

A herança lírica de Nick Drake

Alexandre Costa

Universidade do Porto

Resumo: Parte considerável das músicas de Nick Drake parece usar a melodia como veículo de uma mensagem vocal que, quase sempre, acaba por assumir o papel principal da canção. O facto de não existirem registos visuais de performances fazem repensar o próprio conceito de performance poética, em que o corpo assume protagonismo enquanto veículo transmissor da palavra. Simultaneamente, a significação do mesmo texto parece ser alterada em função dos restantes signos melódicos que o acompanham. Nesse sentido, a obra de Nick Drake parece ser esclarecedora do conceito “grão da voz”, postulado por Roland Barthes.

Palavras-chave: Performance, Poesia, Música, Nick Drake, Roland Barthes

Abstract: Most part of Nick Drake’s songs seems to use melody as a vehicle of a vocal message which, almost every time, ends up showing as the main character of the song. The fact that there are almost no visual registers of his performances forces to rethink the concept of poetical performance, in which body assumes protagonism as the transmission vehicle of the word. Simultaneously, the significance of the same text seems to be substantially changed in function of the melodic signs in the song. Concerning this, Nick Drake ¹¹³ seems to be enlightening of the concept “grain of the voice”, presented by Roland Barthes.

Keywords: Performance, Poetry, Music, Nick Drake, Roland Barthes

*I came into music because I thought the presentation of poetry wasn't vibrant enough.
So I merged improvised poetry with basic rock chords. That was my original mission.*

Patti Smith, Entrevista à Revista *Spin Magazine*

A história da poesia é também a história das suas mutações contextuais e formais. O fenómeno cantautorai vai-se afirmando, progressivamente, como uma nova forma para algo que, na sua essência, poderá não ser tão diferente assim. No fundo, “where one once read the slogan ‘Poetry is Dead’, one now reads ‘Poetry is Elsewhere.’ That is, elsewhere than in poems.” (Perloff & Dworkin 2009: 22). Se o formato da poesia, de alguma forma, se transmutou, quais são as consequências práticas dessa mudança? Talvez não seja mais do que a repetida demonstração do eterno retorno de Nietzsche: do *lyrikós* grego, até aos cantautores do século XX, estaremos perante algo mais do que uma revitalização da poesia trovadoresca? Ou terá chegado a poesia, depois de séculos de confinamento à página e à palavra escrita, a uma nova identidade?

É importante entender, então, que o som articulado à poesia extravasa a mera componente fonética. Como nos é dito por Perloff e Dworkin, o som, quando em articulação com a poesia, diz já respeito à componente semântica (Perloff & Dworkin 2009: 60). Assim sendo, “som” numa música terá, necessariamente, de dizer respeito a mais do que a melodia que acompanha as palavras. Dirá respeito à sua entoação, à forma como é conjugada com os elementos presentes na música e, enfim, à amálgama de signos decisivos na mensagem transmitida pela melodia. Se nos cingirmos à poesia escrita, a sua passagem à leitura performática poderá ocorrer de tantas formas diferentes quanto as interpretações que dele podemos fazer. Diferentes leituras transmitirão necessariamente mensagens diferentes.

Any reader can perform the written text of a poem, and indeed many poems need to be read out loud in order to make tangible the rhythm and sound patterning. But a poet’s reading of her or his own work has an entirely different authority. The poet’s performance, both live and recorded, poses an arresting issue for poetry, for the differences among the alphabetic, grammaphonic, and live are not so much ones of textual variance as of ontological condition. (Bernstein 2009: 142)

Uma música talvez apresente graus de liberdade diferentes. O que na versão escrita constituía uma via interpretativa, de plena abertura a leituras variadas, surge à nascença como um canal fechado. O cantautor interpretará um poema, articulando supressões, silêncios e pausas conforme a mensagem que pretende passar. Existe, ainda assim, a abertura para novas versões, mas os *covers* quase sempre soam a releituras transviadas. É perfeitamente possível fazer a reconstrução de um poema dando-lhe uma entoação diferente, dando-lhe uma tonalidade mais disfórica ou efusiva. Aliás, como destaca Bernstein, “performance is the ultimate test of the poem, both stress test, in which the rhythms are worked out in real time, and trial of the poet’s ability to engage listeners” (*idem*: 144).

