dizia; (2) João Villaret não se considerava declamador, mas recitador, mas (que ele me perdoe) era da sua natureza deixar-se transportar por excessos teatrais, como ele próprio reconhece, e foi um grande declamador; (3) Mário Viegas recita, dramatiza, diz, reclama para si a liberdade, mas sempre com rigor na interpretação; (4) Luís Miguel Cintra, pelo contrário, procura a leitura comedidamente interpretada, não colocar a voz acima do texto.

A voz do poema, que se transformou na transposição do auditivo para o visual e quase se esqueceu perante a raridade das gravações de poetas, revive neste intérpretes, noutras vozes, noutros modos de dizer. Os discos que gravaram definiram não a poesia portuguesa, mas modos de a dizer.

Com a chegada do século XXI a poesia ganha novos modos de dizer, quando também os músicos começam a dizer poesia. Alguns desses modos são radicalmente novos, como o *hip-hop* ou a poesia dita, berrada, sussurrada, distorcida associada por vezes a música mais pesada (noise, heavy). Outros há, criando novos modos de dizer poesia nos seus discos, nos quais reconhecemos ainda ecos da geração de actores que os precedeu: Adolfo Luxúria Canibal (que lê), os Wordsong (que reinventam a *armonia* do dizer poético) e David Soares (que questiona o que é poesia auditiva) são talvez quem, entre eles, abriu caminhos para outros modos de dizer poesia.

Um destes, David Soares, recordo, levanta a última questão: (1) existe realmente poesia gravada, poesia dita? Ou (2) existem apenas modos (*armonias* que evoluem, formas que surgem) que são reconhecidos como adequados ao dizer poético independentemente do que é dito (Mário Viegas a dizer o boletim meteorológico, por exemplo)? Ou (3) existe poesia dita, poesia gravada, quando reconhecemos, ao escutá-la, o modo como é dita como sendo um modo poético? Ou (4) um disco é de poesia quando existe essa referência na gravação, independentemente do que o ouvinte reconheça (o caso, por exemplo, de alguma poesia sonora)?

No fundo trata-se de uma opção artística: quem define o que é poesia gravada? O intérprete, o poeta, o produtor? E quem define se a gravação é maior ou menor? O público, o crítico, a passagem do tempo? Todas as alternativas são verdadeiras. A poesia

não tem apenas uma voz. Tem várias. Não tem apenas um ouvinte, um leitor. Tem vários.
Não tem apenas um tempo.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Rui Miguel (2014) “B-boying, poesia em movimento”. In programa do espectáculo teatral *al mada nada* de Ricardo Pais. Porto: Teatro Nacional São João, p. 39-43.

AGÊNCIA LUSA (2005) “Setenta anos da morte do poeta - Projecto Wordsong associa música e vídeo à poesia de Fernando Pessoa”. 29 de Novembro de 2005. In Lisboa - Porto: *Público*, 30 de Novembro.

ARISTÓTELES (1992) *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992. Colecção *Estudos Gerais / Série Universitária* – Clássicos de Filosofia. 2ª edição.

ATTALI, Jacques (1985) *Noise: an essay on the political economy of music*. Manchester: Manchester University Press. Translated by Brian Massumi; Foreword by Fredric Jameson; Afterword by Susan McClary. [Originalmente publicado em 1977 com o título: *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*].

Autor desconhecido (1994) “Folheto que acompanha a re-edição em CD do disco *José Régio por José Régio*”. Lisboa: Movieplay.

AVANTE! (2009) *Ary, sempre!* [Em linha]. *Jornal Avante!* n° 1832, 8 de Janeiro. 1 página (html). [Consult. 23 de Julho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://www.avante.pt/pt/1832/pcp/27366/>>.

BANU, Georges (ed.) (1995) *De la Parole aux Chants*. Actes Sud – Papiers.

BARROSO, Maria (2006) “Prefácio”. In *Os Poemas da Minha Vida*. Lisboa, Porto: *Público*. Série *Os Poemas da Minha Vida* n° 12.

BECKETT, Samuel (2003) *The Unnamable*. [Em linha]. Kickass Torrents, 2013. 1 ficheiro (pdf) (424 p.). [Consult. 18 de janeiro de 2014]. Facsímile digital de Samuel Beckett – *Trilogy: Molloy / Malone Dies / The Unnamable*. London – Montreuil – New York: Calder Publications, 2003. *The Unnamable* originalmente publicado em 1959. Disponível em WWW: <URL: <http://kickass.to/samuel-beckett-trilogy-molloy-malone-dies-the-unnamable-pd-t7488606.html>>.

BENJAMIN, Walter (2006) *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim. Inclui o ensaio “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. [Originalmente publicado em 1936].

BERG, Alban (s.d.) *Wozzeck*. [Partitura]. S.l.: Universal Edition, s.d..

BERNSTEIN, Charles (ed.) (1998) *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.

BERNSTEIN, Charles (2011) *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*. Chicago: University of Chicago Press.

BISSAIDE (2009) “Espiral, Op. 70”. [Em linha] In blog *Nas Terras do Fim do Mundo*, 13 de Abril. 1 página (html). [Consult. 27 de Setembro de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://nasterrasdofimdomundo.blogspot.pt/2009/04/espiral-op-70.html>>.

BLUMENFELD, Robert (2004) *Acting with the Voice: The Art of Recording Books*. Limelight Editions.

BORGES, Jorge Luis (1998) “A Cegueira”. Tradução de José Colaço Barreiros. In Jorge Luis Borges – *Obras Completas III: 1975-1985*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 288-299.

BORGES, Jorge Luis (2010) “Siete: La Ceguera”. [Em linha]. In Jorge Luis Borges – *Siete noches*. Universidad Rafael Landívar, México, p. 52-58. 1 ficheiro (pdf) (61 p.). [Consult. 2 de janeiro de 2014]. Transcrição das conferências dadas em 1977 no Teatro Coliseo de Buenos Aires. Disponível em WWW: <URL: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf>.

BOWREY, Kathy (1996) “Who’s writing copyright’s history?” In *European Intellectual Property Review* 18:6. Oxford: Sweet & Maxwell.

BRANCO, Rui (2013) “O homem por detrás do *Grândola*”. In Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Março. Suplemento “Notícias Magazine”.

BREJON, Benjamin (2006) *Na música dos Mécanosphère, qual é o grau de improvisação e de composição?* [Em linha]. Blog *Jazz e Arredores - à sombra de Ra*, 31 de Janeiro. 1 página (html). [Consult. 30 de Maio de 2014]. Excerto da entrevista (9/2005) publicada na webpage dos Mécanosphère. Disponível em linha em WWW <URL: <http://jazzarredores.blogspot.pt/2006/01/na-msica-dos-mcanosphre-qual-o-grau-de.html>>

BRETON, André (1937) *L’amour fou*. Paris: Gallimard.

