

José Alberto Ferreria
Textos no Arquivo Digital da Po-Ex
2014

Re-edição de três textos previamente publicados (1998, 2000, 2005) no site **Arquivo Digital da PO.EX - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa** (<http://po-ex.net/>), a convite do editor (Rui Torres).

1.

Com um vulcão na garganta

[Nota crítica sobre o espectáculo de poesia sonora de Américo Rodrigues, publicado originalmente no *Ciberkiosk*, em Junho de 1998].

Agora em **Arquivo Digital da PO.EX** [<http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/jose-alberto-ferreira-com-um-vulcao-na-garganta>].

2.

Uma inquieta sonoridade. Sobre *O despertar do funâmbulo*

[numa primeira versão, texto de apresentação pública de *O despertar do funâmbulo* (Guarda, 29.1.2000), publicado originalmente na revista *Praça Velha*, Março de 2000]

Agora em **Arquivo Digital da PO.EX** [<http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/jose-alberto-ferreira-uma-inquieta-sonoridade-sobre-o-despertar-do-funambulo>].

3.

Uma horta é uma horta é uma aorta

[Recensão crítica do disco de Américo Rodrigues *Aorta tocante* (CD Bosquimanos records, 2005), publicada originalmente na revista *Praça Velha* (Guarda, 2005)].

Agora em **Arquivo Digital da PO.EX** [<http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/jose-alberto-ferreira-uma-horta-e-uma-horta-e-uma-aorta>].

Com um vulcão na garganta

José Alberto Ferreira
(jaf@escritanapaisagem.net)

[publicado originalmente no Ciberkiosk, em Junho de 1998]

«Poesia sonora. Vozes viscerais. Música improvisada»

Américo Rodrigues (poesia e voz)
Élia Fernandes (harmonium e piano)
Gregg Moore (trombone e tuba)
Jean-François Lézé (percussão)
José Braima Galissa (kora e voz)
Produção Aquilo
Auditório Municipal da Guarda
31.5.98

Ao escrever «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» (1936), o pensador alemão Walter Benjamin ponderou o trânsito do sistema artístico tradicional para o que conhecemos hoje melhor como mercado. Este aparece como o lugar de afirmação deste processo de perda da singularidade (do original, da ‘aura’), substituída pela multiplicação de cópias (cfr. a atenção que Benjamin presta à fotografia e ao cinema). Ao fazê-lo, Benjamin não deixou de assinalar as implicações deste movimento de deslocação sobre a função social da arte (arte como praxis política) e sobre as possibilidades emancipatórias das práticas artísticas, no âmbito dos novos processos de produção e recepção. É nesse contexto que refere a experiência Dada e os usos contraditórios que, perante as lógicas do nascente mercado, resultavam da «degradação de materiais» que promoviam, por exemplo pelo uso do que chamou «detritos verbais». A análise termina assim: «De espectáculo atraente para o olhar ou sedutor para o ouvido, a obra de arte tornou-se, no dadaísmo, um choque. Afectava o espectador, adquiria uma qualidade táctil». Literalmente, atingia, menos interessada na reprodutibilidade que na busca de autenticidade que era também a afirmação da inutilidade de toda a arte.

Deixemos de lado aspectos mais específicos do pensamento de Benjamin, onde não seria de menor importância referir o combate enérgico contra o fascismo. Importa reter aqui o quanto as vanguardas históricas se afirmam exactamente em relação dialéctica com as regras de mercado, projectada nesse outro nexó dialéctico que sustenta a relação entre o artista e o público e que desemboca, como em Dada, na actualização de (muito)

veementes estratégias de choque. Assim, a promessa das vanguardas realiza-se na oposição aos academismos, às tradições, ao comércio de filiação burguesa, bem como ao seu (burguês) museu. A batalha das vanguardas cumpre-se na via experimentalista que deste modo se desenha, e que a multiplicação do apetrechamento tecnológico das sociedades contemporâneas ainda vai perpetrando. Desse lado, a técnica parece também ocupar o lugar, mítico dir-se-ia, da origem e do presente das práticas artísticas. Ora foi também um pouco de tudo isto que nos foi dado ver no espectáculo «Poesia sonora. Vozes viscerais. Música improvisada».