Talvez a música surja, nos dias de hoje, como a mais mediática plataforma performática da poesia:

There are many such genres, old and more recent – such as religious and civic rituals, processions and parades, rallies and pop concerts – that are entirely based on the interaction of many media and can only be adequately approached from the perspective of an intermedial discourse, no matter what the particular interest of a study, whether ideological, anthropological, sociological, semiotic, and so forth. (Clüver 2007: 28)

Esta capacidade de, como é dito por Irina Rajewski, “crossing of borders between media” (Rajewski 2005: 47), promovendo uma intermedialidade entre a palavra e a melodia, é dos traços identitários mais pronunciados dos *singer-songwriters*. Todo o discurso pressupõe, na sua essência, uma intencionalidade ilocutória. Essa intencionalidade é demarcadora do sentido das palavras, da sua contextualização e da sua aplicabilidade. Por si só, então, a locução dá novo *layer* de profundidade à palavra escrita. Como disse Clüver, alguns discursos são “entirely based on the interaction of many media and can only be adequately approached from the perspective of an intermedial discourse” [Clüver 2007: 28]. Despojados de um dos seus veículos mediais, o discurso apresenta menos profundidade, tornando-se também mais aberto nas suas possibilidades interpretativas.

Se associarmos ao ritmo, tom e cadência das palavras, tão comumente barómetros da intenção de um discurso, ao suporte musical existente numa música, temos ainda outro sistema de signos que pode subverter todas as interpretações anteriores. Um poema não é o

mesmo antes do processo de materialização numa música. Aliás, poderá ter sido criado apenas em articulação com ela. Talvez desprovido da melodia que a embala perca um *layer* de significação, talvez ganhe outros novos. Como nos é dito por Simon Frith, “rock ‘poets’ are recognised by a particular sort of selfconsciousness; their status rests not on their approach to words but on the types of word they use” (Frith 1988: 117).

Acrescentemos: mais do que pelo tipo de palavras que são usadas, talvez o que importa seja mesmo a forma como são ditas. O veículo assume especial relevo na recepção da mensagem. Simon Frith recorre mesmo ao termo “speech acts” que, na mesma obra, ganham relevo enquanto figuras retóricas. Isto significa, então, que é necessário passar a barreira asséptica da folha para uma total compreensão do que nos é transmitido. Sem o seu tom, sem uma melodia que se coadune com a mensagem a transmitir, a mensagem perder-se-á no caminho, ganhando pluralidade interpretativa, perdendo coerência com o manifesto artístico.

So, words when they exist within a song, sung, have a provenance and function that needs to be looked at above and beyond their place within the sound palette of a track [...] it seems to me that the closer study and attention to the words of songs could be very valuable in deepening our understanding of how the popular song functions. (Astor 2010: 148)

Estamos, então, perante uma polipoesia. No *Manifesto da Polipoesia*, publicado em 1987, Enzo Minarelli defende a ideia de uma poesia gerada pela fusão de diversos meios técnicos diferentes. Fala-se de uma poesia sinestésica, capaz de proporcionar ao auditório uma experiência sensorial mais ampla. No caso concreto da música, falamos de uma Poesia Sonora. Como nos é dito por Zumthor, comentado por Vinícius de Silva Lima:

A Poesia Sonora está hereditariamente marcada por dois desejos aparentemente contraditórios, mas de fato complementares, que lhe deram origem: o desejo do retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos. (Lima 2006: 3)

Muitos músicos vão revelando a sua relação visceral com a literatura e com a palavra escrita, quer em epítextos em que essa relação é afirmada, quer através de líricas de carácter intrincado e que largamente extravasam o domínio da palavra enquanto mero

instrumento sonoro. Por exemplo, Nick Drake, cantautor inglês falecido em 1974, parece ter conciliado o estudo acadêmico de Literatura com a composição:

Drake had won his scholarship to study English Literature but, according to friends and fellow pupils, seldom attended lectures, preferring instead to get further into music – and his guitar playing and songwriting in particular. (The Guardian 2014: online)

Muitos exemplos poderiam ser dados que, juntamente com os já relatados, reforçam esta relação. De forma semelhante a Drake, Leonard Cohen publicou poesia e romances antes de se estabelecer como um dos mais renomeados músicos da sua geração. Vinícius de Moraes igualmente foi autor de obras de poesia e de peças de teatro. Sérgio Godinho vai igualmente dividindo a sua extensa carreira de cantautor com a publicação dramatúrgica e romanesca na última década.

