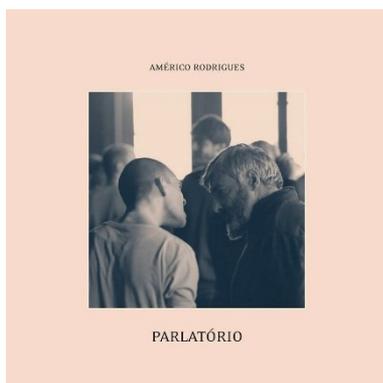


‘Parlatório’: 7 histórias para desaprender o silêncio¹

NUNO MIGUEL NEVES

CLP | Universidade de Coimbra

Bolseiro da FCT



Américo Rodrigues, *Parlatório*. Guarda: Bosq-íman:os, 2018. CD-áudio.

Será talvez conveniente começar este texto com uma breve história/explicação da Poesia Sonora. Como fazê-lo? Pela história e pela tradição em que se inscreve? Pela componente técnica? Pelas formas de literariedade que aí encontramos? Pela sua relação sempre problemática com a Literatura e/ou com a Música? Pelo uso estilhaçado/estilhaçante da linguagem? Talvez um pouco de tudo isto. Passo pois a uma breve explicação daquilo que foi a poesia sonora e de como nos chega ela até ao século XXI não podendo deixar de salientar a dificuldade que representa uma narrativa deste género em tão curto espaço de tempo.

Philadelpho Menezes, académico e poeta experimental brasileiro diria, num texto intitulado “Introdução: da Poesia Fonética à Poesia Sonora”, texto que serve de preâmbulo a obra intitulada *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*,

O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declama-

¹ Texto apresentado a 13 de janeiro de 2018, no Salão Brazil, em Coimbra, na sessão de lançamento de *Parlatório*.

tórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto (Menezes, 1992: 10)

Uma tripla secessão, portanto. Com a escrita e as formas “tradicionais” de a fazer soar, com a literatura oral e também com o poema como resultado de um trabalho sobre o texto. Do ponto de vista histórico podemos fazer recuar a Poesia Sonora a uma tradição de trabalho sobre a linguagem que remonta ao início do século passado. Dadaístas e Futuristas, as primeiras vanguardas do século XX, introduziram e desenvolveram formas e processos de trabalho sobre a linguagem tendo em vista a produção de momentos performáticos, de natureza disruptiva, que se manifestaram em grande medida naquilo que hoje conhecemos como Poesia Fonética. São exemplos desses poemas “Karawane” e “Gadži Beri Bimba”, de Hugo Ball, ou o mais canónico e mais repetido de todos eles, “Ursonate”, de Kurt Schwitters.

A história seguiria e nos anos 50, após a segunda grande guerra, assistimos a um novo desenvolvimento. A introdução da fita magnética no trabalho poético permitirá o aparecimento de trabalhos como “Pour en finir avec le jugement de dieu”, de Artaud, ou os trabalhos de Henri Chopin, cujo corte, recorte e colagem de pedaços de fita, tal como Gysin e Burroughs haviam feito com o texto impresso, permitiriam a manipulação do som, o isolamento daquilo que Henri Chopin designou como micropartículas vocais, e a criação/composição de uma massa sonora que traria consigo um novo nível de desestabilização e de alteração radical do texto poético. Na sua vertente mais radical, e mais contemporânea, a Poesia Sonora abdica quase na totalidade do uso da palavra, ou transforma-a numa pasta indetectável, sonoridade pura.

O trabalho de Américo Rodrigues inscreve-se pois nas gerações de poetas sonoros e de exploradores da matéria sonora que o precederam e que, como vimos, remontam ao início do século passado. Essa relação, que muitas vezes se compreende melhor a partir dos processos de trabalho, e da forma como chega a uma determinada obra sonora/poética, do que propriamente a partir de questões formais, é, diria eu, mais evidente nuns trabalhos que noutros, o que de alguma forma é também sinal da originalidade do trabalho de Américo Rodrigues.

