

## A FONTE INESGOTÁVEL DA ESCUTA: PODER COGNITIVO-EMOCIONAL DA PERFORMANCE POÉTICA MEDIATIZADA

*The tireless stream of alterity: cognitive-emotional power of mediatized poetry  
performance*

OLIVEIRA PINTO, José<sup>1</sup>

### Resumo

O presente estudo de caso recorre à netnografia para estudar os efeitos cognitivo-emocionais da performance poética mediatizada na audiência. Conhecer estes efeitos implica analisar o impacto que as emoções despoletadas durante a performance, associadas ao acontecimento da beleza ou catarse, têm na mente e no corpo do ouvinte. Para analisar os relatos dos quatro participantes, utilizei aportes da ciência cognitiva, nomeadamente da psicologia cognitiva, da neurobiologia e da neuroestética. E para contextualizar e compreender de uma forma etnográfica os relatos dos espetadores, analisei a relação entre ouvinte, poeta-intérprete e texto poético vocalizado, à luz dos conceitos propostos por Paul Zumthor, enquadrada nos aspetos definidores da performance, inter-relacionados entre si, tal como foram conceptualizados por Erika Fischer-Lichte. O esquema cognitivo é um fator-chave no processamento emocional e produz vieses cognitivos que favorecem uma interpretação da informação que é congruente com a estrutura de conhecimentos e as emoções do ouvinte.

### Abstract

This case study employs netnography to study the cognitive and emotional effects of mediatized poetry performance on the audience. Understanding these effects involves analyzing the impact that emotions play during the performance, associated with the happening of beauty or catharsis, have on the listener's mind and body. In order to analyze the responses of the four participants, I drew on cognitive science theoretical contributions, specifically from cognitive psychology, neurobiology and neuroaesthetics. To contextualize and understand spectators' accounts ethnographically, I examined the relationship between listener, poet-performer and vocalized poetic text in light of concepts proposed by Paul Zumthor, framed within the defining and interrelated aspects of performance as conceptualized by Erika Fischer-Lichte. Cognitive schema is a key factor in emotional processing and produces cognitive biases that favor the interpretation of an information that is consistent with the listener's knowledge structure and emotions.

**Palavras-chave:** *performance poética; mediatização; audiência; cognição; emoção.*

**Key-words:** *poetry performance; mediatization; audience; cognition; emotion.*

**Data de submissão:** março de 2025 | **Data de publicação:** junho 2025.

---

<sup>1</sup> JOSÉ OLIVEIRA PINTO – TXON Poesia – Associação Cultural. CABO VERDE. Email: [joseoliveirapinto88@gmail.com](mailto:joseoliveirapinto88@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

*Kânda diansânsa, kânda isânsa.  
A comunidade cuidou de mim; eu cuidarei da comunidade.*  
Sentença proverbial bantu-kongo apresentada por Bunseki Fu-Kiau  
Tradução de Tiganá Santana (2019).

A hegemonia do capitalismo global está relacionada, em parte, com práticas neocoloniais, pois as elites dominantes enriquecem, muitas vezes, manipulando as elites poderosas dos países que acabam por colonizar, para benefício dos seus negócios. Mas, se a luta pelo controlo do território é parte da história humana, também é parte dessa história a luta pelo sentido histórico e social, como afirma Said (2021), acrescentando que a distribuição do poder e da falta de poder na sociedade influencia a construção da identidade, regulada por questões políticas como as leis da imigração, por exemplo. Escutar e dar a conhecer essoutras vozes – representando-se a si mesmas –, é um exercício de lucidez perante as narrativas ideológicas de identidade nacional e europeia, que sustentam o orgulho patriótico infundado e o nacionalismo xenófobo extremado, e são sustentadas por uma superioridade arrogante que se fragiliza ao primeiro confronto com o passado colonial, de imigração, de viagem e mistura de povos que geraram as identidades heterogêneas do ocidente, hoje (Said, 2021).

Quando se faz silêncio, abre-se um espaço de fala que o outro pode ocupar. É este silêncio que precede e anuncia a performance poética, seja lida ou interpretada, e é entre silêncios e falas que habitualmente decorre uma sessão de *spoken word*, cuja tradução é performance poética. Por questões também políticas, estas sessões são abertas a quem quer dizer e/ou ouvir as ondas sonoras dos poemas, seja em que língua for, compondo o recorte de uma comunidade humana unida pela boca e o canto. E canto é voz e voz é expressa pelo corpo e corpo edifica identidade: o poeta negro e o poeta branco ausenta-se para expressar o eterno poema imperfeito criado por uma identidade eternamente incompleta em busca da reverberação cintilante do olhar dos “outros”, a ressonância de uma pulsão tão secreta e tão vibrante que os pés deixam de aguentar o chão. O salto do fundo do abismo para a interseção das temporalidades. A vertigem da escuta, os braços que colhem antes de semear. Tocar corações sem as mãos. Abrir as artérias ao amor.

Esta é a experiência que presencio nas sessões de *spoken word* em Cabo Verde, das quais saio com a prova renovada e reforçada de que é possível construir comunidades de paz através da partilha de poemas. Scollon et al. (2012) referem que a comunicação intercultural está cheia de mal-entendidos – e estereótipos – e que não precisamos de compreender tudo sobre o outro para aceitar as suas práticas nem temos de dialogar para concordar e sim, para partilhar conhecimentos, enquanto aprendizes da humanidade. A coreografia das identidades naquelas sessões é um recorte deste hibridismo e heterogeneidade das culturas, interrelacionadas e interdependentes (Said, 2021) – do ocidente ao oriente, do sul ao norte –, que se encontram ali e se representam a si mesmas pela voz de cada poeta e poetisa que, por vezes, chora e a audiência aplaude, porque se está junto e, por isso, se está vivo. Foster (2021) problematiza, contudo, a obsessão da performance na ativação emocional do espetador, que relega para segundo plano a análise da “qualidade da subjetividade e da sociabilidade” consequentes desse *pathos*.

E qual será o impacto estético, cognitivo e social da performance poética mediatizada? Argumentando sobre a existência de uma necessidade social prévia à criação de artefactos tecnológicos, Auslander (2012) propõe que *live* é uma interação aceite pela audiência, que se envolve de forma consciente com o objeto. Mediante o exposto, o presente ensaio inspira-se na comunidade física de *spoken word* em Cabo Verde e, enquanto elemento dessa comunidade, pretendo explorar os efeitos cognitivo-emocionais da performance poética mediatizada nos ouvintes, com os objetivos específicos de compreender esses efeitos cognitivo-emocionais e estéticos na subjetividade dos ouvintes, através da análise dos seus discursos, refletir criticamente sobre o papel das comunidades de vozes poéticas plurais na descolonização cultural e na democratização do acesso à poesia escrita e/ou falada e, por fim, perceber as potencialidades e os riscos da criação e manutenção de comunidades virtuais de partilha oral de poemas.

### ***Performance poética***

O registo mais antigo da literatura humana escrita de que se tem conhecimento hoje são as composições poéticas da poetisa Enheduana (2285-2250 a.C.) na Mesopotâmia, há cerca de 4300 anos atrás. Essas composições seriam, provavelmente, para ser cantadas ao som de instrumentos musicais da época. Na Grécia antiga, Aristóteles (2007) reforça a existência da ligação secular da performance oral à poesia escrita, ao

notar que é na sequência dos improvisos orais ligados ao culto a Diôniso que “as pessoas, juntando ao nome do metro a palavra poeta”, passam a chamar poesia à arte com palavras em forma de prosa ou em verso, misturando diferentes metros ou usando apenas um. Para Andrews (2018), a poesia ocidental contemporânea, influenciada pelas novas tecnologias, é “presença intensa” que condensa a complexidade da experiência humana, sobretudo através do ritmo, sendo um gênero textual que comunica através da poética multimodal, isto é, de diferentes modos e meios, principalmente, da linguagem escrita e/ou falada.