Importa entender, contudo, a música enquanto possibilidade performática da palavra escrita. A música, mesmo que sem corpo, presente numa gravação ou num álbum, não é mais do que uma forma daquilo a que Roland Barthes chamou *writing aloud*:

[...] the language lined with flesh, a text where we can hear the grain of the throat... the patina of consonants, the voluptuousness of vowels, a whole canal stereophony: the articulation of the body, of the tongue, not that of meaning [...] the anonymous body of the actor into my hear: it granulates, it crackles, it caresses, it grates, it cuts, it comes: that is bliss [...] (Barthes 1981: 67)

Se assim é, será assim tão necessário um corpo para categorizarmos um acto enquanto performático? Se o corpo se afigura como operador estético de qualquer manifestação de performance, talvez a sua ausência física não seja impeditiva de que, por meio da voz, um dos veículos corporais de transmissão esteja já presente. Como nos diz Barthes:

[...] something which is directly the cantor's body, brought to your ears in one and the same movement from deep down in the cavities, the muscles, the membranes, the cartilages [...] [Barthes 1981: 182]

Embora amputado de um dos principais veículos transmissórios de informação performática – o corpo –, as diferentes projeções e tonalidades da voz conseguem, indiscutivelmente, dar uma roupagem distinta ao mesmo texto.

Bob Cobbing definira, em 1972, a performance poética assim: “concept of one voice scarcely making use of the physical possibilities of body – almost disembodied” (Cobbing 1978: 45). Esse corpo desmobilizado da missão anatômica, temporariamente entregue à arte performativa, talvez se possa fragmentar ainda mais, desintegrando-o da matéria física que carrega, subjugando-o a mero instrumento vocal. Ou, quem sabe, amplificando-o, aumentando uma das partes, excluindo a necessidade de contemplação das restantes: o vocal emancipado, ganhando contornos heterogêneos, ganhando corpo na melodia, desconectando-se da fonte corpórea.

Aliás, em última instância, a voz é uma dependência do corpo. É uma das *physical possibilities of body*, tal como toda a paleta de possibilidades de dinâmica corporal características dos actos performativos. A voz implica um corpo, e implica um corpo performativo. Quando a voz se encontra interpolada por manifestações musicais, ainda que a proveniência corporal seja imperativo prévio, encontra-se adensada ainda por uma outra performização sonora. O corpo não é um ponto de chegada obrigatório, antes se constitui como um ponto de partida. A performance, então, não tem necessariamente existência visual, muito menos obrigatoriedade sinestésica.

Aqui falamos de uma performance mais densa. Ao estímulo auditivo junta-se a componente semântica. E talvez seja mais fácil exponenciar esta componente auditiva não estando condicionado pelo conhecimento de uma performance visual. Por transparente que seja o esforço envidado no sentido de ignorar essa existência, basta o seu conhecimento para turvar um julgamento que, aqui, se pretende tão depurado quanto possível entre poesia e voz performativa. Fala-se de algo a que Barthes chamou “grain of the voice”.

The ‘grain’ of the voice is not – or is not merely – its timbre; the ‘significance’ it opens cannot better be defined, indeed, than by the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message). The song must speak, must write [...] (Barthes 1981: 185)

É por isso que Nick Drake, cantautor britânico, maioritariamente reconhecido em período póstumo, surge como figura marcante deste entendimento. Tal se justificará, parcialmente, pela idade prematura com que Drake morre. A sua relutância em ser entrevistado ou em tocar ao vivo é outro dos factores que ajudam a explicar esta falta de reconhecimento, ainda que aos vinte e quatro anos já tivesse lançado três álbuns: *Five Leaves Left*, *Bryter Layter* e *Pink Moon*. A ausência de qualquer suporte visual aumenta a importância das partes existentes para uma análise que permita compreensão completa. Destaque-se, também, a sua relutância em actuar ao vivo: “Either way, friends and colleagues began to notice a reluctance to play live, which had the makings of a phobia.” [Dann 2004: 59]