BRETON, André (1971) *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa. Série *Novas Direcções*.

CALLIXTO, João (2004) “Palavras Ditas”. [Em linha]. Instituto Camões – Biblioteca Digital Camões. 1 ficheiro (pdf) (8 p.). [Consult. 23 de janeiro de 2014]. Facsímile digital do artigo publicado na revista *Textos e Pretextos, número 5, Inverno de 2004 – Eugénio de Andrade*. Lisboa: Instituto Camões, 2004, p. 70-77. Levantamento da poesia de Eugénio de Andrade gravada em disco pelo autor e seus principais intérpretes. Disponível em WWW: <URL: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textosepretextos/vol5/palavrasditas.pdf>>.

CAMÕES, Luis Vaz de (s.d.) *Os Lusíadas*. [Em linha]. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. 1 ficheiro (pdf) (386 p.). [Consult. 9 de janeiro de 2014]. Facsímile da edição de 1572. Disponível em WWW: <URL: <http://purl.pt/1> >

CANDEIAS, António e SIMÕES, Eduarda (1999) “Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos Nacionais e estudos de caso”. [Em linha]. In *Análise Psicológica*, Vol. 17, nº 1. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, p. 163-194. 1 ficheiro (pdf) (32 p.). [Consult. 2 de janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aps/v17n1/v17n1a17.pdf>>.

CARVALHO, António Carlos (2008) *João Villaret – Uma Biografia*. Lisboa: Ed. Ulisseia. Coleção “Os Afluentes da Memória”.

CARVALHO, Pedro (2012) “Review: Mania (Aires Ferreira)”. [Em linha]. Blog *via nocturna*, 20 de Agosto. 1 página (html). [Consult. 4 de Agosto de 2014]. Disponível em linha em WWW <URL: <http://vianocturna2000.blogspot.pt/2012/08/review-mania-aires-ferreira.html>>

CARVALHO, Rómulo de (2006) *Discos (formato pequeno) que cantam ou dizem poemas de António Gedeão*. [Em linha]. Lisboa: Biblioteca Nacional. 3 ficheiros (jpg). [Consult. 25 de Setembro de 2014]. Autógrafo de Rómulo de Carvalho, 1973, 3 folhas. Disponível em linha em WWW <URL: <http://purl.pt/12157/1/outros-textos/discografia1.html>>

CASTRO, Carlos (2009) “Eu conto como foi: Maria Dulce”. In *Correio da Manhã*, 20 de Setembro – Vidas.

CHAIKIN, Joseph (1991) *The Presence of the Actor*. New York: Theatre Communications Group. Edição original: 1972.

CHILCOTT, Tim (2000) “Translator’s preface”. In *Racine: Three Plays*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.

CHION, Michel (2009a) *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and musical research*. Ears (ElectroAcoustic Resource Site) Online Publications. English translation by John Dack and Christine North. [Originalmente publicado em francês em 1983.]

CHION, Michel (2009b) *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and musical research*. [Em linha]. English translation by John Dack and Christine North. Paris: Éditions Buchet/Chastel – Institut National de la Communication Audiovisuelle, 2009. 8 ficheiros (pdf) (212 p.). [Consult. 2 de janeiro de 2014]. Título original: *Guide des Objets Sonores: Pierre Schaeffer et la recherché musicale*. Disponível em WWW: <URL: http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=articleEars&id_article=3597>.

CHION, Michel (2010) *Le son: Traité d'acoulogie*. Armand Colin.

CINTRA, Luís Miguel (2005) “Apresentação”. In *Poemas de Gastão Cruz ditos por Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Assírio & Alvim. Série Sons (Livro + CD). Livro: p. 9-11.

CINTRA, Luís Miguel (2011) “Texto sem título”. In CD: *X Canções de Luís de Camões – Declamadas por Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Presente.

Código do Direito de Autor e Direitos Conexos, Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março, atualizado pelos Decretos-Lei n.ºs 332/97 e 334/97 de 27 de novembro, e pelas Leis n.ºs 45/85, de 17 de setembro, 114/91, de 3 de setembro, 50/2004, de 24 de agosto, 24/2006, de 30 de junho e 16/2008, de 1 de abril. Lisboa: Diário da República.

CORDEIRO, Jorge (2009) *Biografia de Arnaldo Trindade*. [Em linha]. 1 página (htm). [Consultado a 12 de Julho de 2013]. Disponível em WWW: <URL: <http://arnaldotrindade.no.sapo.pt/biografi.htm>>.

COUTO, Júlio (1992) *A Arte de Dizer, Recitar e Falar em Público*. Porto: Seretariado Diocesano de Liturgia do Porto.

CRAMPTON, Esmé (1980) *Good Words, Well Spoken. A handbook of speech for people in all walks of life*. Toronto: The Norman Press.

DACK, John (1998) “Systematising the unsystematic”. In *Proceedings of the Arts Symposium of the International Conference for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, Baden-Baden*. Windsor, Ontario: The International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics.

DECRETO-LEI n.º 63/85 de 14 de Março (1985) *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. [Em linha]. Diário da República, 1.ª série, N.º 61, 14 de Março. 1 ficheiro (pdf) (28 p.). [Consult. 18 de janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://dre.pt/pdf1sdip/1985/03/06100/06620689.pdf>>.

DERRIDA, Jacques (1993) *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. [Em linha]. Anonfiles. 1 ficheiro (pdf) (126 p.). Facsímile digital do volume editado em Paris, por Quadrige – Presses Universitaires de France, em 1993. A edição original é de 1967. Disponível em WWW: <URL: <http://cdn.anonfiles.com/1347284374573.pdf>>.

DERRIDA, Jacques (1996) *A Voz e o Fenómeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 23. [Publicado originalmente em 1967 com o título *La voix et le phénomène*.]

DIÁRIO DA ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA (2012) *Voto de pesar pelo falecimento do escritor Papiniano Manuel Carlos Vasconcelos Rodrigues* (iniciativa dos deputados do PCP). [Em linha]. Diário da Assembleia da República, II Série B – Número: 056/XII/2, 10 de Dezembro. [Consult. 23 de Fevereiro de 2014]. Disponível em WWW <URL: http://app.parlamento.pt/DARPages/DAR_FS.aspx?Tipo=DAR+II+s%C3%A9rie+B&tp=B&Numero=56&Legislatura=XII&SessaoLegislativa=2&Data=2012-12-10&Paginas=7-8&PagIni=0&PagFim=0&Observacoes=&Suplemento=&PagActual=1&PagGrupoActual=0&TipoLink=0&pagFinalDiarioSupl=&idpag=609236&idint=&iddeb=&idact=>>.