É portanto no seguimento destes trabalhos de natureza experimental que podemos inscrever a obra de Américo Rodrigues, ainda hoje um caso praticamente isolado, e em certa medida ainda desconhecido, representante da Poesia Sonora em Portugal mas que conta já, e refiro-me apenas ao domínio da Poesia Sonora, com uma obra longa: *O Despertar do Funâmbulo* (2000), *Escatologia* (2003), *Trânsito Local, Trânsito Vocal* (2004), *Aorta Tocante* (2005), *Cicatrizando* (2009), *Porta-Voz* (2014), e com um conjunto verdadeiramente impressionante de performances, oficinas e participações em Festivais e eventos do género, um pouco por todo o mundo. Motivos portanto mais do que suficientes para que este novo álbum fosse aguardado com expectativa

por aquilo que representa não só na carreira de Américo Rodrigues mas também pelo que representa para a Poesia Experimental em Portugal.²

Parlatório é portanto o sétimo disco deste autor e não vale a pena tentar encontrar nos trabalhos anteriores de Américo Rodrigues chaves de leitura para este álbum, já que cada um dos seus trabalhos tem esse mérito de se constituir como uma reflexão única sobre o que quer que tenha sido a matéria-prima escolhida para trabalhar em determinado momento. *Trânsito Local, Trânsito Vocal* (2004), por exemplo, dedicou-se à exploração fonética e sonora da toponímia da Guarda a partir de textos de Jorge dos Reis; *Cicatriz:ando* (2009) produz em tecnologia *low-fi* uma remediação de adágios, provérbios e expressões populares.

Parlatório é, antes de tudo, um disco sobre o que se diz ou sobre o que não se diz. O início parece ser bastante claro a esse respeito. Aos 50 segundos ouve-se “a minha mãe é que me denunciou” e, logo adiante, “Não falo com a minha mãe, a minha mãe é que me denunciou”. A voz, a voz no centro das relações, uma referência meta-discursiva sobre os modos de falar eles próprios e que irá ressurgir de forma recorrente ao longo de toda a obra, criando assim uma camada de sinal fático que relembra a existência e os papéis dos canais de comunicação.

A obra, como sabemos, inspira-se no trabalho realizado por Américo Rodrigues no Estabelecimento Prisional da Guarda onde, ao longo de vários meses, realizou oficinas de escrita e onde foi recolhendo, simultaneamente, testemunhos, histórias, notas diarísticas a propósitos das quais diz: “A minha ideia inicial era ouvi-los com vagar, para depois escrever textos que contassem as suas vidas atribuladas. Ouvir, escrever, escolher, riscar, escrever outra vez. Porém, passaram-se meses e não fui capaz de narrar a vida daquelas pessoas.” Relembro, para aqueles menos habituados ao universo carcerário, que o *Parlatório* é o espaço existente na prisão para o encontro entre presos e familiares e amigos e é exatamente essa ideia de um espaço polifónico de exercício das capacidades vocais, um espaço vigiado, que inspira o nome do álbum. Devo referir que a audição desta obra me trouxe à memória um conjunto de leituras. A obra permite estabelecer um conjunto vasto de nexos de intertextualidade que só confirmam, embora tal não fosse de todo necessário pois a peça vale em absoluto por si só, a sua absoluta contemporaneidade, no que diz respeito ao campo poético, e a sua pertinência e lugar único num campo mais alargado de trabalhos de criatividade e de produção artística que se relacionam de algum modo com o contexto prisional.

² Para uma visão mais alargada da obra de Américo Rodrigues que, sublinho, está longe de se esgotar na Poesia Sonora, sugere-se que vejam quer a entrevista dada ao programa *Filhos da Nação*, em Outubro de 2017 (disponível em <https://www.rtp.pt/play/p3168/e309976/filhos-da-nacao>), quer uma entrevista que realizei, com Tiago Schwäbl, no âmbito do projeto *Vox Media* (disponível em <http://www.voxmedia.uc.pt/index.php/2017/05/25/um-ovni-na-guarda-entrevista-a-americ-rodrigues/>).