Mais do que essa relutância, a obra de Nick Drake tem como vertente incontornável uma forte componente lírica, reforçada pelo instrumental, que parece adensar a mensagem lírica. Como nos é dito por Trevor Dann, autor de *Darker Than the Deepest Sea*:

His lyrics are impressive too. Sure, most of Nick’s words and ideas are those of a young man because they were mostly written before he was 24, but they are anything but simplistic and juvenile. When I asked Chris Bristow, Nick’s old supervisor from Cambridge, to look at some of Nick’s lyrics, he was fascinated. Reading the melancholic and prescient *Fruit Tree*, he said ‘that seems to me like a combination of [William] Blake and [Alfred] Tennyson in a way that I would hardly have believed possible. It has both the sadness of the idea that you are transient, from Tennyson, and the idea that you need to die to fruit, from Blake’s ‘Songs Of Experience’. (*idem*: 4)

Drake parece, então, largamente influenciado na sua criação lírica por alguns dos mais influentes poetas ingleses. O processo de escrita poucas vezes se compadece com curta leitura, e o manifesto interesse demonstrado pela palavra na sua obra, demonstra que a própria criação muito consome dessa vivência. Como nos diz Wayne Booth, “o autor poderá escolher um inúmero conjunto de disfarces, só nunca se poderá esconder” (cf. Booth 1980: 43). De facto, Nick Drake parecia avesso ao mediatismo típico de determinada indústria musical, permanecendo numa atitude de relativo alheamento em relação ao que o rodeava. É-nos dito pelos seus pares que “he enjoyed cultivating an air of mystery. He liked to ‘creep around’” [Dann 2004: 15]; outro colega confessa que “[...] remembers being ‘not frightened exactly but distantly impressed’ by this ‘tall, good-looking, rather dreamy’ boy” (*ibidem*).

Esta aura de observação distante parece presente de sobremaneira nas líricas do primeiro álbum, *Five Leaves Left*, lançado em 1969, escrito durante os anos do músico em Cambridge. Um bom exemplo é “Thoughts of Mary Jane”: “Who can know / The thoughts of Mary Jane? / Why she flies / Or goes out in the rain? [...] Who can know / What happens in her mind?” [Drake: 1969]. Transversal aos seus três álbuns parece ser uma profunda disforia. Usando a informação que nos é dada no documentário “A Skin too Few”, de Jeroen Berkvens, na biografia “Darker Than the Deepest Sea”, de Trevor Dann, ou nas ocasionais entrevistas das pela irmã, Gabrielle Drake, facilmente nos apercebemos do histórico depressivo de Nick Drake ou das anteriores tentativas de suicídio.

But while hindsight can undoubtedly lend heightened meaning to some of the songs, there is plainly a restless, disturbed quality in Nick’s writing, which suggests that he was using his lyrics, consciously or subconsciously, to tell us something about himself. (Dann 2004: 31)

Os exemplos são vários. Se alguns se escondem na forma de eufemismos ou metáforas, outros parecem ser evidentes afirmações de um estado psíquico frágil e depressivo.

‘Time Has Told Me’, superficially a melancholic love song, talked about ‘a troubled mind’ and leaving ‘the ways that are making me be what I really don’t want to be’. ‘Place To Be’, which features on the ‘work tape’ from 1969, contains the lines ‘I’m darker than the deepest sea’ and ‘I’m weaker than the palest blue’ and suggests that disillusionment with the music business, if not life itself, had already set in. ‘Fruit Tree’ is perhaps the most remarkable example, a chilling prediction of Nick’s own reputation – ‘safe in ... the earth, that’s when they’ll know what you were really worth’. (*idem*: 32)

Para a transmissão dessa sensação disfórica contribui, de sobremaneira, uma arte lírica que Drake parece ter aperfeiçoado à custa de muitas leituras, nomeadamente nos anos de Cambridge: “Jeremy Mason recalls going to a bookshop with Nick and buying a copy each of Baudelaire’s poems *Les Fleurs Du Mal*. They read Dostoyevsky and Rimbaud [...]” (*idem*: 55). Esta permanente angústia mantém-se nos anos finais de Drake, quando os anos de estudante em Cambridge ficam para trás, mas de forma mais directa. Se “a troubled cure / for a troubled mind” (Drake: 1969), “life is but a memory / happened long ago” (*idem*) ou “this was the time of no reply” (*idem*) parecem já bastante sintomáticos de uma entrada

conturbada na idade adulta, as líricas depressivas parecem simplificar-se numa interpretação mais linear anos depois.