1. Genealogias

O espectáculo reivindica-se, logo a partir dos ‘textos do foyer’, da autoria do também poeta sonoro e professor brasileiro Philadelpho Menezes, como parte da tradição —que se queria aberta, não museificada— das vanguardas, de Dada ao Letrismo, da poesia abstracta de Kurt Schwitters ou de Hugo Ball no Cabaret Voltaire às performances do Fluxus americano, dos mesósticos de John Cage à polipoética de Enzo Minarelli, para apenas referir alguns nomes de um percurso de síntese neste século que acaba. E fazer assim a reivindicação de origem constitui desde logo uma estratégica legitimação, embora não se jogue aí a sua legibilidade. Antes se promove a inscrição da identidade, da pertença a uma comunidade. A este propósito, nota-se a ausência de nomes portugueses na linhagem proposta, embora possam apontar-se (outras linhagens como) antecedentes. Na verdade, para além do que o futurismo português terá presenciado, podem encontrar-se casos ‘pioneiros’ em áreas próximas da música como, por exemplo, nalguma Banda do Casaco, no empenho político da *Arcebispiada* de Zeca Afonso ou no dramatismo geracional (mas não menos visceral) do *FMI*, de José Mário Branco (1), ou, para referir outros quadrantes, nos *Mler If Dada* sob direcção de Nuno Rebelo, ou no ainda recentemente vindo a público (mas datado de 1991) trabalho sobre poesia [de Helder Moura Pereira] executado por Anabela Duarte (*O horizonte basta*. Lisboa, Frenesi, 1998).

O trabalho de Américo Rodrigues, no entanto, apresenta relativamente a este ‘passado’ uma distinta orientação, que bem pode assinalar-se como única entre nós, resultante desde logo da componente improvisada do seu trabalho, que o mesmo é dizer da sua irrepetível efemeridade, vigorosamente jogada do lado da performance. Por outro

lado, as várias cumplicidades musicais que solicita, trabalhando com músicos de origem e formação muito distintas entre si, apontam no sentido de potenciar o alcance dialógico do seu fazer poético, garantindo formulações sempre diversas e fazendo de cada espectáculo um novo e estimulante desafio em que palavras, ritmos e timbres constituem organicamente a principal matéria. Neste caso, a formação proposta —a voz ao centro e, da esquerda para a direita, Élia Fernandes no piano e harmonium, Jean-François Lézé na percussão, tuba e trombone de Gregg Moore, e a *kora* de José Galissa— ainda fazia pensar num convencional grupo de música, embora *jazzie*, quer dizer, entre a vanguarda e a elite.

2. Condições

A negociação das condições do espectáculo está aqui submetida a uma evidente estratégia de choque: por um lado, ao público (ocorreria dizer ao mercado) é anunciado um espectáculo de poesia, o que na tradição significaria, grosso modo, a apresentação/representação de objectos textuais material e graficamente reencontráveis posteriormente. O poeta seria, aí, apenas *diseur*, mas a poesia não apenas sonora. Por outro lado, à garantia de reprodutibilidade tipográfica sobrepõem-se as virtualidades antropológicas da voz, a magia ritual do efémero, o que, dito com Benjamin, corresponderia à ‘aura’ do original. Numa poética que se quer sonora, esta dimensão constitui-se como condição essencial do espectáculo. Assim, a qualidade sonora da poesia adquire uma eficácia diferenciadora ostensivamente tutelando o contrato de recepção: afastado o limiar da reprodução, a vertigem do efémero cauciona a experimentação em direcção à(s) múltipla(s) possibilidade(s) de um momento originário: da voz, da comunicação, da prática artística.

Importa também dizer que o espectáculo / performance assim proposto investe primacialmente contra os limites com os quais se constrói. Se as fronteiras convocadas são múltiplas —a da territorialidade impressa da poesia, a do desafio de teatralidade presente no espectacular, a da convencionalidade do espectáculo musical—, o resultado procurou, de forma nítida e com um rigor que se afirmou em crescimento no palco, uma prática de integração capaz de jogar por dentro com a superação desses limites.