Uma rápida pesquisa nas redes sociais evidencia que há, ao nível global, um crescimento exponencial de festivais literários, sessões de *spoken word* com *open mic* (micro aberto) e *slams* de poesia. Também é cada vez mais frequente assistir a performances de poetas, a título individual. Todos estes espaços ganharam, em poucos anos, enorme importância para o poeta conviver com os leitores e comunicar, através da fisicalidade da performance, a mensagem poética à audiência. É uma maneira de ser publicado e de os livros serem vendidos. A performance poética é multimodal e varia do improvisado (às vezes, improvisado ensaiado), influenciado pelo rap, à poesia sem música ou programada/interpretada com música – aproximando-se da canção –, até à leitura de poemas manuscritos ou impressos numa folha ou num livro publicado (Andrews, 2018).

Quais os aspetos a ter em conta na análise de uma performance de poesia? Usarei as ferramentas conceptuais da receção da performance propostas por Erika Fischer-Lichte (2019), adaptadas ao duplo papel do “poeta-intérprete”, salientando que, na maioria das vezes, o poeta interpreta os textos que escreve (Novak, 2012; Zumthor, 1990). É essencial contextualizar a comunicação oral poética ao nível sociocultural, político e filosófico, refletindo criticamente sobre os quatro aspetos que a definem, começando na (1) co-presença física entre poeta-intérprete e audiência, em que ambos criam e mantêm uma relação de cumplicidade, a qual, dada a (2) fugacidade da performance, dura apenas enquanto esta decorre, sendo nesse “aqui e agora” que a sua materialidade se manifesta, não só na energia – presença – do poeta, como também na espacialidade (espaços onde ocorre a performance), corporeidade (encarnação enquanto subjetividade expressa, p.ex., nos gestos) e sonoridade (voz) (Fischer-Lichte, 2019).

O (3) sentido emerge na audiência no seguimento da co-presença física e da intensidade com que os ouvintes experienciam o espaço-tempo da situação, num processo que, num dado momento, despoleta emoções nos espetadores e os faz sentir movidos para o (4) acontecimento ou “aparição do belo” ou catarse, na perspetiva aristotélica, o que

provoca a transformação da mente e do corpo do recetor da mensagem poética (Fischer-Lichte, 2019). O potencial transformador emerge da relação entre os quatro aspetos acima descritos, bem como do impacto do poeta na audiência e da audiência no poeta, durante a performance. Tal como propõem Foster (2021) e Frade (2022), parece-me vital analisar os efeitos estéticos, cognitivos e afetivos no espetador, de forma a potenciar as emoções, a experiência estética e a eficácia social da arte poética.

### ***Impacto cognitivo-emocional no ouvinte***

A audiência vai à performance poética ao vivo motivada pelo prazer estético que poderá fruir, participa ativamente em co-presença física com o poeta-intérprete e realiza a receção na sua plenitude, pois cada espetador transforma e recria para si a orquestração de significações que lhe está a ser transmitida, consoante o seu próprio esquema, isto é, sistema de crenças e conhecimentos sobre o mundo (Eysenck & Keane, 2004; Fischer-Lichte, 2019; Wassiliwizky et al., 2017). A noção de esquema clarifica a razão pela qual “o punctum de uma pessoa é o bocejo de outra” (Foster, 2021), por mais que a reação da audiência seja mimética relativamente ao poeta, pois esta imita os seus gestos e a voz com que diz o seu texto poético (Andrews, 2018; Zumthor, 1990).

Para compreender a sonoridade vocal do poeta, Zumthor (1990), investigador da oralidade poética do norte e do sul do mundo, observa que é impensável haver linguagem sem voz e que esta é interioridade exteriorizada, cujo som vai de interior para interior, conectando duas existências sem mediação. Na cosmogonia africana bantu, o fluxo da voz é inseparável do fluxo da água, do sangue e do sémen, expressando a ventania primordial, em termos das relações, separações e articulações entre as pessoas num grupo social. A comunicação vocal assegura que o discurso de uma comunidade e sociedade acerca de si mesmas é escutado, em prol da continuidade do seu equilíbrio e organização, e a poesia oral é um dos modos através do qual nos constituímos enquanto corpo social, garantindo que não paralisamos de medo (Zumthor, 1990). A sentença proverbial de tradição oral bantu que cito na introdução parece-me um claro exemplo disso.

Um fator-chave para o sucesso da comunicação baseia-se, segundo a psicologia cognitiva, no princípio cooperativo, segundo o qual os oradores deverão ter em conta o que têm em comum com os seus ouvintes, em termos culturais e pessoais, e adaptar o seu discurso em consonância (Eysenck & Keane, 2004). Esta é das principais motivações do

poeta-intérprete: incitar o ouvinte a identificar-se com as suas palavras, experienciadas em comum por ambos. E, tendo em conta que a linguagem falada é mais informal do que a escrita, a relação entre intérprete e audiência torna-se, por vezes, aproximada a uma conversa quotidiana, na qual o poeta dirige o texto vocal quer a toda a gente quer a alguém em particular, recebendo respostas, o que acontece com muita frequência em certas culturas africanas, como em Cabo Verde (Zumthor, 1990).

As evidências neuroestéticas de Wassiliwizky et al. (2017) comprovam que há maior probabilidade da audiência sentir arrepios quando o emissor enfatiza trechos que comuniquem direta e pessoalmente (emocional) e abordem a cognição social, isto é, que façam referência a pessoas amadas presentes ou ausentes e/ou a entidades personificadas, p.ex. a mãe natureza, cujo efeito parece ser mais evidente nos aspetos formais e linguísticos que nomeio de seguida: uso de marcas de discurso direto e de pronomes na segunda pessoa, tais como “tu”, “vós”, “teus” e/ou “vossos”. Em cada verso, escrito a partir do suor do peso invisível do que estava calado, não há cálculo cuidadoso destas características e sim, o espectro dum abraço primordial ao humano que acaba de nascer e dum grito inaugural do poema em voz altíssima, reabrindo os olhos para milhões de futuros e mundos.

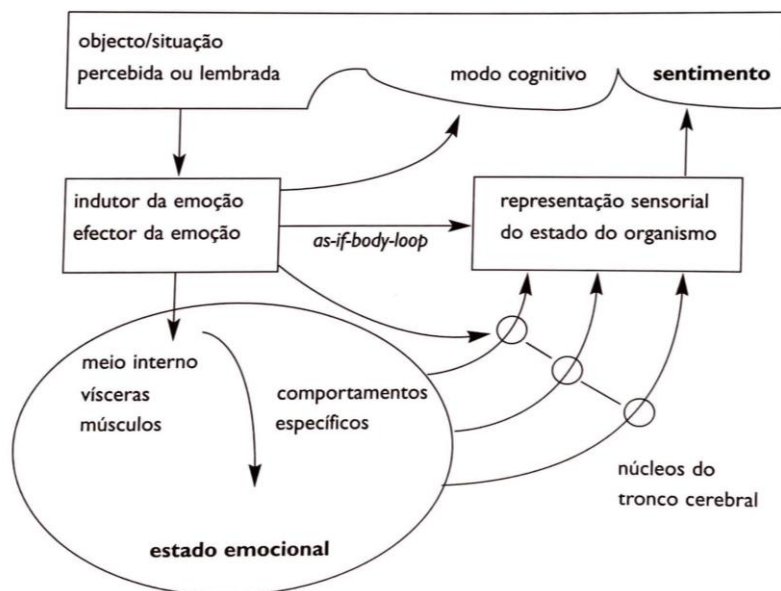
Ao nível da produção cognitiva do discurso, Eysenck e Keane (2004) corroboram que o uso de pistas prosódicas – acentuação tónica e das palavras, tons e pronúncia – provoca um efeito ativador intenso e que os oradores as devem usar mais do que habitualmente o fazem, acrescentando que oradores com mais prática conseguem antecipar os erros e contorná-los melhor, graças a um planeamento mais eficaz do discurso. Contudo, nas performances poéticas de improviso, por norma apresentadas por rappers, não há planeamento prévio do que será dito e, embora haja quebras pontuais no ritmo da voz, devido à falta de palavras, são impercetíveis. Porquê? Não por causa do planeamento prévio, mas, a meu ver, graças à criatividade, manifestada na capacidade de encontrar ligações novas entre palavras de forma rápida, a partir desse lapso e, às vezes, a partir de uma palavra aparentemente errada e que leva à mudança de fluxo na voz, rumo a novos territórios de sentido.