Por exemplo, em “Chime of the City Clock”, do álbum *Bryter Later*, lançado pouco depois da mudança de Nick Drake para Londres, em 1971, parece ser relatada a sua relação conturbada com a cidade e com quem o rodeava, amplamente descrita nos epítextos que envolvem a sua obra: “stay indoors beneath the floors / talk with neighbours only / the games you play make people say / you’re either weird or lonely / a city star won’t shine too far / on account of the way you are”. (Drake 1972)

Epítome desta súbita clareza, desta progressiva descomplexificação, parece ter sido *Pink Moon*, obra maior de Drake. Ainda que não tenha merecido particular atenção dos críticos na altura em que foi lançado, tornou-se, com o passar dos anos, no seu álbum mais celebrado. Se exceptuarmos as mensagens mais elaboradas de “Things Behind the Sun” e de “Parasite”, a lembrar ainda o tom de *Bryter Layter*, e aparentemente também escritas alguns anos antes (*apud.* Dann 2004: 74), todas as músicas parecem de uma linearidade que, pelo conteúdo negro do que é dito, revelam a queda a pique de Drake. Como nos diz Dann Trevor: “Nick was coming apart and Pink Moon was the journal of his experience” (*idem*).

As mensagens são directas, evidencia-se o uso da repetição das mesmas afirmações simples e sem grande espaço a interpretações dúbias: em “Harvest Breed”, o cantautor surge “falling fast and falling free” (Drake 1972). repetidamente; em “Place to Be”, Nick afirma-se “weaker than the palest blue” (*ibidem*); em “Know”, reafirma o papel de observador introspectivo atribuído pelos seus pares, evidenciando uma ausência, talvez de si mesmo, afirmando que “you know that I see you / you know I’m not there” (*ibidem*). Sinal mais evidente da contemplação de não estar, da tentadora ravina suicidária que se parecia agigantar aos olhos de Drake, parece ser a sua mais mediática canção, “Pink Moon”. A morte que se aproxima: “Pink Moon is on his way” (*ibidem*). A morte que não deixará ninguém impune: “Pink Moon’s gonna get you all” (*ibidem*).

Interessante, mais do que a evidente preponderância que a arte lírica tem na edificação da estrutura da música, é também o processo contrário: a forma como a performance musical de Nick Drake – tom de voz, supressões, ritmos e conjugação de acordes – tem influência directa na leitura que se faz das palavras. Como, de forma geral,

todas as variações interpretativas que fui fazendo, ainda que numa evidente dialética com dados biográficos e epitexto, sobrevivem com base na estrutura sonora e performativa das músicas.

Encontramos exemplos claros em toda a discografia. No primeiro álbum, *Five Leaves Left*, encontramos no tom pesaroso de “Way to Blue” um arranjo com predominância de graves e em que o tom inquisitivo é permanente: “Don't you have a word to show what may be done / Have you never heard a way to find the sun / Tell me all that you may know / Show me what you have to show” (Drake: 1969). Esse tom inquisitivo é demarcado pelos arranjos de Robert Kirby, que atribuem à canção uma identidade de indagação, quiçá de Drake para consigo próprio: “Won't you come and say / if you know the way to blue?”. As constantes supressões entre as questões, enquanto os graves se vão adensando, vão colocando um espaço que parece soar enquanto resposta que nunca surge.