De resto, é por essa via que as condições de fruição do espectáculo se apresentam desde logo reguladas pela articulação (no limite, trata-se de uma apropriação, indiciada

desde o título do espectáculo) entre o sonoro da poesia, a voz que na metáfora das vísceras encontra veículo para uma sua autenticidade, e as componentes musicais, articulação proposta em termos capazes de propiciar, noutra contexto, uma reflexão mais alargada.

Nos limites do que pode aqui fazer-se, recordo que num ensaio de 1971 [*No castelo do Barba Azul*], George Steiner abordou com notável lucidez a mudança de uma cultura do livro e da escrita, espaço do solitário e do íntimo, para a cultura do som que caracteriza a ascensão generalizada do consumo de música. Ora, decorrem exactamente do alargamento do que pode chamar-se espaço sonoro as correntes de renovação do fenómeno estético e performativo da poesia-sonora um pouco por todo o lado a partir dos anos 50, profundamente impulsionado pela generalização das novas técnicas de gravação e manipulação do som (boa parte da *text-sound poetry* americana). É provavelmente por estarmos dentro dessa mutação que assistimos à vontade de re-inscrição da poesia no originário (no sentido em que o pensaram Nietzsche ou C. Lévi-Strauss), no originário mundo do som, e é também por aí que passam muitos dos rumos da música contemporânea. É, de qualquer modo, por essa mutação que perdem eficácia os limites, o género e as fronteiras: música? Performance? Poesia? Ou novos gestos, densas paisagens sonoras que perseguem modos de se fazerem pluralmente? (2)

3. O espectáculo

Como já se presentiu, a complexidade do espectáculo carece mais da presença do espectador que do discurso crítico ‘parasita’ (e não vale a pena sublinhar o que aqui se deve a Hillis Miller). Ainda assim, umas quantas observações à laia de recensão. Os doze temas apresentados, incluindo o *encore*, fluíram entre uma ambiência de música improvisada (excelente o tema de entrada, com os músicos a encontrar um sólido suporte rítmico no trabalho de Jean-François Lézé), e o trabalho aturado da voz de Américo Rodrigues, tanto em vertentes claramente experimentais (a voz-percussão, a respiração-ritmo, os sons viscerais) como explorando caminhos mais convencionais (na medida em que pode sê-lo aqui o trabalho sobre e a partir da palavra).

No plano instrumental dominou uma irrepreensível qualidade e contenção. O piano de Élia Fernandes ora guiou com segurança, como no desenvolvimento do terceiro tema (A. Rodrigues fragmentando palavras a partir do seu poema «Um barco de pedra no

cais», improvisando em torno de imagens poéticas e da associação fónica livre), ora estruturou o diálogo com a voz e as percussões em desafios e contrapontos rítmicos (tema 5). O recurso ao harmonium no tema 9 sustentou, com o seu baixo contínuo e solidário com a tuba de Moore, o dramatismo trágico encenado pelas palavras fluindo de improviso, como em cascata, com que A. Rodrigues liberta os sons da escrita. José Galissa esteve forte particularmente no quarto tema, de nítida inspiração africana, com a *korá* a fazer-se ouvir em todas as suas colorações. Noutros temas, as virtualidades do instrumento ficaram (equivocamente, por vezes) um pouco aquém do esperado neste que também podia designar-se como encontro de culturas. Gregg Moore, dividido entre a tuba e o trombone de varas, exímio que é nos dois, proporcionou excelentes momentos de *swing* contido e elástico, a bordejar e a inspirar as invenções vocais de A. Rodrigues (tema 7), e obteve um resultado fabuloso no tema 11, ao amplificar o trombone com um megafone (a veia do músico experimentalista concreto em vigorosa emergência). No naipe de músicos, as percussões de Jean-François Lézé desempenharam um papel maior, revelando uma inexcedível capacidade de diálogo e uma sempre renovada expressividade (o tema da água, 3, foi exemplar, como o foi o diálogo com «O insecto», 8).

A poesia sonora de Américo Rodrigues investiu na voz a sua presença no espectáculo, conjugando a pesquisa de procedimentos vocais conexos com o canto (irresistível a comparação com trabalhos de virtuosismo vocal como os de Joan La Barbara ou da muito recentemente estreada em Portugal Fatima Miranda) com variações tímbricas, explorações glossolálicas e práticas verbigeradoras apontando à recognoscibilidade da palavra e ao seu uso como matéria fónica. O «diabo das vozes», solo de voz que constituiu o tema 6, na excelência que atingiu, pode bem tomar-se como referencial desta expressiva paleta de possibilidades.