O ouvinte, se não concebe julgamentos, focaliza a atenção para um lugar fora da linguagem e do corpo, no ínfimo intervalo de tempo em que acontece a escuta e potencialmente a identificação e partilha empática com o poeta (Frade, 2022; Zumthor, 1990). Eysenck e Keane (2004) salientam a importância da leitura labial na perceção do

texto dito e sugerem que a própria percepção é fortemente influenciada por fatores contextuais. Quem sabe se por isto – e para evitar distrações –, se costuma pedir silêncio antes da performance poética iniciar. Os próprios espectadores adotam esta prática, em linha com a interpretação de Andrews (2018), que diz que fazer silêncio é o enquadramento da performance poética. Quanto à dimensão estética, Wassiliwizky et al. (2017) mostram que a poesia despoleta respostas afetivas intensas, no estudo em que 77% dos ouvintes sentiram arrepios, embora desconhecessem os poemas e não tivessem forte ligação à linguagem poética.

Mas como é que a audiência toma consciência destas emoções despoletadas? O neurocientista Damásio (2012) mostra que qualquer emoção vivida tem um substrato corporal e um substrato cognitivo que se influenciam mutuamente, apontando para a inter-relação corpo-mente, na qual uma parte do processo não é acessível à consciência. Para conhecer uma emoção, continua o investigador, precisamos de (1) sentir um sentimento – transformar as alterações corporais e cerebrais em imagens (representações mentais) – e de (2) aplicar a consciência a todos estes fenómenos, isto é, ter consciência de nós próprios, no processo que se pode ver na Figura 1 (Damásio, 2012).

**Figura 1** - Efeitos das emoções no corpo e na mente



**Fonte:** Nava, 2003.

O processamento cognitivo de uma emoção interage reciprocamente com a personalidade e o humor afetivo, num processo que começa com a ativação do esquema, produzindo vieses cognitivos que favorecem uma interpretação da informação que é congruente com a estrutura de conhecimentos ou as emoções do ouvinte (Eysenck & Keane, 2004). Ao nível neuroestético, Wassiliwizky et al. (2017) descobriram que emoções negativas, como a depressão, estão presentes quando os ouvintes sentem arrepios, o que parece paradoxal, mas revela a relação íntima entre as audiências e as histórias trágicas, desde Aristóteles. Porque é que há performances inesquecíveis? Uma aprendizagem cognitiva é melhor memorizada quando o ou a aprendiz percebe que o seu estado de humor foi alterado pela experiência que fez aprender e o humor tem maior impacto na memorização de estímulos internos, tais como a experiência estética, do que externos (Eysenck & Keane, 2004). Uma performance é inesquecível, porque despoleta dolorosamente uma catarse, que nos faz aprender algo novo e transforma o nosso mundo interior. A análise da performance poética não se cinge à relação entre o poeta-intérprete e a audiência. Implica a compreensão do texto poético enquanto elemento com igual relevância no jogo relacional que mantém com os outros dois elementos (Zumthor, 1990). Eysenck e Keane (2004) demonstram que a compreensão da linguagem está consideravelmente dependente da capacidade da memória de trabalho, que é diferente de pessoa para pessoa, para processar maior ou menor quantidade de palavras e, ao nível da frase, o seu processamento está associado à compreensão sintática e à atribuição de sentido por parte do ouvinte, sendo que ele também constrói um significado coerente do discurso que escuta, interpretando a informação recebida com base nos seus objetivos individuais, mediante os quais explica as ações e os acontecimentos ocorridos no texto. Por isso, a escolha do tema na feitura do poema é importante. Andrews (2018) atribui, inclusive, ao poeta ocidental contemporâneo uma intenção retórica (discursiva), uma motivação para “dizer alguma coisa” e expressar argumentos no seu contexto sócio-político. Ao nível da representação mental no espetador, o modelo de processamento de textos de Van Dijk e Kintsch propõe três níveis de representação, consistindo o primeiro na construção de uma representação superficial do texto – esquecida mais rapidamente; o segundo, na formação da representação proposicional que traduz o significado do texto – a base textual; e o terceiro, na construção de um modelo mental com base na representação proposicional – o modelo situacional, que demora mais tempo a ser esquecido e, por isso, detalharei abaixo (Eysenck & Keane, 2004).

Os processos de formação de modelos situacionais mostram que a audiência toma atenção, sobretudo, a cinco aspetos na evolução da situação: o protagonista, a temporalidade, a causalidade, a espacialidade e a intencionalidade (Eysenck & Keane, 2004). A resposta emocional intensa na mente do ouvinte de poesia, referem Wassiliwizky et al. (2017), está, também, relacionada com a posição das palavras ao longo do poema e notam que os arrepios acontecem com mais frequência nas últimas palavras de uma linha/verso, de uma estrofe individual e/ou de um poema inteiro. Espetadores assíduos de performances poéticas antecipam este despertar do corpo na cadência rítmica das palavras vocalizadas desde o começo, à espera que as últimas palavras tragam o som da bomba indizível, tal como o poeta joga com essa antecipação, que traz a bomba sempre a tempo.

Desde o surto pandémico, tem havido uma popularização de publicações nas redes sociais contendo poesia, de pendor sobretudo autobiográfico, cuja criação é multimodal, principalmente textual e performativa. Mas será que a performance mediatizada, isto é, mediada pelas novas tecnologias, provoca os mesmos efeitos estéticos e cognitivo-emocionais do que ao vivo? Zumthor (1990) é contundente em afirmar que os meios audiovisuais reconstituem a imagem de uma presença que deixa grande parte da interioridade do ouvinte intocada, substituindo a palavra audiência por interlocutor, uma vez que a relação participada da co-presença física que constituiria a comunidade, dá, antes, lugar a um intérprete e performance imaginados e, por conseguinte, a mediatização será mais adequada a experiências de escuta solitária.

Do ponto de vista histórico, Auslander (2012) observa que a relação entre a performance ao vivo e a *live* mediatizada leva várias décadas e refere que qualquer artefacto tecnológico sugere aos espetadores que o considerem enquanto *live*, sugestão que se concretiza na maneira como se apresenta, p.ex., permitindo responder e interagir em tempo real ou estar permanentemente conectado a outras pessoas. Para que a *live* aconteça, defende o autor, é preciso que a audiência aceite com seriedade os pressupostos que lhe são sugeridos e tome consciência do objeto, de modo a que ele se torne “ao vivo” para si ou, por outras palavras, *live* não é uma característica do objeto nem um efeito causado por algum aspeto do objeto, tal como o meio, capacidade de resposta em tempo real ou antropomorfismo: *live* é uma interação produzida pelo envolvimento do ouvinte com o objeto e a vontade daquele aceitar os pressupostos deste (Auslander, 2012).