Metido na roupagem do piano de “Saturday Sun”, do mesmo álbum, “Way to Blue” teria um carácter completamente diferente. O mesmo “blue”, para o qual se pretendia um caminho, é agora simbolismo de um pacifismo acentuado pelo piano *jazzy* de Drake: “saturday sun came early one morning / in a sky so clear and blue” [*ibidem*]. Os acordes de piano, associados ao facto de o proclamado “Saturday” ser fim-de-semana, ajudam a transmitir uma calma que, pelo carácter contínuo dos acordes, não é beliscada pela súbita disforia evidente no último verso, que surge como o desvendar de uma metáfora: “but saturday's sun has turned to sunday's rain / so sunday sat in the saturday sun / and wept for a day gone by” (*ibidem*). Acentua-se, então, a forma como a música transmite uma sensação de aceitação perante o “*day gone by*”: como uma inevitabilidade, uma perda de carácter inevitável.

Semelhante se passa em “Bryter Later”. Se as linhas parecem indiciar uma declaração apaixonada, com passagens como “I never felt magic crazy as this / but now you're here / brighten my northern sky” (Drake 1970), a melodia vai alternando. Esta alternância verifica-se entre os períodos pacíficos, em que a voz surge em plano superior ao instrumental, e entre períodos ligeiramente mais acelerados, de acordes oscilantes, que quase sempre são rematados com novas palavras de Drake, que voltam a emancipar-se dentro da estrutura da música. Volte a destacar-se, então, como o instrumental surge como adorno e forma de

elevação da poesia de Nick Drake. Aliás, nas palavras de Dann: “The melody [...] is gorgeous, the singing enchanting and achingly honest, and the setting by John Cale, opulent without overpowering the fragile little song” (Dann 2004: 107).

Neste mesmo álbum, se anteriormente foi destacado “At the Chime of the City Clock” como símbolo da difícil adaptação de Drake aos subúrbios de Londres, destaque-se como são convocados elementos *jazzísticos*, merecendo especial atenção o saxofone, particularmente presente em “Bryter Layter”. A representação da cidade fragmentada de “At the Chime of the City Clock” (“and at the beat of the city drum / see how your friends come in twos / or threes or more / for the sound of a busy place / is fine for a pretty face / who knows what a face is for (Drake 1971)”) ganha contornos adicionais na diversidade instrumental deste álbum, mais apetrechado instrumentalmente do que “Five Leaves Left”. Também assim é a cidade, vasta, de possibilidades diversas, mas ainda assim, nas palavras de Drake, símbolo de solidão.

O álbum *Pink Moon* parece perder alguma da complexidade e multiplicidade interpretativa que caracterizava a obra de Drake até então. Como nos é dito por Trevor Dann, “the lyrics show that he was less concerned with the poetic images and literary allusions of his earlier songs” (Dann 2004: 108). De facto, músicas como “Road”, “Know” ou “Ride”, são demonstradoras de uma linearidade lírica que parece afastada de Drake de *Five Leaves Left*. Se algumas das músicas parecem recuperar as influências do seu primeiro álbum, consideravelmente mais despidas da diversidade instrumental de *Bryter Layter*, a guitarra parece explorar novos caminhos: “tuning shows that Nick’s guitar technique was still at its best during the Pink Moon sessions” (Dann 2004: 112). No entanto, se a complexidade do veículo transmissor se adensa, importa entender que contornos adicionais poderá isso oferecer a textos que, sem essa diversidade, soariam despídos. Em “Know” a simplicidade redundante numa letra de apenas vinte palavras: “you know that I love you / you know I don't care / you know that I see you / you know I'm not there” (Drake 1972).

A mensagem parece complexificar-se em músicas que já tinham sido escritas anteriormente, como “Things Behind the Sun” ou “Parasite”, produtos de 1969, embora apenas lançados em 1972. Aliás, a mensagem de ambas parece já ser um corpo estranho dentro da estrutura menos densa instrumentalmente de “Bryter Layter”. “Parasite” é um

relato urbano, com evidentes semelhanças a “At the Chime of the City Clock”. Nela Drake volta a dizer que “take a look you may see me at the ground / for I am the parasite on this town” (*ibidem*). Se o tom de desintegração do sujeito poético na cidade volta a ser tema, surge aqui muito despido da densidade instrumental do anterior álbum. Parece tratar-se de um retorno de Drake à primeira fórmula, o tom simplista de *Five Leaves Left*, mas mais que isso parece tratar-se de uma mensagem de aceitação. Este é o último álbum de Drake em vida. Como nos diz Dann sobre “Harvest Breed”, tema presente em *Pink Moon*, “like several of the songs on Pink Moon this sounds unfinished, reminiscent of the works-in-progress [...]” (Dann 2004: 110).