DIÁRIO DE LEIRIA (2006) *Fátima Murta regressa aos palcos: Se... a antologia de uma obra*. [Em linha]. Leiria: *Diário de Leiria*, 17 de Agosto. In “Viver”, destacável da edição 1153, p. 13. 1 ficheiro (pdf) (16p.). [Consult. 2 de Novembro de 2013]. Disponível em WWW: <URL: http://www.jornaldeleiria.pt/files/_Viver_1153_4a4e1b9c6fcf1.pdf>.

DINIS, Rui (2005a) *Crítica: ‘A Fuga...’ - Kalaf + Type*. [Em linha]. Blog *A Trompa - A Música dos Portugueses (desde 2004)*, 21 de Janeiro. 1 página (html). [Consult. 22 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW <URL: http://atrompa.blogspot.pt/2005/01/crtio-www_21.html>

DINIS, Rui (2005b) *Há 1 ano atrás: ‘Bailarina’ – Mécanosphere*. [Em linha]. Blog *A Trompa - A Música dos Portugueses (desde 2004)*, 16 de Setembro. 1 página (html). [Consult. 30 de Junho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://a-trompa.net/ha-1-anoatras/ha-1-anoatrasbailarina-mecanosphere>>

DINIS, Rui (2005c) *Novidades: 'Chemin de Fer' – structura*. [Em linha]. Blog *A Trompa - A Música dos Portugueses*, 23 de Maio. 1 página (html). [Consult. 29 de Dezembro de 2013]. Disponível em WWW <URL: <http://atrompa.blogspot.pt/2005/05/novidadeschemin-de-fer-structura-nova.html>>

DINIS, Rui (2005d) *Crítica: "I Poesia Percussão" – I*. [Em linha]. Blog *A Trompa – A Música dos Portugueses (desde 2004)*. 1 página (html). 1 página (html). [Consult. 29 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://atrompa.blogspot.pt/2005_01_01_atrompa_archive.html>.

DINIS, Rui (2006) *Olhares: 'Limb Shop' – Mécanosphère*. [Em linha]. Blog *A Trompa - A Música dos Portugueses*, 12 de Julho. 1 página (html). [Consult. 30 de Junho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://a-trompa.net/olhares/olhareslimb-shop-mecanosphere>>

DINIS, Rui (2009) *Olhares: "O Maquinista" – O Maquinista*. [Em linha]. Blog *A Trompa - A Música dos Portugueses (desde 2004)*, 19 de Maio. 1 página (html). [Consult. 4 de Janeiro de 2014]. Disponível em WWW <URL: <https://a-trompa.net/olhares/olhareso-maquinista-o-maquinista>>

DIONÍSIO, Mário (1950) *O Riso Dissonante. Poemas*. Lisboa: Cancioneiro Geral.

DIONÍSIO, Mário (1963) "Dizer Poesia". In *Diário de Lisboa*, 14 de Fevereiro. Suplemento semanal: "Vida literária e artística" - número 237

DOLAR, Mladen (2006) *A Voice and Nothing More*. [Em linha]. Scribd - Alex, 2010. 1 ficheiro (pdf) (112 p.). [Consult. 15 de janeiro de 2014]. Facsímile digital do volume editado em Cambridge, MA, pelo Massachusetts Institute of Technology em 2006. Disponível em WWW. <URL: <http://www.scribd.com/doc/26793203/Mladen-Dolar-A-Voice-and-Nothing-More>>.

DOLAR, Mladen (2008) *What's in a Voice?* [Em linha]. Me and My Friends 6. 1 ficheiro (pdf) (11 p.). [Consult. 4 de janeiro de 2014]. Texto da coferência dada no Extra City - center for contemporary art, em Antuérpia, a 14 de novembro de 2008. Não tem páginas numeradas. Disponível em WWW: <URL: http://www.corner-college.com/udb/cprolsQKpGMDolar_Voice.pdf>.

DOLORES, Carmen (2003) “Entrevista”. In *Correio da Manhã*, 6 de Maio.

DOLORES, Carmen (2013) *No Palco da Memória*. Sextante Editora. Autobiografia.

DW (2013) “Valete, rapper sem truques nem ilusões”. [Em linha] In site DW – Programas – África - São Tomé e Príncipe, 4 de Janeiro. 1 página (html). [Consult. 2 de Julho de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.dw.de/valete-rapper-sem-truques-nem-ilusoes/a-16499649>>

EMISSORA NACIONAL (1941) *Serões da EN – Ano: 1941*. Programa das quatro primeiras emissões dos Serões da EN, Outubro e Novembro de 1941. [Em linha.] Museu da RTP. 1 ficheiro (pdf). [Consult. 23 de Abril de 2014]. Disponível em: <<http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2073/00027906.pdf>>

EMISSORA NACIONAL (1959) *Páginas de Poesia - Poemas de Fernando Vieira interpretados pelo autor e por João Villaret*. [Em linha]. Museu de RTP. 1 ficheiro (pdf) (8 p.). [Consult. 30 de Agosto de 2014]. Emissão de 29 de Setembro de 1959. Disponível em WWW <URL: <http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2030/00032767.pdf>>.

EMISSORA NACIONAL (1972) *Tempo Literário – texto de locução e parecer da D.S.P. sobre o programa emitido a 8 de Agosto de 1972 e dedicado a Vitorino Nemésio, na dupla qualidade de ensaísta e poeta*. [Em linha.] Museu da RTP. 1 ficheiro (pdf) (15 p.). [Consult. 11 de fevereiro de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2035/00011061.pdf>>.

FALCÃO, Miguel (2009) “Carmen Dolores: A atriz em busca de tempo”. In *Sinais de cena* n° 11. Lisboa: Edições Húmus / APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro) / CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa). Na primeira pessoa, p. 31-44.

FERREIRA, David (1995) “Esta é rigorosamente uma gravação doméstica...”. In brochura que acompanha o CD de David Mourão Ferreira: *Um Monumento de Palavras*, Lisboa: EMI – Valentim de Carvalho.

FERRO, Rita e FERRO, Mafalda (1999) *Fernanda de Castro, António Ferro e António Quadros*. Lisboa: Círculo de Leitores.

FIRST SOUNDS (2008) *The World's Oldest Sound Recordings Played For The First Time*. [Em linha]. First Sounds. 1 ficheiro (pdf) (3 p.). [Consult. 28 de dezembro de 2013]. Press Release publicado a 27 de Março de 2008. Disponível em WWW: <URL: http://www.firstsounds.org/press/032708/release_2008-0327.pdf>.

FREITAS BRANCO, Jorge & LIMA, Paulo (eds.) (1997) *Artes da Fala: Colóquio de Portel*. Oeiras: Celta.