Pela articulação destes dois domínios —o vocalizo e a plasticidade da palavra poética— Américo Rodrigues jogou a familiarização do diálogo com a expressividade da música, ora explorando variações fono-rítmicas, ora explorando o território em que o corpo adquire o lugar central (voz, boca e nariz, pulmões podem aqui tomar-se por sua metonímia, lugar onde de resto se cumpre a metáfora visceral), ora ainda articulando os dois procedimentos com investimentos corpóreos de acentuado impacto teatral —a mão que tapa a boca (5), o gesto que preenche o grito (6), etc.. A teatralidade, de resto,

aparece como uma característica incontornável do espectáculo, com os dialogismos que promove intra e extra-verbalmente.

Noutros temas encontra-se desde o que parece inspirado nas *saetas* fronteiriças (tema 2, onde se desverbaliza a palavra «longe» prolongando-a em fono-mimetismo, para depois a reverbalizar em múltiplos jogos de motivação interna), às preocupações dominantes da sua poesia escrita, cujos temas e imagens por vezes lhe suportam o trabalho de fragmentação sonora (tema 3).

As modalidades retóricas aqui privilegiadas vão desde as estratégias de motivação (ecos, rimas internas, glossolalias, onomatopeias, mecanismos de verbigeração e de associação vários), à desconstrução radical que transforma a matéria fónica em matéria plástica e acústica (o tema 6 já indicado). No diálogo com os músicos, as estratégias predominantes foram, além das já indicadas, as da homologia e da duplicação (8, 12), evidenciando o quanto a repetição se faz geradora do novo. As possibilidades técnicas de manipulação do som, mínimas nos efeitos panorâmicos de espacialidade executados na sala, encontram-se compreensível e prudentemente afastadas das estratégias expressivas, ao contrário do que caracteriza boa parte da *text-sound poetry* americana, com o recurso aos efeitos electrónicos, a gravações e a concretismos sonoros como fontes de inspiração extra-humanas (por exemplo, outra vez J. La Barbara, Charles Amirkhonian, Alvin Lucier e o seu famosíssimo *I am sitting in a room* (de 1970), Charles Dodge; até mesmo Fatima Miranda). Aqui opta-se pela exclusão desses processos, forma de sublinhar o primado do visceral nesta poética. É por aí, como vimos, que se ganha o autêntico (para Dada, a inutilidade; para outros, o céu).

4. Coda

Começámos falando sobre vanguardas e sobre filiações. Se a ambição destas (também) foi a de «traduzir o mundo através de uma nova linguagem» (A. Breton), é preciso não esquecer que uma das suas mais radicais formulações, a de Tristan Tzara, elaborou a arte no limite destrutivo da ausência absoluta de regras: «Sem objectivo, sem projecto algum, sem organização: a loucura indomável, a decomposição...». Indiferente à progressiva constituição do mercado dos bens culturais, a posição de Tzara tem em Antonin Artaud um duplo cuja herança Américo Rodrigues, nas suas multímodas práticas culturais, já por várias vezes reclamou. A sua sombra pairou por mais de uma

vez neste espectáculo, mas essa terá de ser uma outra história. Noutro lugar se fará. Por agora, resta desejar que, depois do investimento na ‘aura’, Américo Rodrigues ceda à reprodutibilidade técnica e nos conceda uma gravação da sua poesia «com um vulcão na garganta».

Notas

(1) Na referência a estes dois poetas, Zeca Afonso e José Mário Branco, levo sobretudo em conta o facto de os poemas referidos terem como forma privilegiada de existência a interpretação sonora na inconfundível voz dos seus autores. Podem ainda referir-se poéticas como as de Alberto Pimenta ou de E. Melo e Castro, cujo experimentalismo, embora do lado da letra, está (estive) muitas vezes perto do performativo.

