

Nota Breve sobre o Projecto 'Vértice: em Legítima Defesa'

MARCELINO DE CASTRO*

Director da Revista *Islenha*



... a linguagem, quando a apreendemos na sua verdade, aspira à sua condição de música...

G. Steiner

As relações entre texto (poesia e outras formulações) e música são ancestrais, de um ponto de vista da antropologia, sem que com isso se consiga sequer definir a amplitude cronológica dessa antiguidade, pois que ela se prende a difíceis questões ligadas à aquisição e desenvolvimento da linguagem humana. E estamos ainda longe de perceber essas remotíssimas interligações que, na antropologia da evolução cultural, responderam à premência da comunicação, às práticas mágicas e religiosas, à expressividade artística e bem assim à necessidade e vantagem da salvaguarda da tradição e da cultura, em tempos de resto muito

anteriores à invenção da escrita como tecnologia de fixação e de transmissão de saberes.

A oralidade, pelo menos a partir de certa altura, passou a subentender texto articulado; e o texto em formulário, versegado, é uma forma ancestral de conservação e transmissão da tradição, ou seja, de tudo o que uma dada sociedade, em fase anterior à escrita, pretendia passar à geração seguinte.¹

Na História da Cultura Ocidental, de que tenhamos consciência histórica, podemos remontar aos Poemas Homéricos, quer à *Ilíada* quer à *Odisseia*, visto estes textos, agora escritos, terem perdurado oralmente durante séculos, tendo em conta sempre um locutor, aedo e ou rapsodo,² face a um auditório e a um público, e com acompanhamento de instrumento musical (a phorminx/fórminx) e, portanto, também de música. Provavelmente compostos por volta do séc. VIII a. C., os Poemas Homéricos resultam de uma longa tradição oral que retomava assuntos, temas e motivos da sociedade micénica (1550-1100 a. C.) e da chamada Idade das Trevas (de c. de 1100 a. C. ao séc. VIII a. C.). O *epos* homérico, exemplificando o canto heróico (*epos* heróico), não exauria o género por inteiro, visto haver um *epos* didáctico, representado primeiro por Hesíodo, principalmente pelo poema didáctico *Trabalhos e Dias*. A ambos os tipos de epopeia, os gregos deram grande importância e ainda hoje podemos olhar para o género épico como colhendo estas duas vertentes, quer a vertente heróica quer a vertente didáctica.

As epopeias homéricas eram pois cantadas e declamadas, com acompanhamento musical. De resto, estudiosos há que as consideram como sendo obras musicais, para além de serem obras poéticas, já que texto e música podem

¹ A etimologia da palavra 'verso' é esclarecedora quanto às origens tradicionais e aos objectivos e resultados da sua configuração e uso, visto o vocábulo provir do latim *versum*, que significava a volta que a charrua dava ao fim de cada sulco feito no campo que se pretendia cultivar; significou igualmente o sulco e, por fim, por metáfora, a linha da escrita e em concreto da escrita poética.

² Aedo vem de *oidós* (gr), que significa cantor; o aedo compunha ao mesmo tempo que recitava ou cantava, acompanhado da fórminx; o rapsodo (do gr. *rapsoidós*, por sua vez de *raptô*, que significava coser; interligar, cosendo, etc.) simplesmente recitava versos aprendidos de cor, ligando partes e episódios. Na terminologia musical, rapsódia é ainda uma composição formada por partes de outras peças musicais; ou simplesmente uma peça derivada de várias composições tradicionais. Homero terá sido um aedo.

ser olhados em conjunto, como realidade orgânica, se tivermos em conta a métrica (hexâmetro dactílico), o ritmo e a melodia que o tipo de verso implica. Cantados e recitados sempre com acompanhamento musical, podiam ainda ser acompanhados de dança em reuniões sociais maiores ou menores, em festas e cerimónias religiosas ou em concursos literários.³

Nestes primórdios da Cultura Ocidental, pode mesmo falar-se numa certa união mítica e orgânica das artes (música, poesia, dança). Para a Hélade Antiga, a actividade desportiva, a música, as canções e bem assim a dança constituem idiosincrasias dos tempos de paz, manifestações sócio-comunitárias com que os gregos identificavam muita da *paideia* (educação) e do que depois se designou de cultura e até de civilização. De resto, a música grega ('música' vem de Musa e a palavra refere-se a tudo o que é presidido pelas Musas) é indissociável da palavra, dos textos e da dança.⁴ O ritmo é de resto o ponto de associação de ambas as realidades, e esta associação perpassou quase incólume por toda a nossa história cultural, pelo menos até ao século XIX.