FURR, Derek (2010) *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*. New York: Palgrave Macmillan.

GAMA, Sebastião da (1950) “Sôbre a Poesia: Dois Dedos de Conversa”. In *Jornal do Barreiro*, n°14, 24 de Agosto, p. 3.

GAMA, Sebastião da (1974) “Sobre a Poesia – Dois dedos de conversa”. In Sebastião da Gama - *O segredo é amar*. Recolha póstuma de textos em prosa, editada originalmente em 1969. Prefácio de Matilde Rosa Araújo. Lisboa: Edições Ática, 2ª edição, p. 72-74. Obras de Sebastião da Gama VI.

GARDE, Édouard (1960) *La Voix*. Paris: Presses Universitaires de France.

GOULD, Glenn (2002) “The Prospects of Recording”. [Em linha] In *Library and Archives Canada – The Glenn Gould Archive - Writings*. 1 página (html). [Consult. 24 Agosto 2013]. Edição original: *High Fidelity Magazine*, vol. 16, no. 4, April 1966, pp. 46-63. Disponível em WWW <URL: <https://www.collectionscanada.gc.ca/glenngould/028010-4020.01-e.html>>

GRIFFITHS, Eric (1989) *The Printed Voice of Victorian Poetry*. Oxford: Claredon Press.

GUEDES, Maria Estela (2010) *Leitura de Herberto Helder na óptica da ótica*. [Em linha]. Fortaleza, Brasil e Britiande, Portugal: *Revista TriploV de Artes, Religiões e Cultura*, Número 3, Janeiro de 2010. Editorial. 1 página (htm). [Consult. 10 de fevereiro de 2014]. Disponível em WWW <URL: http://revista.triplov.com/numero_03/Editorial/index.htm>.

GUERREIRO, João Peste (2003) “Palavra, canção”. [Em linha] In *Jornal Municipal Sineense*. Número 28, Fevereiro de 2003, p. 6. 1 ficheiro (pdf). [Consult. 3 de Agosto de 2013]. Disponível em WWW <URL: [http://www.sines.pt/PT/Actualidade/boletimmunicipal/Documents/Sineense_28_\(Fev_03\).pdf](http://www.sines.pt/PT/Actualidade/boletimmunicipal/Documents/Sineense_28_(Fev_03).pdf)>

HAUHART, Dutton (2005) *Mécanosphère – Bailarina*. [Em linha]. *Connexion Bizarre*, 23 de Agosto. 1 página (html). [Consult. 28 de Junho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://www.connexionbizarre.net/reviews/mecanosphere-bailarina/>>.

HAUHART, Dutton (2006) *Mécanosphère – Limb Shop*. [Em linha]. *Connexion Bizarre*, 20 de Agosto. 1 página (html). [Consult. 28 de Junho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://www.connexionbizarre.net/reviews/mecanosphere-limb-shop/>>.

HAVELOCK, Eric A. (1996) *A Musa aprende a escrever – Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Tradução de Maria Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Gradiva. Colecção Trajectos, n° 33.

HORTA, Bruno (2007) *O nosso querer falar*. [Em linha]. Blog *cidade queimada: textos e etc.*, 9 de Agosto. 1 página (html). [Consult. 23 de Abril de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://cidadequeimada.blogspot.pt/2007/08/o-nosso-querer-falar.html>>.

JANE, Peeping (2009) “O Maquinista’ nas lojas”. In blog *Papel d’Imprensa*, 2 de Fevereiro. 1 página (html) [Consult. 12 de Maio de 2014]. Disponível em linha em WWW <URL: <http://papeldeimprensa.blogspot.pt/2009/02/o-maquinista-nas-lojas.html>>

KITTLER, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated with an Introduction by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, Califórnia: Stanford University Press. [Edição original: *Grammophon Film Typewriter*, 1986.]

KRAYNAK, Joe & KELLY SMITH, Marc (2009) *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion.

LA FONTAINE, Jean de (1836) *Oeuvres Complètes*. Paris: Chez Firmin Didot Frères.

LANDY, Leigh (2007) *Understanding the Art of Sound Organisation*. Cambridge, MA: The Mit Press.

LEI n° 16/2008 de 1 de Abril (2008) *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. [Em linha]. Diário da República, 1ª série, N° 64, 1 de Abril de 2008. 1 ficheiro (pdf) (90 p.). [Consult. 18 de janeiro de 2014]. Republicação do Código de 1985 com as alterações introduzidas até 2008, em Anexo à Lei que transpõe para a ordem jurídica interna a Directiva n° 2004/48/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 29 de Abril de 2004, relativa ao respeito dos direitos de propriedade intelectual. Disponível em WWW: <URL: <http://dre.pt/pdf1sdip/2008/04/06400/0189401983.PDF>>.

LEMAÏTRE, Jules (1908) *Jean Racine*. Paris: Calmann-Lévy.

LIBRARY OF CONGRESS (s.d.) *The History of the Edison Cylinder Phonograph*. [Em linha]. Library of Congress – American Memory – Edison Sound Recordings. 1 página (html). [Consult. 15 de janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://memory.loc.gov/ammem/edhtml/edcyldr.html>>.

LISTOPAD, Jorge (1991) “Carmen (*) Poema”. In revista *Palco*, Abril de 1991.

LOPES, Mário (2009) *O Maquinista – O Maquinista*. In Lisboa, Porto: *Público*, 20 de Fevereiro. Suplemento “Ípsilon” – Discos, p. 32.

LOPES, Mário (2011) *A política da Orfeu era a utopia*. [Em linha] In Lisboa, Porto: *O Público*, 4 de Agosto. Suplemento “Ípsilon”. 1 página (html). [Consult. 25 de Outubro de 2013]. Disponível em WWW: < URL: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-politica-da-orfeu-era-a-utopia--291161?page=-1> >

LOPES-GRAÇA, Fernando (1952) “Recordando Manuela Porto”. In Porto: *Comércio do Porto*, 7 de Julho.

LOURENÇO, Eduardo (2010) “Apresentação”. In livro que acompanha o CD de Maria Barroso, *Geração do Novo Cancioneiro*, p. 5-6.

LUÍS, Carlos Teixeira (2014) *4NCH – Luís de Carvalho (edição de autor)*. [Em linha]. Blog (*Novas*) *Histórias do Deserto*, 31 de Março. 1 página (html). [Consult. 14 de Outubro de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://carlosteixeiraluis.blogspot.pt/2014/03/4nch-luis-de-carvalho-edicao-de-autor.html> >

MAGALHÃES, Fernando (1998) “Poemas com adrenalina - Anabela Duarte lança disco de poesia”. [Em linha]. In Lisboa - Porto: *Público*, 28 de Fevereiro. Suplemento “Sons”. Republicado em *Poeira Cósmica - Blog dedicado à crítica musical de Fernando Magalhães (1955-2005)*, no dia 5 de Setembro de 2009. 1 página (html). [Consult. 13 de Maio de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://poeira-cosmica-fm.blogspot.pt/2009/09/poemas-com-adrenalina-anabela-duarte.html> >

MANSOS, Manuel João (1972) *Alentejo maior: poemas*. Nota biográfica de Manuel da Fonseca. Lisboa: Prelo.