(2) Em 22 de Julho passado, Américo Rodrigues e Albrecht Loops [Alberto Lopes] participaram numa sessão de música improvisada (também podia dizer-se poesia improvisada, poesia sonora, etc.) transmitida em directo pela RUC (na *Aquarela*, um dos mais interessantes programas daquela antena). Sintomaticamente, foram ambos aí apresentados como músicos da nova cena da música experimental portuguesa (a RUC promete uma gravação deste e outros materiais). Naturalmente que, admitida a especificidade performativa e efémera da sessão, o que importa ter em conta é que, para lá do facto de trabalharem, integrando-os, materiais sonoros distintos, ambos cumprem, a seu modo, a consciência de «[...] arrancar o texto à página ou à banda magnética para o levar, para o catapultar no espaço, na duração e no universo do som, para que este seja no fim de contas não apenas ouvido, mas igualmente visto e, no limite, fisicamente vivido» (B. Heidsieck). É neste perfil imperativo que se joga a improvisação sonora a que ambos se deram.

Uma inquieta sonoridade

Sobre *O despertar do funâmbulo*

José Alberto Ferreira

(jaf@escritanapaisagem.net)

[numa primeira versão, texto de apresentação pública de *O despertar do funâmbulo* (29.1.2000), publicado originalmente na revista *Praça Velha*, Março de 2000]

Américo Rodrigues

O despertar do funâmbulo (CD AudEo, 2000)

Há pouco mais de um ano, a propósito de um espectáculo de Américo Rodrigues, expressei o voto de que a fugaz experiência desse trabalho nos chegasse registada em qualquer suporte contemporâneo. Mesmo contrariando as características de uma poética pronta e assumidamente inscrita no domínio do espectáculo, e portanto dada primeiramente aos prazeres da efemeridade e, por eles, à ilusão do tempo, o que realmente procurava era a amplificação dos efeitos desta poética em cumplicidades extensas a outros ouvintes. Não sei se o Américo Rodrigues curou ou não destas razões, mas eis que se lança, finalmente, um registo gravado do seu trabalho. O que não pode senão saudar-se festivamente. Como quer que seja, receio que as palavras sejam poucas e pouco próprias para falar de um objecto que é *registo de outra coisa além das palavras*, embora delas e nelas também viva (e muito). Vive, além do mais, de um cúmplice entendimento com a música e os músicos. Vive, por fim, de ser, por assim dizer, o avesso do que diz ser, trocando nesta circunstância a presença viva do público pela sedução de um outro modo de fruição e de presença. A esse nos votamos.

1. A musa, ou quando a poesia se faz voz

O trabalho poético de Américo Rodrigues vem já de longe. Se encontrou na página impressa dos seus dois livros de poesia e nos (hoje) raros objectos que o *Aquilo* ao longo dos anos publicou a sua mais conhecida e permanente presença, o caminho que nos últimos anos tem percorrido conduziu-o (e a nós com ele) a bem distintas águas. A musa incontida e frágil a que Ramos Rosa chamou da vulnerabilidade conduziu os seus passos em direcção à voz, matéria primeira que é a de toda a poesia, dando literalmente a palavra a um projecto poético extremo, a uma consistente pesquisa centrada nos seus materiais, em direcção ao que nela se encontra de mais autêntico: o lugar onde a textura das palavras se encontra com a força do dizer, onde se cruzam as virtualidades físicas e antropológicas da voz com a magia ritual do efémero.

Ora, um tal projecto / caminho não pode cumprir-se sem implicar os seus limites e as fronteiras que convoca, múltiplas e historicamente reconhecíveis. Desde logo, a da pacífica territorialidade impressa da poesia, substituída a materialidade gráfica do texto poético (tantas vezes um tranquilizador ícone de consumo, por onde insinuo uma sua natureza burguesa) pela incomodidade do performativo. Assim, pois, sobrepõe-se à reprodutibilidade tipográfica esse desafio de teatralidade que, para uma poética que se quer sonora, adquire sólido valor constitutivo.

Com efeito, a qualidade *sonora* da poesia é manifestação de uma eficácia diferenciadora que na ostensão, no dar a ver, re-negoceia os termos do contrato de recepção, deslocado da habitual poesia — perdoem-nos as musas da tradição impressa — para esta outra interrogação profunda que no fazer-se simultaneamente se esquiva e se dá a ver/ouvir. É esta, em rigor, a vertigem do efémero e da experimentação jogadas nas múltipla(s) possibilidade(s) desse momento primeiro. O funâmbulo que o título convoca sabe-o e dá-o a saber de forma rigorosa.

