

CLÁSSICO AGORA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE OS *LUSÍADAS* E O ÁLBUM *ELES NÃO SABEM A MINHA LÍNGUA*, DE VINÍCIUS TERRA

Dênis Augusto Sousa da Silva

Universidade de Lisboa

INTRODUÇÃO: CLÁSSICO AGORA

Obra que dispensa apresentações, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, há muito figura como o exemplo magno de texto clássico em língua portuguesa. Publicado em 1572, em Lisboa, a epopeia de Camões rapidamente foi incorporada às salas de aula e se tornou o modelo de obra clássica a ser aprendida. Os gregos tiveram Homero. Os romanos, Virgílio. E, com Camões, o Portugal renascentista do final do século XVI começava a descobrir em *Os Lusíadas* um exemplar de obra clássica que viria a influenciar séculos de educação e formação não apenas do homem português, mas também de homens em África, na América e na Ásia, que com a língua portuguesa involuntariamente viriam a se encontrar.

Clássico porque está presente nas classes de aula, “modelo a ser seguido, na língua, na conduta, na ética, nos valores e no sentido de pertencimento a uma comunidade” (Hue 96), mas também clássico porque permanece por gerações, “obra que atravessa os tempos, sendo

continuamente lido, pondo em relação o passado, o presente e o futuro” (Hue 96). No ensaio “400 anos de discórdias: *Os Lusíadas*, seus leitores e editores”, Sheila Hue cita a seguinte afirmação de Jorge Luís Borges: “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con prévio fervor y con una misteriosa lealtad” (151).

No decorrer de quatro séculos, não foram poucos os fervores prévios que motivaram diversificadas leituras de *Os Lusíadas*. Com o tempo, o caráter “quase estático, reservatório imutável de saberes, [...] definidor de uma identidade cultural, pronto para ser aplicado e produzir um determinado efeito, educacional, cultural, político, ideológico” (Hue 96) também deu lugar a interpretações que romperam barreiras autoritárias que limitavam a leitura de *Os Lusíadas* a somente seu caráter pedagógico sobre o expansionismo da fé católica e do império português. Se por um lado é inegável que Camões tenha escrito uma epopeia de exaltação ao imperialismo português, por outro é importante salientar que *Os Lusíadas* também guarda potência para suportar leituras capazes de construir outras novas compreensões. “Todo texto clássico depende do leitor” (Gadamer 443).

De modo que diferentes contextos históricos permitem que a compreensão de um texto varie segundo a situação de cada época. Por isso, encontrar-se com *Os Lusíadas* no século XXI, mesmo que com a exata constituição textual da obra do século XVI, desperta novos interesses e novas possibilidades de leitura. Ainda no século XX, por exemplo, leituras críticas com originalidade, como as de Hélder Macedo (2013) e Jorge Fernandes da Silveira (2008), levantaram questões que até então não haviam sido colocadas.¹ Ou, se o foram, acabaram por ficar eclipsadas pela concepção de *Os Lusíadas* que a muitos irritou nas escolas: uma epopeia que serviu ao ensino da gramática somente, ora tendo trechos censurados, ora sendo explicada à luz de interpretações limitadas pela dogmática cristã.

Mas a “certa juventude eterna e irreprimível” (qtd. In Hue 97) de *Os Lusíadas*, parafraseando Ezra Pound citado por Hue no já referido ensaio, sobreviveu a fascismos e inquisições, a leituras moralistas e

ensoras, a tentativas de diminuí-lo a um único discurso de propagação da fé católica e do império português, e inspirou leituras críticas que vieram a revelar um outro Camões, “um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo”, conforme discursou Jorge de Sena em 1977, três anos após a Revolução dos Cravos.