Presente em todas as festividades públicas e privadas e em cerimoniais religiosos, a música, como se vê desde Homero, é parte importante da educação grega. Platão, na *República*, chega a considerar a literatura uma parte da música.⁵

A própria palavra lírica vem justamente da designação de um dos mais importantes instrumentos musicais presentes na cultura grega antiga, a lira (*lyra* que, segundo a tradição, teria sido inventada por Hermes). A poesia era 'lírica'

³ Festivais ou jogos eram grandes encontros patrocinados pela *pólis* (cidade-estado) por motivos cívicos, mas associados quase sempre a festividades religiosas. Estas festividades eram numerosas e combinavam actividades religiosas, culturais e desportivas. Os mais conhecidos eram os Jogos Olímpicos (provas atléticas); os jogos Ístmicos, que combinavam competições desportivas (atléticas) e um concurso musical; as Dionísias Urbanas e as Leneias (em Atenas), em que se realizavam concursos literários de tragédias e de comédias, etc.; e as Hiacíntias, em que se realizavam concursos de canto coral e de dança.

⁴ As Musas eram as divindades da música e da dança, da inspiração e do conhecimento, pois detinham a memória do passado (que foi o primeiro conhecimento). Na tradição mais recente, eram nove e filhas de Zeus e de Mnemósine (a Memória): Calíope (Poesia Épica); Clio (da História); Euterpe (da Música); Erato (da Poesia Lírica); Terpsícore (Poesia Lírica Coral, com dança); Melpómene (da Tragédia); Tália (da Comédia); Polímnia (dos Hinos aos Deuses e da Pantomima); e Urânia (da Astronomia).

⁵ *República*, 376e; em 425a, Platão defende o papel educativo da música.

porque predominantemente acompanhada de *lyra* ou de *aulós* (instrumento de sopro de dois tubos de madeira, osso ou cana, abertos nas extremidades e com orifícios e palhetas); de *bárbitos* (uma variedade da lira) e ou *kithara* (cítara). A designação que prevaleceu foi, porém, a de lírica, porque, justamente, o instrumento musical prevalecente era a lira. A poesia lírica, antes de ser identificada exclusivamente como poesia, no sentido moderno, era simplesmente a poesia cuja recitação ou canto era acompanhado de lira. A designação é vulgarmente atribuída aos alexandrinos (época da fase helenística da cultura grega, cujo principal centro de difusão foi a cidade de Alexandria, com a sua vasta biblioteca).

A lírica grega podia ser monódica (entoada por uma única voz) ou coral (entoada por um coro), esta última tendo formas variadas, de que o hino, o péan e o ditirambo constituem exemplos.

De um ponto de vista genético ou até ontológico, a associação da palavra à música terá tido um fundo religioso, visto o ritmo e a música enobrecerem, sacralizarem ou intensificarem preces ou fórmulas mágicas. A musicalização transforma um texto em música, fundindo palavras, ritmos, sons, significados e sentido.

Um dos mitos maiores desta fusão Poesia - Música é justamente representado pelo Mito de Orfeu (inventor da cítara). O lendário músico e poeta da Hélade, filho de Calíope e de Eagro (rei da Trácia), que aprendeu a arte da música com o próprio Apolo, deus da música, da medicina, da luz e da juventude. Por dirigir o coro das Musas, Apolo acaba por ficar associado também à poesia.

Com a arte musical, Orfeu encantava tudo e todos, até as sombras dos mortos (as almas), o próprio barqueiro Caronte (que transportava as almas dos defuntos à margem do outro mundo) e os deuses infernais, como o Hades e Perséfone. Tendo ido ao Hades (mundo da morte) a fim de recuperar sua esposa, que morrera picada por uma serpente, muito comovidos pela sua música, os deuses infernais devolvem a Eurídice a possibilidade de regressar à vida, mas na condição

de que Orfeu a precedesse na subida ao mundo dos vivos, sem olhar para trás. Alcançado pela dúvida, o poeta músico não resiste a olhar e Eurídice, desta forma, fica refém da morte e tem que regressar ao Hades...