MARQUES, Diana Dionísio Monteiro (2007) *Um Teatro com Sentido: A voz crítica de Manuela Porto*. [Em linha]. Tese de Mestrado em Estudos de Teatro. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – Centro de Estudos de Teatro. 7 ficheiros (pdf) (203 p.). [Consult. 27 janeiro 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/350> >.

MARTINS, Mário Casa Nova (2009) “Amigos, conhecidos, e, os outros!...”. [Em linha] In *Encontro “Amigos de Régio”*. Portalegre: Câmara Municipal. 1 página (html). [Consult. 12 de Julho de 2013]. Disponível em WWW: <URL: <http://avozportalegrense.blogspot.pt/2009/12/encontro-amigos-de-regio.html>>.

McCALLION, Michael (1988) *The Voice Book – For everyone who wants to make the most of their voice*. London: Faber and Faber.

MEHRABIAN, Albert (1971) *Silent Messages*. [Em linha]. Scribd – Perikles Xanthippou, 2012. 1 ficheiro (pdf) (160p.) [Consult. 12 de janeiro de 2014]. Facsímile digital da edição original - Belmont, California: Wadsworth Publishing, 1971. Disponível em WWW: <URL: <http://www.scribd.com/doc/98446772/Albert-Mehrabian-Silent-Messages-1971#download>>.

MEHRABIAN, Albert (1981) *Silent messages: Implicit communication of emotions and attitudes*. Belmont, CA: Wadsworth.

MELO, Fabio (2012) [Review] *Aires Ferreira – Mania*. [Em linha]. *Ground+Cast*, 26 de Outubro. 1 página (html). [Consult. 27 de Junho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://groundcast.com.br/review-aires-ferreira-mania/>>.

MENDONÇA, José Tolentino (2014) *A Bíblia como leitura: Apocalipse ou Revelação do Apóstolo S. JOÃO, O TEÓLOGO – texto de apresentação para o lançamento da edição, 9 de Setembro de 2011, Teatro da Cornucópia*. [Em linha]. Presente. 1 página (html). [Consult. 3 de Agosto de 2014]. Série *Livros com CD por Luís Miguel Cintra*. Disponível em WWW <URL: <http://www.presente.pt/ApocalipseB.html>>.

MEXIA, Pedro (2005) “Imagens vindas dos dias.” [Em linha] Lisboa: *Diário de Notícias*, 23 de Dezembro. Artes. 1 página (html) [Consult. 23 de Fevereiro de 2014] Disponível em WWW: <URL: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=632223&page=-1>

MIDDLETON, Peter (2005) *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

MORTON JR., David L. (2006) *Sound Recording. The Life Story of a Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

MOURATIDIS, George (2005) “Structura – Chemin de Fer”. [Em linha] In site *Connexion Bizarre*, 31 de Março. 1 página (html). [Consult. 7 de Abril de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://www.connexionbizarre.net/reviews/structura-chemin-de-fer/>>

MOURINHA, Jorge (2001) “Amália/Vinicius”. In brochura que acompanha a edição restaurada do LP *Amália/Vinicius* em CD. Lisboa: Valentim de Carvalho.

MUÑOZ, Eunice (2006) *Os Poemas da Minha Vida*. Lisboa, Porto: Público. Série *Os Poemas da Minha Vida* n° 13.

NIELSEN, Michael (2005) *Simple Rules for a Complex Quantum World*. [Em linha]. Michael Nielsen. 1 ficheiro (pdf) (10 p.). [Consult. 9 de janeiro de 2014]. Artigo originalmente publicado em *Scientific American*, November 2002, p. 66-75. Disponível em WWW: <URL: <http://michaelnielsen.org/blog/wp-content/uploads/2005/03/SciAmSimpleRules.pdf> >.

NIELSEN, Michael (2010) “Les règles du monde quantique”. In *Pour La Science, Dossier N° 68 – Le monde quantique*. Paris: Pour La Science, Juillet-Septembre, p. 20-25. [Edição revista do artigo publicado em *Scientific American*, November 2002.]

ORWELL, George (1945) *Poetry and the Microphone*. London: New Saxon Pamphlet.

PEDRO, António (1997) *Pequeno Tratado de Encenação*. Lisboa: Inatel. Reimpressão da 2ª edição de 1975. [Edição original: 1962.]

PEDROSA, Inês (1984) “Mário Viegas grava *O guardador de rebanhos*”. In Lisboa: *Jornal de Artes e Letras*, Ano III, n° 78, de 3 a 9 de Janeiro.

PEREIRA, Alexandre Dias (2002) *O Código de Direito de Autor e a Internet*. [Em linha]. Verbo Jurídico. 1 ficheiro (pdf) (17 p.). [Consult. 29 Novembro 2012]. Disponível em WWW: <URL: www.verbojuridico.net>.

PERLOFF, Marjorie (2010) *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press.

POUND, Ezra (1991) *ABC of Reading*. London – Boston: Faber and Faber. [Edição original: 1934.]

PROMPTOVA, Irina (1991) “La voix de l’acteur et l’action scenique”. In *Bouffonneries n° 24/25: Leçons de Theatre. Exercice(S) 2*. Lectoure: Bouffonneries – Contrastes.

PROST, Brigitte (1998) *Racine: “Phèdre”*. Paris: Bréal.

QUEIRÓS, Carlos (1984) *Desaparecido - Breve Tratado de Não Versificação*. Lisboa: Ática. [Edição original: *Desaparecido* (1935); *Breve Tratado de Não Versificação* (1948).]

RACINE, Jean (1971) *Phèdre – tragédie*. Paris: Librairie Larousse. Nouveaux Classiques Larousse.

RACINE, Jean (1985) *Fedra*. Tradução de Millôr Fernandes (1985). [Texto em linha]. Millôr Online, 2013. 1 ficheiro (pdf) (64 p.). [Consultado a 12 de Julho de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://www2.uol.com.br/millor/teatro/download.htm>>.

RACINE, Jean (2003) *Fedra*. Transcrição em versos dodecassílabos portugueses, Prefácio e Notas de António Barahona. Porto: Porto Editora.