E a propósito do parlatório, e da sua relação com a linguagem, que é afinal o que está em causa neste disco, cito um pequeno excerto de uma obra intitulada *O Voo Inquieto do Prisioneiro*, um livro relativamente desconhecido, publicado no Porto em 1988 pela CIRP (Comissão contra a Injustiça e Repressão Políticas) dos presos políticos do “caso FP-25”. O livro é uma recolha de textos dos presos e destinava-se a angariar fundos para a defesa jurídica. É assim que Maria Helena Marques, uma das presas, absolvida de resto em 1987, descreve um encontro entre um casal na sala do parlatório

Falavam, emudeciam, tagarelavam sem descanso, quase em surdina, às vezes parecia que não se entenderiam mas uma nova linguagem nascia ali mesmo. “Linguajar esquisito” para os que de um lado e do outro da sala supervisionavam a operação cronometrada. (Marques, 1988: 18)

Felipe Cussen, académico e poeta sonoro chileno que trabalha também sobre a poesia sonora (e que esteve recentemente em Coimbra para uma conferência sobre caixas), diria num texto intitulado “Quis escrever um álbum de poesia sonora mas saiu-me música eletrónica” (2014) (um texto relativamente curto sobre a identidade da poesia sonora a que volto com frequência) que reconhece a poesia sonora lá onde os fantasmas da linguagem existem. *Parlatório* é também uma obra sobre fantasmas, embora a sua natureza seja aqui um pouco diferente. A este propósito, partilho uma pequena nota biográfica: morei durante 4 anos a cerca de 50 metros do Estabelecimento Prisional de Coimbra. Deste tempo, e desta proximidade, retenho, acima de tudo, uma experiência sonora. Sirenes, tiros esporadicamente, uma voz no megafone que ao fim-de-semana chama para as visitas os presos pelo seu número, não pelo nome, nunca pelo nome, vozes espectrais do que parecem ser jogos no pátio, partidas de futebol provavelmente, as vozes dos familiares em cortejo pela rua Pedro Monteiro dirigindo-se ao portão de entrada dessa cidadela muralhada em plena Coimbra, muralhas a que Américo se refere no libreto como “Muros cinco vezes maiores do que um homem”. Nunca vi estes homens ao longo deste tempo. A prisão como uma experiência sonora espectral.

A obra, como já foi dito, surge da experiência do autor como formador no Estabelecimento Prisional da Guarda, em oficinas de escrita poética, ao longo de vários meses. Ao longo desse período, Américo Rodrigues recolheu testemunhos, frases, acontecimentos, pedaços do quotidiano daqueles homens e mulheres, que elegeru depois como ponto de partida para este álbum. Ao que ouviu juntou depois as suas capacidades vocais e sonoras que trabalhou em estúdio com César Prata, que o tem acompanhado de perto no seu percurso, e contou também com a colaboração de José Neves (dramaturgia do som e montagem), e de Nuno Veiga (*sound designer*), para chegar a este resultado final.

“Vozes”, talvez devesse dizer textos, e histórias que se acumulam, que se sobrepõem, que são interrompidas e retomadas, um contraste rigoroso entre a voz perceptível de Américo Rodrigues e um trabalho eletrónico (reverberação, *loop*, ruído) que é, em certa medida e devido à forma como é utilizado, novo na obra de Américo Rodrigues.

E novo é também o formato do disco, uma peça ininterrupta de quase uma hora, o que me parece particularmente interessante na medida em que podemos pensar nela como uma reprodução do tempo carcerário, quer dessa vida que se cumpre 24 sobre 24 horas, sem pausas, quer pela mimese dos tempos das visitas prisionais, cerca de uma hora de acordo com o tempo previsto no Regulamento Geral dos Estabelecimentos Prisionais. A forma como a reverberação é utilizada ao longo de todo o álbum parece-me também merecer uma atenção particular. A sua presença torna-se evidente desde muito cedo e parece colocar-nos no centro de uma sala ampla, de um espaço despido, onde tudo ecoa, e onde tudo se repete. Pode aliás ler-se, no libreto, uma referência aos “ecos dos ecos”. Todo o trabalho é marcado por diferenças nítidas entre a ausência ou a presença de reverberação que nos dão espaço para que possa ser aí lida uma oposição entre um espaço/tempo psicológico e um espaço/tempo da prisão, este habitado por ruídos mecânicos, *clac*, *clac*, e por ruídos elétricos.