A partir da obra performativa, Foster (2021) problematiza o papel da arte na atualidade e insta os artistas a marcar uma posição, com base numa constelação que congregue o registo estético, cognitivo e crítico da experiência. Ao invés de nos adaptarmos à fluidez “estranhamente estática” de imagens e redes de informação, o autor propõe que o esforço seja orientado para contrapor esta “confusão virtual” em dois sentidos complementares: (a) a exacerbação mimética crítica das particularidades e das contradições, através dessas imagens e redes de informação, de tal maneira que evoquem o caos das elites dominantes, como a violência do capitalismo global, tanto a insegurança política, como a precariedade económica da ordem neoliberal, e (b) a resistência formal (sempre que seja possível) defendendo a “arte de prática social” para abordar de forma heterogénea e produtiva as atuais condições sócio-políticas e concretizar o diálogo real na audiência (Foster, 2021).

## **ESTUDO DE CASO**

A metodologia de pesquisa que utilizei no estudo de caso foi a netnografia, definida por Kozinets (2013) como uma variante da etnografia, que utiliza a mediação por computador para investigar e obter dados, de forma a chegar à compreensão e à representação etnográfica de um determinado fenómeno cultural na internet, cujas abordagens variam desde a criação de grupos públicos até às entrevistas via Skype. No meu caso, utilizei a aplicação Messenger para entrevistar dois participantes e o WhatsApp para entrevistar duas participantes. No total, entrevistei quatro participantes, três mulheres e um homem, que aceitaram visualizar os dois estímulos que lhes propus. Ambas as performances poéticas foram publicadas na *txon*, revista de poesia e poética, #000 (2020) e são respetivamente a leitura em português de “ainda sou muito nova para escrever este poema” de Calí Boreaz, através do link <https://videopress.com/v/VTKnwyPV>, e o improviso oral em crioulo intitulado “HISTÓRIAS D NHA AVÓ” de Rui César, através do link <https://videopress.com/v/8RdJ4wRI>.

Os estímulos foram duas performances de poemas em vídeo para se aproximar, ao máximo, de uma performance poética ao vivo, por isso o critério de seleção foi a qualidade de dicção e projeção de voz com que os poetas interpretam os seus textos, para que a experiência de escuta fosse intensa e liberta de ruídos e qualquer outra distração. Uma performance é falada em português e outra em crioulo de Cabo Verde, aproximando-

se daquela que é a experiência de uma sessão de *spoken word* que, recordo, é aberta a qualquer língua. Os dois poemas vocais eram desconhecidos para os participantes e sugeri a cada um e a cada uma que escutasse com phones. Depois de cada participante visualizar a performance, eu coloquei a seguinte pergunta: “Depois de ouvires, que pensamentos e emoções te ocorrem neste momento?”.

Em síntese e antes de prosseguir para a análise do estudo de caso, considero que conhecer os efeitos cognitivo-emocionais da performance poética mediatizada implica estudar o impacto que as emoções despoletadas durante a performance, associadas ao acontecimento da beleza, tiveram na mente e no corpo do ouvinte que, para responder à pergunta que lhe coloquei na entrevista, teve de tomar consciência de todos estes fenómenos, ou seja, tomar consciência de si próprio (Damásio, 2012). É igualmente importante contextualizar os efeitos, para os compreender de forma mais aprofundada, pelo que também irei analisar a co-presença entre ouvinte, poeta-intérprete e texto poético vocalizado (Zumthor, 1990), bem como os outros três aspetos definidores da performance, tal como foram conceptualizados por Fischer-Lichte (2019).

#### ***Receção de “ainda sou muito nova para escrever este poema” de Calí Boreaz***

Calí Boreaz nasceu em Portugal, onde estudou direito, em Lisboa, em meio às noites de fado e flamenco. Viveu em Bucareste, na Roménia, onde estudou língua e literatura romenas e tradução literária. Atualmente, vive no Rio de Janeiro, Brasil, onde se entrega ao estudo e ao ofício do teatro. Na literatura, traduziu do romeno os romances *O regresso do hooligan* [ed. ASA, Portugal], de Norman Manea, e *Lisboa para sempre* [ed. Thesaurus, Brasil], de Mihai Zamfir. Lançou dois livros de poesia, *outono azul a sul* [ed. Urutau, Portugal & Brasil, 2018] e *tesserato* [ed. Caos e Letras, Brasil, 2019], e o conto *islandeses*, que integra a coleção Identidade vol. II da Amazon Kindle [2019]. Os seus textos têm aparecido também em várias revistas literárias, bem como em exposições em Portugal e na Índia. Criou o programa online de poesia contemporânea *ainda somos muito novos para escrever estes poemas*, no qual poetas contemporâneos falantes de português partilham textos.

A performance poética “ainda sou muito nova para escrever este poema” é uma leitura em voz alta do poema com título homónimo, impresso no livro publicado *tesserato*, da autoria de Calí Boreaz, que comunica a sua mensagem poética através da

imagem em movimento (vídeo) e programa a leitura com a música “Raquel” do guitarrista cabo-verdiano Bau. O modo de expressão pela imagem em movimento dá a sensação de se estar a assistir a um filme, o que faz com que se veja a imagem do corpo presente e não a presença do corpo (Zumthor, 1990). Por isso, não há co-presença, na conceptualização de Fischer-Lichte (2019), porque a fisicalidade passa a ter de ser imaginada pelo ouvinte, assim como não há relação em que poeta e audiência se influenciam mutuamente na imprevisibilidade do encontro humano e da constituição do corpo social, porque a comunicação é exclusivamente unilateral, emitida pela intérprete para o espetador.

Nem intérprete nem ouvinte se relacionam durante o “aqui e agora” da performance, porque esta foi previamente gravada, e só é possibilitado ao espetador dar o seu *feedback* após a visualização. A co-presença passa, assim, a dar lugar à interação (Auslander, 2012). Além disso, a fugacidade, conceito de Fischer-Lichte (2019) para a temporalidade limitada da performance física, que faz com que o ouvinte perceba que está a assistir a algo único e focalize a atenção nesse estímulo, é experienciada com menos intensidade, uma vez que pode ver o vídeo as vezes que se quiser. O facto de o estímulo ser sempre igual, de cada vez que se repete o vídeo, também retira intensidade à interação, o que contrasta com a performance ao vivo, que é irrepetível, pois os processos de produção e a subjetividade da intérprete são distintos em cada apresentação, ainda que o título se mantenha inalterável.

As experiências de migração e viagem que a poetisa tem vivenciado refletem-se no modo como comunica, que deixa entrever uma subjetividade encorporada com influências culturais heterogéneas (Said, 2021). Senão vejamos: sendo portuguesa, expressa-se em brasileiro e programa a leitura com a música “Raquel” do guitarrista cabo-verdiano Bau. Sinais de hibridismo cultural, criados durante a produção, segundo o princípio cooperativo (Eysenck & Keane, 2004), adaptando a comunicação oral poética para empatizar com as referências culturais e pessoais dos ouvintes cabo-verdianos e para facilitar a identificação com mensagem poética, pois é preciso ter em conta que a performance foi publicada na *txon*, revista de poesia e poética, sediada em Cabo Verde, para um público, na sua maioria, cabo-verdiano.