RASTILHO (2006) “Assacínicos – Ninguém Sabe Mas... Tenho Medo!” [Em linha]. In blog *Rastilho Festival 3*, 23 de Janeiro. 1 página (html). [Consult. 27 de Novembro de 2013]. Disponível em WWW <URL: <http://www.rastilhofest3.blogspot.pt/2006/01/assacincos-ningum-sabe-mastenho-medo.html>>

RASULA, Jed (1998) “Understanding the Sound of Not Understanding”. In Charles Bernstein, ed. - *Close Reading – Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, p. 233-261.

REBELLO, Luís Francisco (1994) *Introdução ao Direito de Autor*. Lisboa: Dom Quixote.

REBELLO, Luís Francisco (1999) *Garrett, Herculano e a Propriedade Literária*. Lisboa: Dom Quixote.

RÉGIO, José (1955) “A João Villaret: Sobre Coisas de Poesia e Teatro”. In *Diário Popular*, 25 de Fevereiro de 1955. Cartas de Vários Sobrescritos – 26.

REINHARDT, Marc–Alexandre (2010) *Téléphone, phonographe et radio: l’imaginaire sonore entre textualité et reproduction technique*. Université de Montréal.

REIS, Luciano (2006) *Maria Dulce - A verdade a que tem direito*. Lisboa: Ed. Sete Caminhos.

REVEL, Nicole & REY-HULMAN, Diana (eds.) (1993) *Pour une anthropologie des voix*. Paris: L’Harmattan.

RIBEIRO, Curado (1991) “Amor pela palavra”. In Lisboa: *Jornal de Artes e Letras*, 22 de Janeiro.

RIBEIRO, Hugo (2001) “Vinicius em casa de Amália”. In brochura que acompanha a edição restaurada do LP *Amália/Vinicius* em CD (Lisboa: Valentim de Carvalho).

RIBEIRO, João Reis (2010) “Quando Sebastião da Gama escreveu na imprensa...” [Em linha]. Blogue da Associação Cultural Sebastião da Gama. 1 página (html). Contém uma “Bibliografia activa de Sebastião da Gama na imprensa do seu tempo”. [Consult. 27 de janeiro de 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://sebastiaodagama-acsg.blogspot.pt/2010/04/quando-sebastiao-da-gama-escreveu-na.html>>.

RICE, Elmer (1962) *El Teatro Vivo*. Traducción de Miguel de Amilibia. Buenos Aires: Editorial Losada. [Edição original: *The Living Theatre*. New York: Harper & Brothers, 1959.]

ROQUETE, J.-I. (1878) *Manual de Eloquencia Sagrada para uso dos seminarios e dos ecclesiasticos que começam a exercer o ministerio do pulpito*. Pariz: V^o J.-P. Aillaud, Guillard e C^a.

SÁ, Gonçalo (2012) “Valete: ‘Não conheço a ideologia de quase nenhum músico em Portugal’”. [Em linha] In *Sapo Notícias – Música*, 30 de novembro. 1 página (html). [Consult. 6 de Julho de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://musica.sapo.pt/noticias/entrevistas/valete-nao-conheco-a-ideologia-de-quase-nenhum-musico-em-portugal>>.

SANTOS, Carlos (1929) *A Arte de Dizer*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.

SCHAEFFER, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

SCHAEFFER, Pierre (1993) *As Quatro Escutas*. [Em linha]. Scribd – edcanto, 2013. 1 ficheiro (pdf) (13 p.). [Consult. 17 de janeiro de 2014]. Facsímile digital do 3º Capítulo de *Tratado dos objetos musicais – Ensaio Interdisciplinar*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993. Disponível em WWW: <URL: <http://www.scribd.com/doc/194573013/SCHAEFFER-Pierre-As-Quatro-Escutas>>. [Edição original: *Traité des Objets Musicaux* (1966).]

SCHAEFFER, Pierre (1996) *Solfejo do Objecto Sonoro*. Lisboa: 1996. [Edição original: 1967.]

SCHAEFFER, Pierre (2003) *El Tratado de los Objetos Musicales*. [Em linha]. Aulaelectroacustica, 2012. 1 ficheiro (pdf) (168p.). [Consult. 13 de janeiro de 2014]. Facsímile digital da 2ª edição da versão em espanhol de Araceli Cabezón de Diego – Madrid: Alianza Editorial, 2003. Disponível em WWW: <URL: <http://aulaelectroacustica.blogspot.pt/2012/10/libro-pierre-schaeffer-el-tratado-de.html>>. [Edição original: *Traité des Objets Musicaux (version abrégée)* (1966).]

SCHOENBERG, Arnold (s.d.) *Pierrot Lunaire*. [Partitura] S.l.: Universal Edition, s.d.

SCHUEREWEGEN, Franc (1994) *A distance de voix*. Presses Universitaires de Lille.

SCOTT DE MARTINVILLE, Édouard-Léon (2010) *The Phonautographic Manuscripts of Édouard-Léon Scott de Martinville*. [Em linha]. Edited and translated by Patrick Feaster. First Sounds. 1 ficheiro (pdf) (81 p.). [Consult. 28 de dezembro de 2013]. Edição bilíngue em francês e inglês. Disponível em WWW: <URL: <http://www.firstsounds.org/publications/articles/Phonautographic-Manuscripts.pdf>>.

SEIXAS, Maria João (2006) “Conversa com vista para... Fernando Lemos”. In Lisboa, Porto: *Público* de 29 de Janeiro. Suplemento “Pública”, p. 23-31.

SERÓDIO, Maria Helena (2001) *Questionar Apaixonadamente: O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Cotovia.

SHAKESPEARE, William (1874) *Romeo and Juliet: parallel texts of the first two quartos, (Q1) 1597-Q2, 1599 (1874)*. [Em linha.] Internet Archive – University of Toronto – Robarts Library. 1 ficheiro (pdf) (220 p.). [Consult. 12 de janeiro de 2014]. Facsímile digital da edição de 1874 com os dois quartos originais. Disponível em WWW: <URL: <https://archive.org/details/romeojulietpara100shakuoft>>.

SHAKESPEARE, William (1983) *Romeo and Juliet*. In William Shakespeare – *The Complete Works of William Shakespeare – comprising His Plays and Poems*. 22nd impression. London - New York – Sydney – Toronto: Hamlyn, p. 893-921.

SILVA, Maria Ramos (2013) “Entrevista a Germana Tânger: Os poetas nunca são de um governo”. In *Jornal i*, 12 de Abril.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2012) “Nenhuma palavra está completa”. [Em linha] In Lisboa, Porto: *Público* de 3 de Agosto. Suplemento “Livros”. 1 página (html). [Consult. 17 de Dezembro de 2013]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.publico.pt/roteiros/jornal/livros-24987999>>

SIMON, Daniel (2012) *Quand vous serez – proses poétiques*. Bruxelles: M.E.O..