Mas nada de ilusões ou alarmes: o trabalho de Américo Rodrigues, recusando esgotar-se em fórmulas simples, continua a afirmar-se como trabalho poético, alquimia de cadências onde *palavra* e *voz* sempre se cruzam. Este cruzar é, de resto, bem patente nas persistentes

interferências entre a sua criação impressa (onde tantas vezes parecem já anunciar-se direcções presentes, mormente pelas temáticas centradas no orgânico, no gutural, no grito e na(s) voz(es) do corpo) e a idêntica matéria verbal que *circula* na sua poesia sonora de forma claramente reconhecível.

Quer ponderando a arquitectura temática e formal, quer atendendo aos planos técnico-compositivo e semântico-pragmático, a palavra, sendeiro das musas, ocupa quase sempre nas composições de Américo Rodrigues um lugar central, definido também pelas relações que estabelece (nomeadamente por contraste, uma das figuras do plano formal mais recorrente) com a exploração de mecanismos relevando da pura *vocalidade* — de que são exemplo múltiplas variações fonético-rítmicas, ou momentos como o do alvoroço interior que *Estilhaços* (2) ou o início de *Voz sal* (3) concretizam —, e pelos quais se pode surpreender o alquímico deleite do poeta com e pelos sons da língua. Também literalmente.

Do ponto de vista retórico, esta poética envolve uma prodigiosa paleta de recursos, passando por estratégias de *motivação* (ecos, rimas internas, mecanismos de associação vários: ouça-se o *Incerto insecto tu* (5) ou a gradual deriva em *De va gar ar* (4) que diz prazenteiramente o mundo como *apenas uma grande bola bala bela bula*). Ou pela desconstrução radical que transforma a matéria fónica em matéria plástica e acústica (como em *Longe* (9), onde o simbolismo fonético conduz o som a apropriar-se, literalmente a mostrar, o sentido). Ou ainda pela exploração de dinâmicas de desverbalização e reverbalização (veja-se a inventiva fono-semântica (em 12) do *aflicionário*, criação verbal da esfera da colagem (em rigor, um *porte-manteau*) que bem pode emblematizar as aflições da velha língua dos *velhos dicionários*, e não curemos agora de saber se com ou sem **cio**. Encontra-se, de resto, esta composição refinadamente investida de um compromisso de legibilidade ‘gráfica’ pela referência metadiscursiva aos grafemas, ironia de quem mostra como se diz uma cedilha).

Assinalo ainda poemas como *Não* (10), organizado como uma pesquisa em torno dos sentidos e dos usos daquela negativa, ou, com distinta orientação, os investimentos de teatralidade que poderia dizer-se *coloquial* e que regulam as manifestações em torno do riso e do desafio de Deus, como no *fião das vozes* (6), ou a exploração ridente da sonoridade marcial que se verifica no *fim último* (11), construindo uma ambiência paródica que, se basilamente

propõe e celebra uma eloquência festiva superior, se acolhe depois livremente aos mecanismos de eco e motivação interna, jogo onde as sonoridades desempenham um papel nuclear.

A composição *Voz sal* (3) é, a este respeito, exemplar no modo como permite entender as sólidas relações entre esta *vocalidade* assim explorada e o forte *teatro verbal* em que o poeta nos fala das suas

vozes íntimas, internas, maternas, im-possíveis, im-próprias

traçando um cenário onde corpo e palavras se fundem até à metáfora das *vísceras* pela qual expõe a sua autenticidade. São depois «os pulmões a rebentar» e o caminho inelutável e dual para i) a celebração do canto, a «grande farra das vozes» e, numa tensão de *lamento e raiva vulneráveis*, ii) a «sonda sonora canora» que, *dentro, trespassa e vigia, esprieta e rasga, mata e envenena*. A voz regressa assim, quase diria somaticamente, ao pulsar poético e à *vocalidade* ambivalente.