Se a presença do corpo dá lugar à imagem da presença, a energia da intérprete ganha e mantém intensidade na voz, cujo timbre é grave e o volume baixo, dando corporeidade à melancolia, juntamente com a cor preta e vermelha da roupa (Fischer-Lichte, 2019). A oposição permanente da dor com a leveza da música faz acontecer beleza e esperança,

em sintonia com a expressão facial cansada e sobrevivente da poetisa. Em momento algum a música entra em tensão com a voz, servindo, antes, de fundo e acompanhamento ao texto vocalizado, como paisagem sonora para um ritmo que, por vezes, abre silêncios, nas pausas, o que revela interação generosa da poetisa, ao ceder o lugar ao ouvinte – ainda que imaginado –, garantindo que este tem tempo para escutar e processar a informação, que habitualmente parece confusa nas performances de poemas (Andrews, 2018).

A cadência rítmica impiedosa e persistente da fala é reforçada pela gestualidade da poetisa, mais intensa nas palavras e nos versos que quer intensificar, sobretudo nas últimas palavras das estrofes e do poema (Wassiliwizky et al., 2017). Algumas características da prosódia parecem dar consistência ao fluxo da sonoridade, tais como a acentuação tónica e das palavras, bem como a pronúncia correta do texto, sem erros e lapsos de memória – por ser texto lido –, garantindo uma escuta prazerosa, que faz com a atenção se mantenha ativa durante a leitura inteira (Eysenck & Keane, 2004). Outro aspecto igualmente importante em “ainda sou muito nova para escrever este poema” são trechos que têm função interativa, dirigidos à primeira pessoa do plural – “nós” – e, num certo ponto, aos “vizinhos”, fazendo referência a uma comunidade imaginada (Wassiliwizky et al., 2017).

Por vezes, parece que o texto poético é dito quase em segredo a essa comunidade imaginada, o que, juntamente com o espaço performativo similar a uma casa, compõe uma performance poética intimista, embora possa ser potencialmente vista pelo mundo inteiro, uma vez que está publicada online (Fischer-Lichte, 2019). Dado que a linguagem da poesia difere daquela com a qual se constrói uma história – um enredo com definição clara de protagonista, temporalidade, causalidade, espacialidade e intencionalidade –, a comunicação oral do texto poético resulta, na maioria das vezes, na transmissão rápida e incisiva de uma mensagem ou argumento apenas, reforçados pela cadência e repetição rítmica, tremendamente eficazes (Andrews, 2018). Neste caso, o tema do poema é a constante dificuldade da vida diária e a permanente capacidade de não nos deixarmos abalar.

Para uma análise aprofundada da performance poética, deveremos ter em conta a historicidade do contexto sócio-político que se vivia, à data, no Brasil. As narrativas institucionais eram manipuladas por populistas de extrema-direita, cuja dureza se materializou após o surto da Covid-19, com a negligência da classe política perante a saúde pública, levando a que o impacto da calamidade mundial acabasse por tirar a vida

a milhões de brasileiros, por não terem recebido cuidados adequados. É de salientar que o Rio de Janeiro, onde vivia a poetisa, congregava uma percentagem forte de apoiantes das políticas populistas, que evidenciavam propensão para a agressão verbal e física, o que trazia elevada insegurança à vida pública ou, como referem bastantes brasileiros, nem o telemóvel convém mostrar quando se anda na rua. O tema do poema apela à esperança inabalável de uma vida melhor, empatizando com o contexto sócio-político dos brasileiros e dos cabo-verdianos: certas práticas sociais de ambas as culturas assemelham-se, dada a relação histórica entre os dois países. No ocidente também precisamos de esperança.

Qual foi a receção da performance poética de Calí Boreaz pela audiência? Em primeiro lugar, a sua receção depende, em exclusivo, da audiência, pois a poetisa não pode alterar nenhum aspeto do vídeo, já que este foi previamente gravado. Mesmo que o espetador assista novamente ao vídeo, a receção só poderá ser diferente da perspetiva das alterações na perceção do ouvinte, que poderá estar mais deprimido no dia em que revê o vídeo e, de acordo com o viés cognitivo, reforçar, nesse momento, uma interpretação negativa do poema, das dificuldades da vida quotidiana e senti-lo com emoções negativas exponenciadas, ficando, p.ex., triste ao ouvir o poema, quando sentiu esperança pela primeira vez que visualizou (Eysenck & Keane, 2004). Neste aspeto, a mediatização requer, de facto, a aceitação da audiência para com o objeto e, depois, possibilita à audiência ter um poder maior ao nível da receção, sem influência direta da relação que seria constituída fisicamente na co-presença com o emissor (Auslander, 2012).

Questionada sobre que pensamentos e sentimentos lhe ocorriam, a participante 1, falante de português, respondeu: “*Bem, senti muitas coisas... Saboreei as palavras como se as mastigasse na minha boca, senti a maciez na dureza da contradição, a fluidez, que passa pelo buraco da agulha tocando suavemente as bordas da esfera, numa dança em que o fim, vem antes do começo, e o tempo é tão rápido, que pára na Luz de cada olhar 😊*”. A complexidade da informação transmitida e recebida pela poesia vocalizada parece estar patente quando refere “senti muitas coisas...”, mas comprova, também, que a tomada de consciência dos efeitos não é imediata, embora se vá tornando mais clara ao longo do discurso (Eysenck & Keane, 2004; Zumthor, 1990). Explica, de seguida, o processo mimético, no qual refere que saboreou as palavras que ouviu “como se” as mastigasse na sua boca (Andrews, 2018; Zumthor, 1990).

A “maciez” da música e a “dureza” das palavras faladas possivelmente geraram a “contradição” que menciona, o que provavelmente despoletou a experiência estética, tendo em conta que esta acontece no momento em que a oposição arte/realidade se acentua (Fischer-Lichte, 2019). A “fluidez, que passa pelo buraco da agulha” sugere o fluxo da voz da poetisa-intérprete, que a participante sentiu conectar-se à sua interioridade, “numa dança” que mostra a interação entre intérprete e espetadora (Zumthor, 1990). A temporalidade subvertida, possível apenas na linguagem poética, teve impacto na mente desta ouvinte, que afirma que “o fim, vem antes do começo” e, juntamente com a referência ao ritmo em “o tempo é tão rápido, que pára na Luz de cada olhar”, esta espetadora sugere ter aproveitado as pausas na leitura para apreciar o olhar penetrante da intérprete e para processar as palavras da mensagem poética (Andrews, 2018). O emoji final sugere emoção positiva.

A participante 2, falante de português e crioulo de Cabo Verde, refere que: *“Me ocorreu uma sensação de calma e paz, de relaxamento, ao mesmo tempo que mantive a minha mente ativa, pois o poema me trouxe reflexões, como a de que até as coisas feias tem a sua boniteza se souber-mos observa-las bem, algo que eu já pensava mas que ouvindo o poema me ficou mais claro. Sinti bem estar, é belo.”* Tal como a participante 1, esta ouvinte sentiu emoções tranquilas, ao mesmo tempo que afirma que “mantive a minha mente ativa”, o que sugere que a sua atenção, uma característica da cognição, foi ativada e mantida ao longo da performance pelo poema vocalizado.

Representou mentalmente o texto poético falado ao nível proposicional, identificando-se com a mensagem de que “até as coisas feias tem a sua boniteza se soubermos observa-las bem”, ideia que, no caso desta espetadora, parece ter sido reforçada, visto que diz que “me ficou mais claro” (Eysenck & Keane, 2004). Tendo em conta que afirma que sentiu bem-estar e que foi um momento “belo”, talvez esta aprendizagem se possa sedimentar melhor na memória a longo prazo, tendo em conta que uma aprendizagem cognitiva, é melhor memorizada, se a aprendiz percebe que o seu estado de humor foi alterado pelo próprio material a aprender, assim como o humor tem maior impacto na memorização de estímulos internos, tais como a experiência estética, do que externos (Eysenck & Keane, 2004).