Este artigo quer se encontrar com o Luís de Camões controverso evocado pelo célebre “Discurso da Guarda” de Jorge de Sena. Sem que se negue a existência de outros Camões, propõe-se uma inusitada aproximação entre *Os Lusíadas* e o álbum de *rap Eles não sabem a minha língua*, de Vinicius Terra, lançado em 2019. A “certa juventude eterna e irreprimível” da epopeia camoniana reluz quatro séculos depois nas dez canções do álbum do *rapper* brasileiro. Com participações de cantores do além-atlântico, vozes em língua portuguesa ecoam referências camonianas, com ressignificações e conexões capazes de relacionar diferentes épocas. Portanto, propomos a possibilidade de ler e ouvir *Eles não sabem a minha língua* como exemplar de obra contemporânea que, em alguma medida, dialoga com aspectos da épica renascentista de Camões e levanta reflexões críticas sobre e a partir da lusofonia, conjecturando a possibilidade de trazer o clássico camoniano a um contexto intertextual e intergênero: ou seja, considerando a hipótese de *Eles não sabem a minha língua* favorecer uma releitura de *Os Lusíadas* aproximada ao Camões evocado por Sena: Um camões revolucionário, porque dividido.

Uma superficial leitura dos títulos de suas canções evidencia que o álbum de Vinicius Terra oferece referências claras a *Os Lusíadas* – “Adamastor”, por exemplo, é o título da faixa nº 10. Mas antes de se começar a tratar sobre o conteúdo das canções, e a desenvolver comparações que em alguma medida aproximam o referido álbum de certos aspectos de *Os Lusíadas*, faz-se importante explicitar uma cara compreensão que fundamenta a iniciativa deste artigo: a percepção de um caráter híbrido presente no *rap*, gênero musical com evidente potência literária.

LITERATURA E RAP

Em *Rap e política: percepções da vida social brasileira* (2015), Roberto Camargos considera ser necessário “ir ao rap com um olhar mais amplo, o que não implica renunciar às questões estéticas, tampouco desprezar as articulações que os sujeitos, por meio do rap, constroem entre cultura, vida cotidiana e política” (16). Para Camargos, o ideal é pensar o rap em sua totalidade: “como música, como composição textual, como um produto e como uma prática de tempo e contextos específicos” (16).

Para o crítico americano Adam Bradley, “toda canção de rap é um poema esperando para ser apresentado” (Bradley xi). Em *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* (2009), o autor afirma que “os rappers são talvez nossos maiores poetas públicos, estendendo uma tradição lírica que abrange continentes e existe há milhares de anos” (Bradley xiii). Essa tradição a qual o crítico se refere remontaria a tradições de narrativas orais que, em alguma medida, aproximam o rap de uma certa prática poética. Embora não seja possível traçar com precisão a genealogia do rap, Camargos salienta que alguns autores dedicados ao estudo das origens do rap apontam para uma história ligada à dos griots, “os sujeitos responsáveis pela difusão de narrativas orais pelas quais propagam e perpetuam as histórias e tradições de grupos de pessoas de regiões específicas da África” (33).

Não foi mero acaso, portanto, que o livro *Sobrevivendo no inferno* (2018), com as letras do álbum homônimo lançado em 1997 pelo consagrado grupo brasileiro Racionais MCs, tenha sido incluído na lista de leituras obrigatórias na categoria poesia da prova de vestibular da Unicamp em 2019 (Rocha). Fato interessante é que o livro do grupo capitaneado por Mano Brown tenha dividido o protagonismo da prova com os livros *A teus pés* (2016), da poeta Ana Cristina César, e *20 sonetos* (2018), de Luís de Camões. O que de alguma maneira sugere o rap enquanto gênero artístico musical intimamente relacionado à linguagem literária.

Mas aproximar o rap da literatura não se trata de uma tentativa de definição exata e estática dos dois gêneros. Tampouco se o faz com

o intuito de regular o *rap* a partir de pressupostos paradigmáticos aos quais ele não deve se submeter. O *rap* “tem suas próprias regras”, como exposto pelo crítico Ben Hamilton em artigo no qual pede cuidado com a “canonização de letras de rap”.² Pelo contrário, afastar-se da tentativa de uma formulação definidora do *rap* a partir de pressupostos paradigmáticos da crítica literária hegemônica, viabiliza que se perceba “o significado político da emergência de uma forma particular e por vezes desarmônica (em relação aos discursos hegemônicos) de se pensar o Brasil contemporâneo” (Camargos 16). Assim sendo, talvez o que o *rap* apresente de mais significativo seja a possibilidade de movimentar-se por lugares e tempos distintos.