Este efeito de espacialização acústica é reforçado pelo trabalho de distribuição panorâmico, vozes e sons que nos chegam ou pela via esquerda ou pela via direita, que viajam da esquerda para a direita ou em sentido inverso, o trabalho de espacialização coloca-nos algures no interior, quiçá no centro, do parlatório e obriga-nos a perguntar de onde nos chegam afinal estas vozes. Em que espaço se situam elas? Onde nos situamos nós nesse espaço? Coloca-nos num espaço íntimo de comunicação, tão íntimo quanto pode afinal ser um parlatório. É preciso não esquecer, como se pode ouvir aos 37 minutos, que “nas visitas também não há qualquer tipo de privacidade, não há privacidade no parlatório.”

Não estamos obviamente sozinhos neste espaço que é permeado permanentemente pelo ruído, um ruído elétrico que insiste em tornar-se presente e que se torna audível de forma bastante marcada nos períodos de ausência vocal. Como diria Jean-Marc Rouillan, membro do grupo francês Action Direct preso nos anos 80, e que em livro intitulado *Odeio as Manhãs*, publicado em Portugal com prefácio da Isabel do Carmo,

Desaprendi muito. Desaprendi a noite. Nunca anoitece nas nossas prisões. Estamos sempre debaixo dos projectores com um halo alaranjado, como nas auto-estradas belgas e nos parques de estacionamento dos hipermercados. Desaprendi o silêncio. A prisão não conhece o silêncio. Soa sempre um queixume, um grito, um rumor. (Rouillan, 2006: 56)

A obra de Américo Rodrigues parece interrogar-se sobre o som da máquina e sobre esta desaprendizagem do silêncio que é, paradoxalmente, o da possibilidade de escuta da máquina do corpo, o do ruído do corpo. A prisão como câmara anecoica onde é possível ouvir-se o sangue a correr nas próprias veias, uma ideia que recupera de resto o tema de uma faixa do álbum *Aorta Tocante*, de 2005, “O som que circula nas veias”, embora ele seja aí tratado de forma bastante diferente, e que não pode deixar de me lembrar a visita de John Cage a uma câmara anecoica na Universidade de Harvard. Ao sair da câmara, Cage pergunta ao engenheiro que sons eram aqueles, um agudo e um grave, que, contra as expectativas, se conseguiam ouvir dentro do espaço isolado. O engenheiro ter-lhe-á respondido que o som grave era o da circulação sanguínea e que o agudo era o sistema nervoso em funcionamento.

Por vezes cessa o ruído eletrónico e sobrepõe-se o ruído humano. É o homem que se transforma em máquina? É o espaço de isolamento? Contudo, o ruído volta, o ruído volta sempre, o mesmo ruído indistinto e distante que ouvia quando morei ao pé do Estabelecimento Prisional de Coimbra. Lembro-me das palavras de Emma Santos, numa obra intitulada *O Teatro*, escrita a partir da sua experiência numa outra Instituição Total que não a Prisão mas sim o Hospital Psiquiátrico, quando a autora refere

A manhã volta. A manhã volta sempre. Por mais Largatil, Equanil, Nubarene que tomes, ela volta sempre. Podes experimentar Melleril, Nembutal, sedativos, ela volta... (Santos, 1981: 15)

No mesmo sentido, Jean-Marc Rouillan mais uma vez:

Ao acordar, a prisão salta-me ao pescoço [...] Nunca nos habituamos à prisão. E quanto mais o tempo passa, mais as manhãs são dolorosas. Treze anos. 4750 manhãs. (Rouillan, 2006: 15)

Em *Parlatório*, o ruído volta, o ruído volta sempre, e torna-se marca distintiva desta máquina-universo de produção forçada de alteridade e de exclusão, ideia reforçada, de um ponto de vista formal, pelo espaço para lamentos, choros, a impossibilidade do silêncio já referida.