Já o participante 3, falante de português e crioulo de Cabo Verde, respondeu que: “*Ta ocorrem ideia de finitude de vida k ka nada fácil no sentido de nos pequenês perante ela, mas tb, m ta entrevê que no tem capacidade pa atingi objetivos. É difícil, pelo menos pa mim, refleti sobre poesia, por ser um linguagem com todos os sentidos possíveis*”. Com um discurso aparentemente racional, a resposta deste participante salienta o tema do texto poético vocal, sugerindo, em particular, um rápido processamento textual, representado mentalmente ao nível proposicional e que traduzirei livremente: “Ocorre-me a ideia da finitude da vida e que não é nada fácil no sentido da nossa pequenez perante ela, mas também entrevejo que nós temos capacidade para atingir objetivos” (Eysenck & Keane, 2004).

Apesar de não mencionar as emoções sentidas, o facto de ter compreendido a mensagem poética com clareza, indicia que pode ter sentido emoções e que não as quer abordar de forma explícita no seu discurso, tendo em conta que, sendo um homem de meia-idade, pode ser difícil falar sobre emoções, relacionado com falta de educação emocional do homem nas gerações anteriores. Outra razão pode ser aquela que o próprio ouvinte aponta: “É difícil, pelo menos para mim, refletir sobre poesia, por ser uma linguagem com todos os sentidos possíveis”, o que poderá estar relacionado com a complexidade da linguagem poética, como refere Andrews (2018), e, por outro, pela própria forma como o sistema de ensino tem perpetuado o conhecimento rígido sobre as regras formais da poesia canónica, o que dificulta, muitas vezes, o exercício de interpretar um poema de acordo com uma leitura subjetiva, livre (Wassiliwizky et al., 2017).

A participante 4, falante de português e crioulo de Cabo Verde, afirmou: “*Poema lindo. Meio que viajei no poema. Foi muito emocionante, me lembrei de quando era adolescente. Tinha medo de escrever por achar que não tinha idade*”. Esta ouvinte expressa prazer estético não só quando refere que o poema é “lindo”, como também a seguir, quando diz que “viajei no poema”, o que é um sinal de se sentiu “movidada” ao nível das emoções (Fischer-Lichte, 2019; Zumthor, 1990). A performance poética ativou uma memória da adolescência da espetadora, que a própria conta, o que significa que se identificou com a comunicação oral da poetisa-intérprete, embora não faça referência nem à resolução desse medo nem a uma aprendizagem cognitiva que possa ter retirado da experiência.

### **Receção de “HISTÓRIAS D NHA AVÓ” de Rui César**

Rui César é rapper, membro do grupo de hip hop cabo-verdiano B.T.M.. Nasceu em Cabo Verde, em 1996, na cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente. Conta com diversos trabalhos musicais nas ruas, entre os quais um EP, dois videoclips, um single e mais de dez participações em trabalhos de outros artistas. Lançou o seu EP a solo em 2020. Para além do rap, Rui César é slammer e apresentador do Spoken Word Mindelo. Faz parte do projeto “Rap Educação” e do grupo de freestylers, constituído por MC’s que se reúnem todos os domingos para praticar a arte do improviso, habitualmente na Praça Amílcar Cabral, a praça central de Mindelo. Finalista do Cabo Verde Poetry Slam 2020. A performance poética “HISTÓRIAS D NHA AVÓ” é um slam improvisado em crioulo de Cabo Verde, fortemente influenciado pelo rap, no qual o poeta-intérprete comunica a mensagem poética através da imagem em movimento (vídeo).

Reforço que a possibilidade de ser criada a co-presença entre poeta e audiência em frente ao computador ou smartphone não existe, enquanto experiência partilhada de emoções, pensamentos e encontro de corpos dialogantes em relação imprevisível. Sem imprevisibilidade, onde fica o espanto? Parece-me que a interação online tem poder de provocar certa intensidade na escuta e visualização do poema vocalizado, produzir prazer estético e transformar a mente e o corpo do ouvinte. Porém, é uma experiência solitária, cujo diálogo e sociabilidade ficam aquém, comparando com as sessões de *spoken word* ao vivo que, em certos momentos, se tornam políticas da vida, debatidas e comentadas pelo grupo, a partir de determinados poemas que problematizam realidades relevantes para a audiência (Wassiliwizky et al., 2017; Zumthor, 1990). O resultado é a concretização da consciencialização sócio-política, aberta a milhões de futuros possíveis, pela força da vontade coletiva de encontrar novas ideias e novas soluções (Foster, 2021). E é pela potencial transformação que se anseia a próxima sessão presencial de poesia falada.

As características de interação retiram parte da intensidade à performance, uma vez que a presença se torna imagem do corpo presente e não o corpo, com o erotismo inerente à fisicalidade (Zumthor, 1990). A capacidade de rever o vídeo quantas vezes se quiser, faz com que a magia da fugacidade da performance física desvaneça e dê lugar a uma escuta que se pode tornar mais descomprometida, até porque, se o ouvinte quiser, pode clicar para pausar o vídeo e fazer outras coisas e voltar ao vídeo quando lhe apetercer.

Relativamente à materialidade de “HISTÓRIAS D NHA AVÓ”, saliento o fundo branco do espaço performativo, que parece uma casa, transmitindo cumplicidade, ao mesmo tempo que focaliza o olhar do espectador apenas no poeta-intérprete (Fischer-Lichte, 2019). Sem distrações, a expressividade da voz revela-se, reforçada pela gestualidade confrontativa, adaptada do rap, que mantém a interioridade ligada do início ao fim do poema vocal. A expressividade é exponenciada pela roupa casual e a informalidade da linguagem falada que, ao contrário da linguagem escrita, tem função mais comunicativa, incitando o interlocutor a interagir: quer no início, quer no fim da performance, o poeta-intérprete cumprimenta e despede-se, respetivamente, do ouvinte (Eysenck & Keane, 2004).

O volume alto da voz e a cadência rítmica com poucas pausas confere uma velocidade incisiva que reforça a atenção do ouvinte. A voz, juntamente com a gestualidade, ambas libertas, provocam exacerbação mimética (Foster, 2021), ao contrário da leitura na performance anterior, que, neste aspeto, é menos expressiva, na medida em que a leitura é programada e os gestos estão “presos ao livro”. O fluxo sonoro improvisado quebra num momento em que o intérprete se atrapalha com as palavras, sem que a intensidade se perca, pois a prática de improviso – que implica treino da criatividade para encontrar soluções rapidamente –, permite-lhe dar um novo rumo semântico à improvisação oral, conduzindo de imediato o ouvinte a um novo território de sentido (Eysenck & Keane, 2004). A repetição de versos tem um papel fundamental para reforçar a mensagem poética e para dar tempo para que o improvisador encontre novas ligações semânticas entre o verso que diz e o que dirá a seguir (Andrews, 2018).

Ao fazer referência à memória nacional dos cabo-verdianos, a comunicação oral poética põe em prática o princípio cooperativo e aborda diretamente a cognição social, nomeadamente, a identidade coletiva, cuja empatia é facilitada por pistas prosódicas eficazes e marcas discursivas que comunicam diretamente para o contexto familiar, pessoal e emocional do espectador, quer fale crioulo, quer fale português, uma vez que Portugal, Angola, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau são países mencionados (Eysenck & Keane, 2004; Frade, 2022; Wassiliwizky et al., 2017). O tema do texto poético vocal é o valor da liberdade ao longo da história do país desde a independência e apela a todos os cabo-verdianos, não esquecendo que o tema do hino nacional de Cabo Verde é a liberdade. No contexto cabo-verdiano contemporâneo, marcado por políticas neoliberais que têm cedido soberania para investimentos estrangeiros e aumentaram o fosso entre

ricos e pobres, visível após o surto da Covid-19 – já tendo sido noticiadas ligações deste governo a populistas brasileiros e portugueses –, o poema vocal recorda o que implicou conquistar a liberdade e provoca reflexão séria sobre se as práticas sociais de hoje a reificam.