Creio ser este o momento ideal para sublinhar o *ganho expressivo* que decorre das específicas circunstâncias de produção a que a poética sonora de Américo Rodrigues se submete, isto é, as que resultam da contaminada relação com as linguagens do palco e as da música, contaminação nunca engeitada pelo autor.

É, com efeito, nesta dinâmica de contiguidades que as razões da música, ou, afinal, da (outra) musa, se nos impõem de forma clara. É no diálogo permanente de Américo Rodrigues com as mais diversas estirpes de músicos — trabalhou com mais de uma vintena de nomes grados da cena internacional, vindos de campos tão diversos como o jazz, a música improvisada e a erudita contemporânea, como o naipe que neste cd apresenta claramente demonstra — que se encontra um dos seus mais produtivos territórios de investigação e pesquisa, de (re)invenção do poético e de abertura de fronteiras, imparável alargamento do que podia, por analogia, chamar-se a sua família extensa, de capital importância para o entendimento das suas propostas performativas.

Esse é um diálogo cujo desenrolar vai entre turbulento e plácido, acolhendo mecanismos de homologia e de duplicação (ouça-se *Ainda* (1), composição datada de 1996, a mais antiga do cd, ou *Incerto insecto tu* (5) atendendo às interações voz / instrumentos (no caso desta última num diálogo rítmico, fero e tenso com os sons de Nuno Rebelo), e privilegiando menos os contrastes e as dissimilaridades, ou seja, o dissenso. Ouvir, entre outras, peças como *De vagar ar* (4) ou *Longe* (8), por exemplo, permite encontrar no registo de elementos musicais (notas as mais elevadas para o subtil (e sibilante, e sibilino) *harmonium* de Hélia Fernandes e para os metais pungentes de Gregg Moore, ambos no tema *De vagar ar*) matéria para toda uma reflexão sobre aquilo a que aqui chamo, imperfeitamente talvez, *ganho expressivo*. As consequências deste irrequieto cruzamento de fronteiras, entre o poético e o musical, serão talvez mais visíveis, em primeira instância, nas performances de Américo Rodrigues, mas repercutem, creio que com clareza, no plano essencial de todo o percurso intranquilo da sua razão criadora.

4. Duas linhas de síntese

Em Portugal, Américo Rodrigues ocupa assim um lugar que bem pode e bem merece ser apontado como único. Sem reproduzir fórmulas, antes procurando sempre reinventá-las, ele situa-se entre

- i) o rigor da palavra escrita
- ii) a exploração dos territórios rítmico, tonal, tímbrico e melódico que lhe chegam do permanente diálogo com a música e
- iii) a expressividade dramática que aparece como factor complementar da performatividade implicada no conceito mesmo de poesia sonora.

Encontra-se assim num território pouco neutro entre música e poesia, um par com larga tradição no fazer poético de todas as culturas, privilegiando militantemente a (in)disciplina da voz e a tra(d)ição da letra, no concretizar de um programa que pode ler-se e ouvir-se

muito claramente inscrito na sua poesia. Relembro, a este propósito, as palavras de *Fim último* (11), onde a poesia desarma o medo e a imobilidade:

Não ficar acorrentado à palavra inicial
ao medo, ao medo, ao medo, ao medo
contra as paredes do ventre acolhedor

É também nessa composição, com a ironia festiva que já assinalei, que, em cúmplice piscadela de olho, diz (aos músicos / aos espectadores / aos ouvintes), jogando ambivalentemente com as sua expectativas: «A vontade do fim [pausa e risos] Calma, ainda não é a hora». A minha sim. É hora de ouvir *O despertar do funâmbulo*.

Uma horta é uma horta é uma aorta

José Alberto Ferreira

(jaf@escritanapaisagem.net)

[publicado originalmente na revista *Praça Velha*, 2005]

Américo Rodrigues

Aorta tocante (CD Bosquimanos records, 2005)

Quando se inicia a audição de *Aorta tocante*, o mais recente disco de Américo Rodrigues, não se pode senão ficar surpreendido. E este será, julgo que para iniciados como para quem faça uma primeira abordagem da obra do poeta da Guarda, o sentimento dominante em toda a audição.