SOARES, David (2011) “Lisboa”. [Em linha]. In *Cadernos de Daath – weblog do escritor David Soares*, 17, 18 e 19 de Março. 1 página (html). [Consult. 15 de Setembro de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://cadernosdedaath.blogspot.pt/2011/03/lisboa-arquitectura-da-historia.html>>.

SOARES, David (2012a) “Tertúlia dos Assassinos”. [Em linha]. In blog *Cadernos de Daath – weblog do escritor David Soares*, 3 de Março. 1 página (html). [Consult. 22 de Agosto de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://cadernosdedaath.blogspot.pt/2012/03/tertulias-dos-assassinos.html>>

SOARES, David (2012b) “Espectáculo de apresentação de *Os Anormais: Necropsia De Um Cosmos Olisoponense*”. [Em linha]. In blog *Cadernos de Daath – weblog do escritor David Soares*, 31 de Agosto. 1 página (html). [Consult. 22 de Agosto de 2014]. Disponível em linha em WWW <URL: <http://cadernosdedaath.blogspot.pt/2012/08/espectaculo-de-apresentacao-de-os.html>>

SOARES, David (2013) “Os Anormais”. [Em linha]. In blog *Cadernos de Daath – weblog do escritor David Soares*, 20, 21 e 22 de Maio de 2013. 1 página (html). [Consult. 15 de Setembro de 2014]. Disponível em WWW <URL: <http://cadernosdedaath.blogspot.pt/2013/05/os-anormais-o-plutao-da-pena-integral.html>>.

SOARES, Mário (1974) *Portugal amordaçado: depoimento sobre os anos do fascismo*. Lisboa: Arcádia.

SZENDY, Peter (2001) *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit.

TENNYSON, Lord Alfred (1994) *The Charge of The Light Brigade*. [Em linha]. Internet Archive – University of Virginia Rare Books. 3 ficheiros (jpg). [Consult. 28 de dezembro de 2013]. Facsímiles digitais do manuscrito original do poema de Tennyson. Disponível em WWW: <URL: <http://web.archive.org/web/20070513072721/http://etext.virginia.edu/britpo/tennyson/TenChar.html>>.

THORESEN, Lasse with the assistance of HEDMAN, Andreas (2007) “Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer’s typomorphology”. [Em linha] EMS-Network. 1 ficheiro (pdf) (21 p.). [Consult. 24 de Novembro de 2013]. Originalmente publicado em *Organised Sound, Volume 12, Issue 2*. Cambridge University Press, August 2007, p. 129-141. Disponível em WWW: <URL: <http://www.ems-network.org/IMG/EMS06-LThoresen.pdf>>.

VANOYE, Francis; MOUCHON, Jean; SARRAZAC, Jean-Pierre (1981) *Pratiques de l’Oral. Écoute, Communications sociales, Jeux théâtral*. Paris: Armand Colin.

VÁRIOS AUTORES (1989) *Bouffonneries n° 15/16: L’énergie de l’acteur. Anthropologie theatrale (2)*. Lecture: Bouffonneries – Contrastes.

VÁRIOS AUTORES (2002) *Scientific American, Volume 287 Number 5, November 2002*. [Em linha.] Fulvio Frisone, 2012, 1 ficheiro (pdf) (82 p.). [Consult. 9 de janeiro de 2014]. Contém o artigo de Michael A. Nielsen “Simple Rules for a Complex Quantum World”, p. 66-75. Disponível em WWW: <URL: <http://www.fulviofrisone.com/attachments/article/439/Scientific American - 2002 - 11.pdf>>.

VÁRIOS AUTORES (2010) *Geração do “Novo Cancioneiro”*. Livro + CD. Poemas ditos por Maria de Jesus Barroso. Música de Luísa Amaro. Lisboa: Althum.com / Museu do Neo-Realismo. Contém os seguintes textos de apresentação: “Novo Cancioneiro – Recuperável Nostalgia” de Eduardo Lourenço; “Fim de ‘Novo Cancioneiro’ e segredo de um livro” de Arquimedes da Silva Santos; “Uma verdadeira preciosidade” de Urbano Tavares Rodrigues; “Os poetas do ‘Novo Cancioneiro’: uma realização polifónica” de Fernando J. B. Martinho; “Trazer de volta os poetas que não podem ser esquecidos” de José Jorge Letria; e “Em mármore talhados” de Tomás de Oliveira Marques. O livro contém ainda o texto escrito dos poemas ditos por Maria de Jesus Barroso.

VIEGAS, Mário (1991) “Arte Suprema”. In Lisboa: *Jornal de Artes e Letras*, 22 de Janeiro.

VIEGAS, António Mário (2003) *Auto-photo biografia (não autorizada)*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais.

VIEGAS, Mário (2006) *Discografia Completa*. Textos, organização e coordenação de José Niza. 14 Livros com CD. Lisboa, Porto: O Público.

VIEIRA, Miguel Said (2003) *Propriedade e direitos autorais. Análise comparativa dos posicionamentos de Herculano e Vaidhyathan*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Jornalismo e Editoração.

WAGNER, Richard (2000) *A Arte e a Revolução*. Tradução de José M. Justo. Introdução de Carlos da Fonseca. Lisboa: Antígona. 2ª edição.

WHITMORE, Jon (1997) *Directing Postmodern Theater. Shaping Signification in Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

WILLIAMS, H. Noel (1905) *Queens of the French Stage*. London: Harper & Brothers.

WONG, Mandy-Suzanne (2010) "Sound Object Analysis". [Em linha]. In *Proceedings of the International Conference: Beyond the Centres: Musical Avant-Gardes Since 1950. Thessaloniki, Greece, 1-3 July 2010*. 1 ficheiro (pdf) (7 p.). [Consult. 25 de Janeiro de 2013]. Disponível em WWW: <URL: <http://btc.web.auth.gr/>>-

ZUMTHOR, Paul (1990) *Oral Poetry - An Introduction*. Translated by Kathryn Murphy-Judy. Foreword by Walter J. Ong. Minneapolis: University of Minnesota Press. [Edição original: *Introduction à la Poésie Orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.]

ZUMTHOR, Paul (1993) *A Letra e a Voz. A "Literatura" Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

ZUMTHOR, Paul (2005) *Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiróz. São Paulo: Ateliê Editorial. [Edição original: *Écriture et Nomadisme*, 1990.]

ZUMTHOR, Paul (2007) *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify. 2ª edição.

SONOGRAFIA CITADA

AL BERTO (1997) *Na casa de Fernando Pessoa*. [Registo sonoro]. Lisboa: Movieplay. I disco (CD) (28 min. 40 seg.)