E se o veículo for também uma forma de explicitar a mensagem? Ou seja: e se a forma simplista como a generalidade das músicas de *Pink Moon* parecem sair do estúdio em 1972 for também uma forma de ilustrar a crueza do objecto artístico? Como nos é dito em “Harvest Breed”, a música que Dann apelida de “sound unfinished”, “falling fast and falling free / this could just be the end” (Drake 1972).

Pink Moon, acima de tudo, soa “fast and free”: as mensagens são menos crípticas, os instrumentais são maioritariamente assentes na simplicidade acústica, e as longas supressões de discurso dos álbuns anteriores dão lugar a vocais seguidos, maioritariamente corridos. Aliás, pouco tempo parece existir para divagar no que não é pertinente. Nick Drake tem pressa. Este é, a alguma distância, o mais curto dos álbuns da sua fugaz carreira: vinte e oito minutos de uma despreocupação suprema, do relato de um desastre eminente. Talvez nesta obra a forma vista a pele de conteúdo.

Assim, a música de Nick Drake, articulada com a sua lírica, é uma representação clara daquilo a que Roland Barthes apelidou de “grain of the voice”. A voz emerge enquanto representação de um corpo, usando supressões, ritmos e estruturas sonoras que lhe atribuem diversas significações. Esse entendimento contribui, de sobremaneira, para o entendimento da música de Nick Drake como espaço de poesia performativa, que respira enquanto objecto artístico na dialética entre som e palavra.

Bibliografia

Astor, Pete (2010), *The poetry of rock: song lyrics are not poems but the words still matter; another look at Richard Goldstein's collection of rock lyrics*, Westminster, Cambridge University Press.

Aristóteles (1986), *Poética*, tradução de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Barthes, Roland (1981), *The Grain of the Voice*, Evanston, Northwestern University Press.

Berkvens, Jeroen (2003), *A Skin too Few: The Days of Nick Drake*, Youtube (último acesso em 27/01/13).

Bernstein, Charles (2011), *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, Chicago, The University of Chicago Press.

Booth, Wayne (1980), *Retórica da Ficção*, Trad. M. Teresa H. Guerreiro, Lisboa, Artes e Letras / Arcádia.

Carvalho, Emanuel (2016), *A Oralidade – Ferramenta Para Ensinar e Para Aprender*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Clüver, Claus (2007), *Introduction to Intermediality*, Indiana, Indiana University.

Dann, Trevor (2004), *Darker Than the Deepest Sea. The Search for Nick Drake*, Cambridge, Ingram Publisher Services US.

Drake, Nick (1972), *Pink Moon*, London, Island Records.

-- (1971), *Bryter Layter*, London, Island Records.

-- (1969), *Five Leaves Left*, London, Island Records.

Frith, Simon (2010), *Why do Songs Have Words*, *Contemporary Music Review*, Vol. 5, United Kingdom, Harwood Academic Publishers.

Jeffries, Stuart (2014), *I want to complicate Nick Drake history*, <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/nov/15/i-want-to-complicate-the-nick-drake-story>> (último acesso em 27/07/2017)

Lima, Vinícius (2006), *Polipoesia e Recuperação da Performance na Voz*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina.

Minarelli, Enzo (1987), *Manifesto Della Polipoesia*, Valência, Tramesa D'Art.

Paphides, Peter (2004), *A Stranger to the World*, <<https://www.theguardian.com/music/2004/apr/25/popandrock4>> (Acesso em 24/07/2017)

Perloff, Marjorie & Dworkin, Craig (2009), *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, Chicago, The University of Chicago Press.

Rajewski, Irina (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in *Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, n. 6, Montreal.

Alexandre Costa nasceu em 1991. É licenciado em Ciências do Desporto, e mestrando em Estudos Literários, Culturais, e Interartes, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tem como áreas de interesse os estudos inter-mediais, em especial os relacionados com a música, e a prosa de ficção contemporânea. De momento, desenvolve uma dissertação na área da literatura comparada, que relaciona as obras de Milan Kundera e Gonçalo M. Tavares.