A corporeidade avassaladora do poeta-intérprete foi sentida, por mimese, com emoções positivas nos ouvintes, como se percebe pelas seguintes afirmações de três participantes: “Bom demais! 😊”, “Rui é bom mesmo” e “Poema mais expressivo” (Andrews, 2018; Zumthor, 1990). Em particular, a participante 1 refere que: *“Compreendi sem entender, que as palavras carregam muito mais que significados. Energia pura carregada de suor, dor, emoção, que passa pelos poros. Chegando ao amago, cerne, cercado de anéis em espiral que tecem fractais de Vida. O sorriso na vala de gerações que constroem o tecido do humano em permanente revolução! 🙏 Bom demais! 😊”*. Tendo em conta que o poema é dito em crioulo e esta participante não fala crioulo e sim português, o impacto sentido por esta espetadora foi provocado praticamente pela sonoridade do intérprete, percebida como “Energia pura carregada de suor, dor, emoção, que passa pelos poros”, através da voz que conecta e mantém a atenção e a interação (Auslander, 2012; Fischer-Lichte, 2019).

Perguntei à espetadora se podia ser um pouco mais objetiva e a resposta foi a seguinte: “[Enviou áudio] *Olá, José. Hmmm, não dá pra ser objetiva, porque... não sei, foi o que me veio ao ler aquilo, ao ler, ao, ao ouvir e sentir o vídeo... eu não, não compreendo totalmente o que ele diz, daí eu dizer que entendi sem compreender ou compreendi sem entender. Mas gostei imenso, gosto imenso. Sente-se tudo isso, não é? Sente-se toda essa, enfim, é o que as minhas palavras dizem. Não sei como dizer de outra forma... Fala de história, da história desse povo, não é? Desse povo que, que passou por muito em busca desse sorriso, em busca desse pão... Não consigo ser mais específica. Espero que assim sirva. O que é que eu posso dizer? Tanto um, tanto o primeiro poema como o segundo gosto imenso. Vejo um paralelismo entre os dois, porque os dois... não sei, transmitem-me uma energia muito similar em que é isso, tudo se mistura um pouco, toda essa espiral, esse, os fractais, no fundo é do, do mais pequeno ao maior no universo. Tudo é, num certo sentido, uma repetição mas que não é repetição, porque está em permanente expansão... Então, é muito difícil ser objetiva. Não sei bem o que é que procuras. [Enviou outro áudio] Na verdade, as palavras - e é uma coisa que eu acho já há muito tempo - nunca são suficientes para descrever tudo aquilo que passa num... num*

*texto, numa, e muito mais ainda numa interpretação dum texto ou na ou neste último caso que eu percebo, pelo menos ele fala em improviso, não é? E passa tanta informação, que vai muito para além das palavras. E então, para mim, sai, saíram estas palavras, tanto no primeiro como no segundo texto. Sendo objetiva, acho que os dois são muito bons e jogam com, com a dualidade, com a experiência humana, com os opostos e com, no fundo, a beleza desse tecido todo, que é a vida.”.*

Apesar da incompreensão do crioulo e de não ser cabo-verdiana, a participante representou mentalmente o texto poético vocalizado ao nível proposicional, compreendendo a referência ao sorriso das gerações humanas que lutam constantemente (Eysenck & Keane, 2004). Sugiro que a incompreensão da língua e o desconhecimento de uma cultura, fatores que levam muitas vezes aos mal-entendidos da comunicação intercultural (Scollon et al., 2012), não são fatores impeditivos do prazer estético, da *mouvance* emocional e da potencial transformação da mente e do corpo, que é evidenciada na menção à aprendizagem da mensagem poética, sentida com esperança (Zumthor, 1990). É de notar ainda que “tanto o primeiro poema como o segundo gosto imenso. Vejo um paralelismo entre os dois, porque os dois...não sei, transmitem-me uma energia muito similar”, o que reforça que a perceção e interpretação do texto dito depende mais de aspetos contextuais, tais como a sonoridade (voz), a cadência rítmica, as pistas prosódicas e a adaptação da comunicação ao que há de comum, em termos culturais e pessoais, entre poeta-intérprete e audiência, do que da compreensão detalhada do texto poético vocal.

A participante 2 referiu: “*Trás a sensação de acordar uma memória, talvez a memória coletiva que o tema trás, o poema captou a minha atenção, senti que em poucas palavras se conhece uma parte inteira da história de Cabo Verde, e por isso o poema é relevante, tras um certo alívio por não viver-mos mais esse tempo, ao mesmo tempo que trouxe o receio sobre o futuro do planeta. Senti-me ativa e focada, e ao mesmo tempo a sensação de estar a ver algo belo.*”. Por ser cabo-verdiana e falante de português e crioulo, compreendeu a dimensão histórica e cultural específica da mensagem poética, que lhe provocou “sensação de acordar uma memória, talvez a memória coletiva”, juntamente com o prazer estético por “ver algo belo” (Fischer-Lichte, 2019).

Afirma “que em poucas palavras se conhece uma parte inteira da história de Cabo Verde”, o que reforça o argumento do poeta-intérprete e faz com que o poema seja percebido como “relevante” para a ouvinte, ao nível identitário, que sentiu, inclusive,

“alívio” por não viver no passado (Wassiliwizky et al., 2017). Contudo, a reflexão à qual o poema vocal incita, provoca “receio sobre o futuro do planeta”, o que sugere a forte dimensão de consciencialização sócio-política do tema (Foster, 2021; Zumthor, 1990). A espetadora diz ainda que se sentiu “ativa e focada”, sugerindo, por um lado, envolvimento afetivo e, por outro, uma elevada atenção ao que estava a ser transmitido.

Os efeitos cognitivo-emocionais no participante 3 foram assim descritos pelo próprio: “*Rui é bom mesmo. El ta refleti sobre realidade de nos terra<sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>. Sobre liberdade, sobre choque de gerações.*”. Perguntei-lhe se podia explicar um pouco melhor e a resposta foi: “*Ele ataca o famigerado artigo 4º da nossa primeira constituição e mostra aos jovens a diferença entre o viver sob o signo dessa constituição e eles que vivem numa sociedade guiada por uma constituição que defende a liberdade. Por isso hoje podemos falar...*”. Sendo cabo-verdiano, o tema assume uma relevância notável, pela dimensão identitária, emocional, colocando em ação processos de representação mental de nível proposicional na participante 2, mas, em particular, neste ouvinte, cuja subjetividade demonstra e reflete a intenção discursiva do intérprete (Eysenck & Keane, 2004). Aliada ao prazer estético, a reflexão crítica que este espetador enceta após ouvir o poema vocal é evidência clara do potencial transformador desta performance poética (Fischer-Lichte, 2019).

A participante 4 também é cabo-verdiana e descreve o que sentiu com o poema vocal desta forma: “*Poema mais expressivo sobre os problemas do povo. Olha o poema me fez lembrar dos problemas do povo, as vezes andamos tão afundados no próprio ego e nos próprios problemas. Me fez ter a necessidade de refletir. Embora eu trabalho pro governo e se faz muito, mas há que entregar em outras frentes*”. Começou por comparar esta performance com a anterior, ao nível estético, e sugere que sentiu a atual com mais intensidade, tendo em conta que este poema falado é “mais expressivo”. Refere que a “fez ter necessidade de refletir”, o que comprova que, assim como os outros participantes sentiram, a eficácia da comunicação oral do poeta-intérprete, pois gerou, de acordo com as repostas, sentido crítico, sem que a beleza e o impacto emocional se tenham perdido no registo da experiência (Foster, 2021).