A Poesia Sonora, ou pelo menos as suas tendências mais contemporâneas, testam sempre o limite da prática poética pelo afastamento permanente e inequívoco da linguagem. Américo Rodrigues opta, naquela que me parece ser uma das mais originais aproximações à Poesia Sonora dos últimos anos, pelo contrário. Força-nos à narrativa, ainda que, como o próprio indica, ela seja “fragmentada” e procure “estilhaçar a coerência dos relatos”, o que cria, a partir da tensão entre o que se diz e o que é do domínio do indizível, uma tensão recorrente, e perfeitamente audível, entre um espaço psicológico, autónomo, isolado do ruído da máquina, um isolamento que nunca se cumpre na totalidade, e o meio de que não se pode fugir, uma tensão que se esta-

belece também quer pela crueza dos relatos e pelo que eles dizem sobre os silêncios “Cosi a boca. Com uma linha e com uma agulha cosi a boca”, ouve-se aos 34 minutos, quer por esse equilíbrio violento que se vai estabelecendo entre os diferentes recursos sonoros (que de forma pragmática dividiria em 3 categorias: vozes e histórias, vozes sem histórias, maquinaria). Não sei se será possível fazer sentido destas 7 histórias, isto é, perceber a que diferentes fontes elas pertencem, em boa verdade não sei se isso interessa de todo. São estas 7 como poderiam ser outras tantas que nunca ouvimos, que nunca iremos ouvir, que não queremos, muitas das vezes, ouvir. Por fim, as vozes desaparecem, esgotam-se e nesse esgotamento dilui-se toda e qualquer possibilidade narrativa, o Parlatório converte-se num jogo vocal, fonatório, de impossibilidade semântica. A Poesia Sonora atinge o seu apogeu.

Uma poética do estilhaço e do fragmento, portanto, da recomposição sonora, trabalho de ourives dedicado e dobrado sobre a mesa que se ocupa no recorte e montagem da filigrana vocal, o trabalho efetuado sobre estas histórias permite-nos afinal observar a máquina da Poesia Sonora em pleno funcionamento: a produção do estilhaço, do recorte, da atomização, da desmontagem, uma poética afinal do que não se diz ou não se consegue dizer e do que só se consegue dizer de outras formas, o colocar em evidência dos mecanismos de disrupção poética.

Dito isto, resta-me voltar a Jean-Marc Rouillan e a um breve trecho que me parece resumir muito do que aqui disse a propósito da prisão, da linguagem, e da forma como estas duas categorias se encontram. Diz Jean-Marc a propósito da sua passagem pela prisão de Fresnes:

Eu estava na vossa casa, a poucos quilómetros de Paris, no subúrbio Sul, perto da autoestrada que vocês apanham para irem de férias. Eu estava lá, nem morto nem vivo. Como um animal, tinha desaprendido a falar. Pronunciava sete palavras por dia. Por delicadeza para com os meus tortionários. “Bom dia” duas vezes, de manhã e ao meio-dia. “Obrigado” pelo almoço, pela merenda e pelo jantar. “Sim” uma vez, para dizer que ia ao recreio e “boa noite” para concluir. Sem que tivesse prestado atenção, as minhas ideias separaram-se da sua expressão oral. Ainda hoje tenho dificuldades em fazê-las coincidir. Se me apanharem de surpresa, gaguejo cinco intermináveis minutos. (Rouillan, 2006: 66)

Referências

- CUSSEN, Felipe (2014). “Quise grabar un disco de poesía sonora, pero me salió música electrónica.” *CECLI - Centro de Estudios de Cosas Lindas e Inútiles*. 13 Jan 2018. <http://ceclirevista.wordpress.com/2014/07/23/quise-grabar-un-disco-de-poesia-sonora-pero-me-salio-musica-electronica/>
- MARQUES, Maria Helena (1988). “Visita(s).” *O Voo Inquieto do Prisioneiro*. Porto: C.I.R.P. 10-20.

- MENEZES, Philadelpho (1992). “Introdução: da Poesia Fonética à Poesia Sonora.” *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*. Ed. Philadelpho Menezes. São Paulo: EDUC. 9-18.
- ROUILLAN, Jean-Marc (2006). *Odeio as Manhãs*. Trad. José Paulo Vaz. Porto: Deriva Editores.
- SANTOS, Emma (1981). *O Teatro*. Trad. Manuel João Gomes. Lisboa: Assírio & Alvim.

© 2017 Nuno Miguel Neves.

Licensed under the [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).