O canto de Orfeu apaziguava tempestades, anulava o poder do canto das Sereias e submetia as feras ao poder da sua música e da sua poesia.

*

Esta vinculação da música aos textos e dos textos à música pode ser acompanhada ao longo dos séculos, desde a Grécia até ao presente. Ela passa da epopeia à lírica; da lírica à tragédia grega. Encontramo-la na Idade Média mais profunda, na poesia dos goliardos (canções em latim dos sécs. XI e XII), depois na poesia trovadoresca; redescobrimo-la na origem da ópera, nos sécs. XVI e XVII, não esquecendo que a ópera pretende, em suma, retomar a tradição do teatro grego, juntando texto a música. Não por acaso, as designações periodológicas da literatura ocidental (renascimento, classicismo, maneirismo, romantismo, etc.) apresentam significados próximos das fases análogas da música, ainda que não coincidam por cronologia. E a análise poderia aprofundar e incidir nas transições e na unidade total que a poesia simbolista, por exemplo, tentou conter e representar, fazendo com que o texto poético consiga exprimir musicalmente sensações e estados de alma, com o intuito de alcançar essa unidade primordial, atingindo a música ou o estado musical pelo simples recurso às palavras e respectivo poder de evocação.

Tudo isto indica certamente analogias e proximidade ou paralelismo de origem e de evolução, na literatura e bem assim na história da música ocidental. Ainda hoje, a poesia se quer muitas vezes musical e a música se quer poética, reforçando-se e completando-se mutuamente, e em praticamente todos os tipos de poesia e em todos os estilos musicais.

Por maior que seja a cisão entre uma coisa e outra, como disseram René Wellek e Austin Warren, entre estas artes (e até, segundo os mesmos, as artes plásticas), há uma dialéctica contínua que funciona nos dois sentidos.⁶

A leitura silenciosa e em reclusão da poesia é uma coisa da modernidade, a partir sobretudo do renascimento, mas vincadamente moderna, ao ponto de hoje limitarmos a poesia não ao acto vivo do canto, da leitura ou da declamação, mas à leitura silenciosa do livro, quase sempre agora olhado até como cripta do próprio texto e da poesia.

*

Num tempo em que assistimos, impassíveis, à ‘retirada da palavra’, para usar a expressão de George Steiner,⁷ o “Projecto Vértice: em Legítima Defesa” assume-se como verdadeiramente instrutivo e retemperador no limitado meio sócio-cultural madeirense, ele próprio cada vez mais entregue à indigência verbal da cultura, cada vez mais limitado, na sua versão mais comunitária, ao espectáculo musical puro e simples, em que, como notava o autor citado, a nota dominante do que se entende por cultura geral tem como elemento nuclear, cada vez mais e só, a música.⁸ Ou então (acrescento eu), a mitigada cenografia expositiva (mais frequentada pelas ‘elites’ urbanas), muitas vezes despida de História ou da História mantendo apenas as linhas gerais espaço-temporais do acontecer e devir humanos.

Steiner aduzia razões de ordem social e psicológica para a focalização cultural na música, nomeadamente o ritmo da vida urbana e industrial (agora talvez mais só urbana e cada vez menos industrial, pelo menos no Ocidente), ou a ‘exaltação do sentimento’ que a música permite, mas sem a ‘perturbação do cérebro’ que a leitura de um livro implica.

⁶ René WELLEK e Austin WARREN (s.d.), *Teoria da Literatura*, 4.^a ed., Mem Martins: Europa-América, p. 165.

⁷ George STEINER (2014), “A Retirada da Palavra”, in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Gradiva, pp. 33-68.

⁸ George STEINER (2014), “A Retirada da Palavra”, in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Gradiva, p. 60.

Para o Autor, a retirada geral da palavra aconteceu igualmente na literatura, poesia incluída, em parte pela indigência dos próprios escritores e poetas, submergidos pela banalidade do presente e bem assim tomados pela perda de “autoridade e condição da linguagem verbal”,⁹ consequência igualmente da fragmentação dos saberes e das disciplinas.