## CONCLUSÃO

Todos os participantes responderam à pergunta relativa às duas performances poéticas, o que sugere que todos sentiram efeitos cognitivo-emocionais, independentemente da língua falada. Ou seja, que ambas as performances poéticas produzem prazer estético, embora uns tenham sentido com mais intensidade do que outros. Uns responderam de forma mais cognitiva e outros de forma mais emocional, o que demonstra a importância do viés cognitivo e dos objetivos pessoais de cada ouvinte na percepção e interpretação da informação (Eysenck & Keane, 2004). Contudo, a ativação da memória é uma categoria de análise, por sinal a única, a ser mencionada de forma transversal por todos os espetadores nas entrevistas.

Cada ouvinte aceitou envolver-se de forma consciente com a performance mediatizada e foi interlocutor dos intérpretes (Auslander, 2012). Se o artefacto tecnológico parece dar mais poder à audiência, por outro lado, parece-me perigoso não haver um espaço intermédio, comum, em que poeta-intérprete e espetador estejam olhos-nos-olhos e procurem o acordo da comunicação, juntos. Não é possível procurar este acordo online, pois a barreira física da mediação impede o confronto dos corpos, separa-os, cada qual para lados opostos – como na guerra –, restando o quê, senão a saudade da presença energizante e o gosto agridoce no fim. Apesar disso, as comunidades virtuais de partilha de poemas podem ter um papel importante, se possibilitarem o acesso concreto a vozes e identidades, por vezes silenciadas por processos de dominação, não só ao nível das práticas coloniais como também pelo elitismo do cânone.

Tendo em conta a análise do estudo de caso, sugiro que a tomada de consciência dos efeitos cognitivo-emocionais não é imediata e questiono se o potencial de transformação da audiência é um processo que decorre ao longo do tempo, num determinado intervalo de tempo, p.ex. nos dias seguintes, consoante o esquema cognitivo (Eysenck & Keane, 2004; Fischer-Lichte, 2019). Este é, sem dúvida, um campo de investigação em aberto e o que tentei aqui foi explorar algumas relações e associações entre os conceitos e os processos. A finalizar, proponho, sem prescrições obviamente improdutivas, um mapa orientador, inspirado no guia elaborado pela BBC (*Writing Slam and Spoken Word Poetry Guide for KS3 English Students*, sem data), para se construir um poema para *slam*, para performar, com base nas referências teóricas mencionadas e em sintonia com as regras internacionais do movimento Spoken Word, cujo princípio fundacional é democratizar a palavra poética.

Ler textos e assistir a performances de outros poetas, bem como praticar a escrita de textos próprios e ensaiar a sua performance são orientações que podem ser tidas ao nível geral, assim como adaptar a comunicação em consonância com o que tem em comum com os ouvintes, em termos culturais e pessoais (Eysenck & Keane, 2004). Quanto ao texto, pode ser escrito pelo *slammer* ou por outros autores devidamente citados, no género dramático, de narrativa curta, poesia, diário, letra de canção ou combinações entre eles. O ponto de partida pode ser uma memória do dia a dia que tenha sido marcante e que levante um tema que se gostasse de abordar, bem como as razões para falar sobre ele. Depois: existe outro mundo possível? O que é que aprendeu com a experiência? Qual é a mensagem que quer transmitir? A comunicação direta e pessoal (emocional) é mais eficaz, isto é, que faça referência a pessoas amadas presentes ou ausentes e/ou entidades personificadas, p.ex. a mãe natureza, assim como um texto interativo, p.ex. com uso de marcas de discurso direto e de pronomes na segunda pessoa: “tu”, “vós”, “teus”, “vossos” (Wassiliwizky et al., 2017).

Relativamente à performance, não há limites para a criatividade: pode ir do improvisado (às vezes, improvisado ensaiado), influenciado pelo rap, à poesia sem música ou programada/interpretada com música – aproximando-se da canção –, até à leitura de poemas manuscritos ou impressos numa folha ou num livro publicado (Andrews, 2018); podem ser utilizados adereços, figurinos, música, bem como construir diálogos e interpretar personagens. A voz é importante, porque é energia exteriorizada que cria copresença e constrói relação com a audiência (Fischer-Lichte, 2019; Zumthor, 1990), e as pistas prosódicas também: acentuação tónica e das palavras, tons e pronúncia, improvisado na imprevisibilidade (Wassiliwizky et al., 2017); transmissão rápida e incisiva da mensagem reforçada pela cadência rítmica e pela repetição (ritual) (Andrews, 2018); o silêncio: enquadra a performance e cada pausa dá tempo ao ouvinte para processar a informação. Emoções dolorosas, como depressão, provocam catarse mais intensa e são mais eficazes para a aprendizagem da mensagem, o que faz com que o ouvinte saia transformado. Por fim, a preocupação com a posição das palavras, sobretudo com as últimas palavras de uma linha/verso de uma estrofe individual e/ou de um poema inteiro (Wassiliwizky et al., 2017).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrews, R. (2018). *Multimodality, poetry and poetics*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315523897>
- Aristóteles. (2018). *Poética* (A. M. Valente, Trad.; 6.<sup>a</sup> ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Auslander, P. (2012). Digital liveness: A historico-philosophical perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 3–11. [https://doi.org/10.1162/PAJJ\\_a\\_00106](https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00106)
- Damásio, A. (2012). *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano* (3.<sup>a</sup> ed.). Companhia das Letras.
- Eysenck, M. W., & Keane, M. T. (2004). *Cognitive psychology: A student's handbook* (4. ed., repr). Psychology Press.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Orfeu Negro.
- Foster, H. (2021). *Maus novos tempos: Arte, crítica, emergência* (V. Gato, Trad.). VS.
- Frade, S. (2022). Retelling the war of Troy: Tragedy, emotions, and catharsis. Em M. P. de Bakker, B. van den Berg, & J. Klooster (Eds.), *Emotions and narrative in ancient literature and beyond: Studies in honour of Irene de Jong*. BRILL.  
<https://doi.org/10.1163/9789004506053>
- Kozinets, R. V. (2013). Netnography and the digital consumer. Em R. W. Belk & R. Llamas (Eds.), *The Routledge companion to digital consumption*. Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9780203105306.ch9>
- Nava, A. S. (2003). *O cérebro apanhado em flagrante*. Climepsi.
- Novak, J. (2012). Performing the poet, reading (to) the audience: Some thoughts on live poetry as literary communication. *Journal of Literary Theory*, 6(2).  
<https://doi.org/10.1515/jlt-2012-0003>
- Said, E. W. (2021). *Orientalismo: Representações ocidentais do oriente*. Edições 70.
- Santos, T. S. (2019). *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. São Paulo.
- Scollon, R., Scollon, S. B. K., & Jones, R. H. (2012). *Intercultural communication: A discourse approach* (3rd ed.). Wiley-Blackwell.

Wassiliwizky, E., Koelsch, S., Wagner, V., Jacobsen, T., & Menninghaus, W. (2017). The emotional power of poetry: Neural circuitry, psychophysiology and compositional principles. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 12(8), 1229–1240. <https://doi.org/10.1093/scan/nsx069>

BBC Bitesize. (s.d.). *Writing slam and spoken word poetry guide for KS3 English students*. Obtido 31 de outubro de 2025, de <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zm8gr2p>

Zumthor, P. (1990). *Oral poetry: An introduction*. University of Minnesota Press.