As comparações que serão traçadas a seguir, então, podem contribuir para reflexões socialmente engajadas acerca da língua portuguesa, da expansão da fé e do império portugueses – temática cara ao poeta de *Os Lusíadas* – agora. Ao articular “narrativas das dores, das visões de mundo, da violência e do racismo presentes na história contemporânea, o *rap* abre espaço para a construção de representações sobre a sociedade” (Camargos 27) e, neste caso, para reflexões sobre sociedades lusófonas, herdeiras daquela expansão cantada por Camões.

Ainda mais, os diálogos que serão traçados a seguir, entre o álbum de Terra e *Os Lusíadas*, talvez venham a servir como gatilhos para aquele encontro possível com o Camões controverso invocado pelo “Discurso da Guarda”, de Jorge de Sena. Ao colocar a língua portuguesa no epicentro temático de um álbum de *rap* com evidente engajamento social, e suscitar possibilidades de aproximação com a epopeia de Camões, Vinícius Terra também nos oferece vias de acesso a um Camões crítico do seu tempo.

ELES NÃO SABEM A MINHA LÍNGUA E OS LUSÍADAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Lançado em 2019, o terceiro álbum de Vinícius Terra dá continuidade à produção de uma obra centrada no universo da lusofonia. Terra é

pioneiro na promoção da relação entre os países lusófonos dentro da cultura hip-hop. O cantor fluminense, que também é professor de literatura, fez em 2013 o primeiro registro musical com artistas do Brasil, Portugal e da África lusófona (Terra, *Versos que atravessam o Atlântico*). O intercâmbio entre *rappers* de língua portuguesa também ocorre em *Eles não sabem a minha língua*. O álbum conta com participações de Lavoisier, Maze, Keso e Denise, de Portugal; Dino d’Santiago, de Cabo Verde; Azagaia e Selma Uamusse, de Moçambique; Mynda Guevara e Karyna Gomes, de Guiné-Bissau, e Dexter, Akira Presidente, CHS e Goribeazz, do Brasil. Os diferentes sotaques, as diferentes variações da língua portuguesa, unem-se ao longo das dez faixas do álbum que parece querer recontar a história da língua, como se o ato de reconta-la fosse veículo para a fundação de um interessante pensamento crítico sobre passado, presente e futuro lusófonos.

Eles não sabem a minha língua começa com “Máscaras de Azulejo”, faixa nº 1 que, em alguma medida, evoca algo semelhante à ideia de uma proposição do gênero épico. O *arma virumque cano* de Virgílio, que Camões reproduz como “As armas e os barões assinalados” (Camões I, 1), em Vinícius Terra aparece no verso “A batalha é meu canto”. Com esse verso, “Máscaras de azulejo” abre o álbum com a indicação de uma certa batalha presente na natureza do que será cantado. A batalha é o canto. Numa mão a caneta, na outra o microfone. A batalha do poeta de *Eles não sabem a minha língua*, portanto, é em parte o próprio fazer poético. Noção que também aparece em *Os Lusíadas*, quando se atenta para a constituição múltipla do herói da épica camoniana.

Sobre o herói de *Os Lusíadas*, para Hélder Macedo, é possível afirmar que é o próprio Camões quem encarna a figura do herói da viagem épica. Em *Camões e a viagem iniciática*, Macedo identifica um propósito de imortalização coletiva logo nos primeiros versos da epopeia. Ao escrever no plural o que Virgílio fez no singular, com as “armas” e os “barões”, Camões se propõe assegurar a imortalidade de mais do que somente um herói singular. Vasco da Gama não seria o único herói de *Os Lusíadas*, mas “um dos barões assinalados, cujo discurso dentro do discurso global do poema – tal como, por exemplo,

o de Paulo da Gama – também serve para ‘assinalar’ outros ‘barões’, numa ficção narrativa que o torna numa extensão, ou máscara dramática, da voz do próprio poeta que fala através dele” (48).