*

O projecto “Vértice: em Legítima Defesa” resulta de uma primeira experiência de Tozé Cardoso na musicalização de um texto de Cabral do Nascimento (soneto “O Faroleiro”), experiência que, muito apreciada, acabou por se desenvolver, primeiro, na musicalização de 15 textos de 15 poetas, para 15 concertos, também com o objectivo de chamar a atenção para a escrita poética de autores madeirenses, associando ao projecto outros dois músicos (Rui Camacho e Miguel Camacho), e bem assim o actor e intérprete António Plácido.

Foi o sucesso destas performances que deu origem ao projecto propriamente dito, bom exemplo de retoma da palavra na música (e não de qualquer palavra, mas da palavra poética inspirada), lembrando a filiação musical da poesia e a imbricação poética da música, bem exemplificada, como tentei demonstrar, na cultura ocidental, e desde as suas origens.

É também Steiner, mas num outro livro, que lembra de forma impressionante o que antropólogos e sociólogos da cultura têm sublinhado, recorrentemente: que havendo embora culturas com apenas rudimentos de literatura oral tradicional, “não há grupo humano sem música”.¹⁰ Não requerendo descodificação especial, a música acaba por ser mais universal do que as línguas naturais (acrescentava), uma vez que a única tradução possível da música é talvez a dança, manifestação orgânica do ritmo e da melodia.

⁹ George STEINER (2014), “A Retirada da Palavra”, in *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano*, trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Gradiva, p. 48.

¹⁰ George STEINER (2012), *A Poesia do Pensamento: do Helenismo a Celan*, Trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d’Água, p. 20.

A dança, todavia, é apenas tradução aproximada, como refere Steiner,¹¹ o que, na verdade, já se depreendia objectivamente da Cultura Grega Antiga, visto não reconhecermos a música numa dança em que é interrompida a cadeia de sons, tal como já percebera Platão, nas *Leis*.¹²

Fazendo música a partir das palavras, musicalizando textos poéticos, o projecto “Vértice” (Tozé Cardoso e acompanhantes) oferece-nos a possibilidade de contemplar ao vivo e nos nossos dias a unidade orgânica mítica entre poesia e música, tão manifesta na História da Cultura Ocidental na Hélade, como anteriormente referi, nesta nota, e com isto reconfere dignidade cantada à linguagem verbal, intrínseca e formalmente codificada, como é a poesia, como leitura do mundo e representação.

E não por acaso a receptividade tem sido interessante e convidativa.

Em simultâneo, a ‘legítima defesa’ diz respeito certamente ao lugar que a poesia deve ocupar como arte e pensamento; à nobilitação universalizante que a música corporiza, a que se acresce a utilização de espaços nobres e cerimoniais para estes efeitos, como capelas, retomando o uso de territórios ligados à memória da comunidade, e à ritualização, quer pelo sagrado (religião) quer pela aprendizagem (espaços também usados para o ensino, visto a aprendizagem das primeiras letras muitas vezes ter sido realizada em capelas ou nas suas imediações).

Mas quer também pela conjugação intimista da palavra cantada, recitada e PRONUNCIADA (notável, a este respeito, António Plácido), com música e pela música, e com paisagem, humana e natural, deste modo se retomando a situação primordial a que nos referimos, quando demos o exemplo de Homero, da lírica e do teatro gregos (e de outros momentos da História Cultural do Ocidente), e que se prende com a interligação da palavra poética, pela música, de um ou mais

¹¹George STEINER (2012), *A Poesia do Pensamento: do Helenismo a Celan*, Trad. port. de Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio d’Água.

¹² Cf. *As Leis*, livro II, 652 a – 674 c. Aqui Platão olha a dança, a música e a poesia como partes integrantes e substantivas da formação e da cultura.

locutores, com um público e auditório, pouco ou muito alargado, refazendo-se um vivo sentido de *comunitas*, tão fragmentado, eu diria mesmo, tão estilhaçado nos nossos dias, de todas as formas e feitios.