BROWNING, Robert (s.d.) *Robert Browning trying to recite his poem (1889 Edison Cylinder)*. [Registo sonoro em linha] Internet Archive – Community Audio. I ficheiro (mp3) (50 seg.). [Consult. 28 de Dezembro de 2013]. Disponível em WWW: <URL: <https://archive.org/details/RobertBrowningTryingToReciteHisPoem1889EdisonCylinder>>.

CESARINY, Mário (2007) *Poemas de Mário Cesariny ditos por Mário Cesariny*. [Registo sonoro]. Lisboa: Assírio & Alvim. Série Sons. I disco (CD) (58 min. 30 seg.) + I Livro com 77 páginas que contém o texto dito no CD.

EDISON, Thomas Alva (s.d.) *Mary had a little lamb*. [Registo sonoro em linha]. Internet Archive – 78 RPM & Cylinder Recordings. I ficheiro (mp3) (16 seg.). [Consult. 28 de Dezembro de 2013]. Originalmente gravado a 12 de Agosto de 1927 em casa de Edison, em Glenmont, West Orange, New Jersey. Disponível em WWW: <URL: <https://archive.org/details/EDIS-SCD-02>>.

LOURÃO-FERREIRA, David (1995) *Um Monumento de Palavras*. [Registo sonoro]. Lisboa: EMI – Valentim de Carvalho. I disco (CD) (58 min. 08 seg.)

NEGREIROS, José de Almada (2013) *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso por José de Almada Negreiros poeta d'Orpheu futurista e tudo!* [Registo sonoro]. Organização, apresentação e notas de Sara Afonso Ferreira. Lisboa: Assírio & Alvim. I disco (CD) (22 min. 41 seg.) + I livro com 111 páginas que contém o fac-símil da edição original do Manifesto Anti-Dantas, bem como a apresentação e notas de Sara Afonso Ferreira (com ilustrações e bibliografia). Série Sons. Leitura gravada a 15 de Agosto de 1965, acompanhada de uma entrevista.

RÉGIO, José (1958) *José Régio por José Régio* [Registo sonoro]. Porto: Orfeu / Arnaldo Trindade. Série “Antologia da Poesia Portuguesa”. AT-505. I disco (vinil) (EP). (Re-editado em CD pela Movieplay em 1994 - EMP 1003).

RODRIGUES, Amália; MORAES, Vinicius; MOURÃO-FERREIRA, David; CORREIA, Natália; ARY DOS SANTOS, José Carlos (2001) *Amália / Vinicius*. [Registo sonoro]. Lisboa: EMI / Valentim de Carvalho. 1 disco (CD) (63 min. 07 seg.) [re-edição do LP original de 1970, publicado pela Valentim de Carvalho]

SCOTT DE MARTINVILLE, Édouard-Léon (2008) *Au clair de la lune*. [Registo sonoro em linha]. First Sounds: 2008 e 2010. 2 ficheiros (mp3) (10 seg. + 22 seg.). [Consult. 28 de Dezembro de 2013]. Originalmente gravado em 1860. Disponíveis em WWW: <URL: <http://www.firstsounds.org/>>.

TENNYSON, Alfred (s.d.) *The Charge of The Light Brigade*. [Registo sonoro em linha]. Internet Archive – 78 RPM & Cylinder Recordings. 1 ficheiro (mp3) (2 min. 28 seg.). [Consult. 28 de Dezembro de 2013]. Gravação original efectuada em 1890 pelo coronel Gouraud, enviado a Inglaterra por Edison. Disponível em WWW: <URL: <https://archive.org/details/LordAlfredTennyson-TheChargeOfTheLightBrigade1890> >

VAZ MARQUES, Carlos (2004) *Entrevista com Arnaldo Trindade*. In “Pessoal e Transmissível”. Lisboa: TSF, 24 de Maio. [Consultado a 26 de Agosto de 2013]. *Streaming disponível em linha em URL: <http://www.tsf.pt/PaginalInicial/AudioeVideo.aspx?content_id=895238>*.

VIEGAS, Mário (2006) *Discografia Completa*. Textos, organização e coordenação de José Niza. Lisboa: Público. 14 Volumes (Disco + Livro).

VILLARET, João (2008) *Fernando Pessoa por João Villaret*. [Registo sonoro]. S.l.: Som Livre. 1 disco (CD). Edição original: Valentim de Carvalho, 1957.

VILLARET, João (1959) *João Villaret no São Luís*. [Registo sonoro]. Lisboa: Parlophone. 1 disco (vinil) (LP). Re-edições em CD: Valentim de Carvalho, 1991; Som Livre - Som e Imagens Lda., 2008.

VILLARET, João (2012) “Entrevista com Igrejas Caeiro”. In *Antologia da Poesia Brasileira / Entrevista com Igrejas Caeiro / Homenagem / Ao Vivo no São Luís*. [Registo sonoro]. Lisboa: Companhia Nacional de Música. 3 discos (CD).

VIDEOGRAFIA CONSULTADA

BARRATT, Colin (2013) *The Phonograph*. [Registo vídeo em linha]. YouTube – joshgriess2010. 1 ficheiro (mp4) (43 min 59 seg.). [Consult. 13 de janeiro de 2014]. Documentário de 1997, da série “Modern Marvels” do *History Channel*. Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=lfiboZRYwtI&ntz=1>>.

BORGES, Jorge Luis (2010) *Conferencia sobre la ceguera 1977*. [Registo vídeo em linha]. YouTube – Falconstd1971. 1 ficheiro (mp4) (48 min. 24 seg.). [Consult. 4 de janeiro de 2014]. Conferência dada a 3 de agosto de 1977 no Teatro Coliseo de Buenos Aires. Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=Dy6y27Jt-HM&ntz=1>>.

DOLAR, Mladen (2010) *What's in a Voice?* [Registo vídeo em linha]. YouTube – playpiratesBGD. 7 ficheiros (mp4) (71 min. 51 seg.). [Consult. 4 de janeiro de 2014]. Conferência dada no Extra City - center for contemporary art, em Antuérpia, a 14 de novembro de 2008, seguida de debate com o público. Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLB60IE78B646CAC58>>.

MENDONÇA, José Tolentino (2011) *A Bíblia como leitura – Apocalipse ou Revelação do Apóstolo S. JOÃO, O TEÓLOGO – texto de apresentação para o lançamento da edição, 9 de Setembro de 2011, Teatro da Cornucópia*. [Registo vídeo em linha]. Youtube – Luís Dias. [Consultado a 3 de Agosto de 2014]. Disponível em WWW <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6rocYcIakol>>.

VIEGAS, Mário – *Tabacaria*. [Registo video em linha] Youtube – Ruben Bettencourt. [Consult. 17 de Julho de 2015]. Disponível em WWW <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hq4VSMXsM5U>>.