É no título que Américo Rodrigues começa por investir o potencial de espanto. A capa traz uma foto do autor a soprar um pecíolo de aboboreira. A contracapa explicita o título — *Aorta tocante* —, ostentando a indicação ‘sound poetry’, um inglês que deve ler-se como sinal claro de que é noutra lugar que o destino deste disco se joga, ou de que a poesia sonora, mesmo a portuguesa, tem interlocutores além fronteiras. Depois, a bela letra *Artéria*, desenhada por Jorge dos Reis, indica em corpo menor: ‘música vegetal / vegetable music’ (mas também pode ler-se, creio que com vantagem, ‘música *vegetable* / vegetal *music*’). Os dados estão lançados com este trio: sons do coração, poesia sonora e música vegetal. Resta agora ouvir. Abra-se, pois, o disco e ouça-se a voz do poeta — ou o coração? — entrançada nos pecíolos de aboboreira, na manipulação técnica cruzada com os registos sonoros de amigos e convidados (muito) especiais, como o índio wichi-mataco Nohién ou o grupo Coco de Zambê de Tíbau do Sul (Brasil).

O disco contém seis peças, a primeira das quais dá nome ao disco e é a mais extensa, com cerca de 33 minutos. É também a peça que mais profundamente materializa o tom desta

etapa da criação de Américo Rodrigues, entre a voz primordial que tantas vezes já lhe ouvimos e a complexidade do mundo da electrónica. Esta é, talvez, a mais funda marca deste registo (e de todo o disco): um nível de complexificação nos processos e nas possibilidades de gravação que coloca a voz no mesmo plano que os restantes elementos. Ouvem-se, com efeito, e sem hierarquias duráveis, sons gravados de pecíolo de aboboreira, vozes pausadas, claramente enunciadas frases (também sobre a aorta, também sobre a condição primordial desta música), vozes e cantos modificados electronicamente, modulações rítmicas fortes, sons guturais hipnoticamente repetidos, evocações chamânicas, vertigens electroacústicas. Resulta de tudo isso uma extraordinária fluidez, uma vertigem de imagens que nunca permite ao ouvinte seguir numa única direcção, multiplicando referências e possibilidades de sentido.

Mataco, a segunda composição, segue os parâmetros da anterior, convocando, logo desde a homenagem do título, a figura tutelar do índio Nohién, da tribo Wichi-Mataco. As suas vozes e figura, que Américo Rodrigues conduziu pela cidade da Guarda (onde esteve em 1996). Sons gravados pelo autor cruzam-se agora com as vozes de Américo Rodrigues, chegando-nos num ritmo encantatório, como que forjando uma memória primordial desse encontro.

A terceira composição utiliza uma frase poética (e suas variantes) numa espécie de canto *a capella* electrónico. Sob essa repetição ouvem-se os ritmos brasileiros de Coco de Zambê (Rio Grande do Sul). Vem também do Brasil a ‘colaboração’ na quarta composição, com os instrumentos de Antúlio Madureira a contrastar fortemente com o universo da aorta (da horta) cantante.

As duas últimas coomposições contam com colaborações nacionais: a quinta com os *Deity of carnification* (Guarda), talvez a mais voraz das aproximações do disco, com o som metálico transgressor dos *Deity* a piscar o olho ao gutural de Américo Rodrigues. Na sexta e última das composições, é César Prata, também responsável pela mistura do disco, quem cruza o seu universo sonoro com a voz, fortemente manipulada, de Américo Rodrigues.

Para quem conheça já o percurso na poesia sonora de Américo Rodrigues — ou algumas das facetas desse percurso, entre o rigor da palavra e as colaborações artísticas de risco —, este disco coloca em evidência a deslocação a que o poeta procede ao colocar sob o signo da técnica esta proposta *tocante*. Pode até ser paradoxal que um mundo sonoro tão próximo da

efemeridade, da memória infantil e, para dizer tudo, do coração, encontre caminho nas possibilidades da técnica. E esse não será a menor das razões de surpresa de que falava no início. Com efeito, é a primeira vez em que a electrónica tem um tão forte peso no resultado final de um trabalho seu, com consequências indeléveis: as características do trabalho dificultam, quando não limitam, as possibilidades de apresentação ao vivo. Essa é também uma razão mais para celebrar a edição de *Aorta tocante*. É que aí o registo assume-se como um radical ponto de origem.