Bem vistas as coisas, fazendo parte desta remota e longa continuidade, experimentada e realizada igualmente, por exemplo, por Amália, quando cantou, entre outros, grandes poetas, como Camões, Cecília Meireles ou David Mourão Ferreira, ou ainda por José Mário Branco, quando, outro exemplo, musicou Natália Correia (“Queixa das almas Jovens Censuradas”).

Por todos estes motivos, a começar pelo excelente trabalho de musicalização e arranjos de Tozé Cardoso; excelente acompanhamento, canto e interpretação; até pelos autores e textos seleccionados (escolha de Rui Camacho), me pareceu digno de nota este projecto, enquadrado desta forma, que deveria certamente deixar memória e testemunho, quanto mais não fosse pela gravação de um CD ou de um DVD, visto ultrapassar em muito o objectivo de relevar autores nascidos na Madeira.¹³

De facto, do ponto de vista dos autores/poetas, alguns bem conhecidos, ou das obras em causa, ganham todos e os textos em questão. Ganham sobretudo talvez aqueles de cuja obra se percebe que tem pouca divulgação, quer pela ‘mácula’ de aqui terem sido editados quer pelo facto de aqui viverem, embora nada disto seja determinante. A música torna-os a todos maiores.

Arranca-os da enorme cripta em que os livros (por falta de leitores e de leitura) hoje os sepultam.

¹³ A génese mais remota do projecto deveu-se a um repto lançado por Ana Salgueiro ao Presidente da Associação Cultural e Musical Xarabanda, Rui Camacho, desafiando-o a convidar compositores para musicalização da poesia de Cabral do Nascimento. Um dos convidados foi precisamente Tozé Cardoso, que deu continuidade ao trabalho de composição/musicalização que conduziu ao projecto maior em causa, de que se trata nesta ‘Nota Breve’.

Anexo

(informes inteiramente fornecidos pelo compositor e músico Tozé Cardoso)

1 - Constituição da Banda

- TOZÉ CARDOSO – voz e cordofones madeirenses (ex-professor de música e actual dinamizador cultural, produtor, guionista, multi-instrumentista, compositor e letrista);

- MIGUEL CAMACHO – trombone (professor de Educação Musical na Escola B+S do Campanário, destacado na Banda Municipal da Ribeira Brava, trombonista da banda Black&White – Dixieland Jazz Band);

- RUI CAMACHO – percussões e flauta (fotógrafo, flautista e percussionista do grupo Xarabanda; Presidente da Associação Musical e Cultural Xarabanda e Director da revista homónima; autor de diversos artigos sobre temática de cultura tradicional madeirense; desde 1981, realiza trabalho de campo de recolha da tradição madeirense, e é Coordenador do Projecto de Sistematização e Classificação do Cancioneiro Tradicional da Madeira).

- ANTÓNIO PLÁCIDO – Intérprete de palavra (realizador, produtor, actor e Director do TEF - Teatro Experimental do Funchal, ex-realizador e chefe de produção da RTP Madeira).

2 - Poetas e Textos Musicados

. **Vasco da Gama Rodrigues** – “Ilha dos Amores”

. **António Aragão** – “Pálida”

. **José de Sainz-Trueva** – “Ofício de Cantar”

. **Herberto Helder** – “Ilha em Forma de Cão”, “História”

. **Manuel Gonçalves (Feiticeiro do Norte)** – “O Tempo Vai-te Ensinar”

. **Carlos Fino** – “Rua de Santa Maria”

. **João David Pinto Correia** – “Regresso”

- . **Avelino Costa** – “Cantos”
- . **Irene Lucília** – “Porto Santo”
- . **Teresa Jardim** – “Eu Vivo Aqui”
- . **Cabral de Nascimento** – “O Faroleiro” e “Espelho”
- . **José Agostinho Baptista** – “Madeira”
- . **José Tolentino Mendonça** – “A Fala do Rosto”
- . **A J Vieira de Freitas** – “Casulo Fechado”
- . **José Viale Moutinho** – “Em São Gonçalo, Numa Parede”
- . **José António Gonçalves** – “Cântico para Herberto Helder”
- . **Luís Viveiros** – “Beleza Crispada”

NB: O autor preferiu usar a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.