Macedo demonstra que porque o sujeito da narrativa vai se alterando sucessivamente, com a inserção de discursos dentro de outros discursos, o predicado, que não se altera, o cantar a pátria, “remete-se sempre de novo ao sujeito original da narrativa, que é o próprio Camões quer quando usa a sua voz pessoal quer quando explicitamente a empresta às suas personagens” (49). Essa intermutabilidade estrutural faz com que o próprio poema tenha valor semântico idêntico ao da viagem nele registrada, “reivindicando para si um estatuto heroico semelhante” (50-51). *Os Lusíadas* imortaliza a viagem de Vasco da Gama, mas também, e talvez principalmente, as viagens de Camões: a viagem literal do homem que teria vivido por anos no Oriente e a viagem do poeta que se dedicou à realização de uma grande obra épica.

“A batalha é meu canto”, Camões poderia ter escrito em consonância com o verso de “Máscaras de azulejo” (Terra, faixa nº 1). Mas se em *Os Lusíadas* o sujeito da voz épica é o próprio poeta a realizar o poema, em *Eles não sabem a minha língua* a batalha se dá de outras formas para além do fazer poético. Há talvez uma batalha contra todo discurso que porventura mascara a história. Por isso, em busca de sua própria história, em busca de se retirar as máscaras da “história mal contada”, assume o protagonismo do discurso a língua portuguesa, como indicam os versos “Sou a letra A/ Última Flor-do-Lácio” (Terra, faixa nº 1), sujeito do discurso exposto pela canção. Terra invoca signos que remetem à Inquisição, à escravidão, à distorção do discurso hegemônico pautado pela ótica do dominador. É o que figura em:

A bruxa na Inquisição, transportada à escravidão/ A mucama a olhar pro chão, cruz, caravela, distorção/ História mal contada, a roupa mal passada/ Garganta amordaçada, carne estrangulada/ Retalhada, calada, abafada, abusada, judiada,/ Malvada, desejada, mal amada, mas [...]. (Terra, faixa nº 1)

São descrições de momentos ao longo da história nos quais predominaram a censura e opressão – especialmente sobre mulheres conforme “bruxa” e “mucama” sugerem –, mas que a seguir dão lugar a uma extensa lista de escritoras que tiveram a língua portuguesa como instrumento de seu fazer literário e de transformação: “Florabela Espanca, Cora Coralina,/ Carolina de Jesus, Noêmia de Sousa,/ Alda Lara, Cecília Meirelles, Filomena Embaló,/ Vimala Devi, Manoela Margarido” (Terra, faixa nº 2). Mulheres de Brasil, Angola, Moçambique, Portugal, Goa e São Tomé e Príncipe, cujas as obras estão incluídas em diferentes contextos literários, históricos e sociais, mas que aqui estão conectadas por dois pontos de intersecção muito claros: são todas mulheres que escreveram em língua portuguesa.

Dois fragmentos, dois momentos distintos no percurso da história. *Eles não sabem a minha língua* quer contar, recontar e pensar o percurso da língua portuguesa. Quer estabelecer conexões entre passado, presente e futuro, estabelecendo conexões históricas-sociais que aproximam os diferentes povos pelo mundo que com a língua portuguesa, involuntariamente, se depararam. “Conexão, conexão”, anuncia o verso na primeira estrofe da faixa nº 2, “O Cafuso”.

O título entrega: mistura de etnias. Índio e negro. Brasil e África. Uma conexão estabelecida pelo processo de expansão imperialista português. A canção “O Cafuso” começa como se inaugurasse a viagem proposta pelo álbum de Terra. É o que indica o verso “Vai cair no chão se não se segurar” (faixa nº 2), repetida como mantra ao som de atabaques cujo ritmo parece indicar o movimento de alguma viagem. Vamos a seguir como o rapper e professor de literatura reconta os efeitos da viagem narrada por Camões, agora sobre outro ponto de vista: O ponto de vista dos que viram o curso de sua história mudar com a chegada das naus portuguesas.

Mistura das raças, submisso indício/ (Vai cair no chão)/ Pra cumprir a premissa do novo serviço/ (Vai cair no chão)/ O vão da confusão nem sempre intacto (O cafuso!)/ (Vai cair no chão)/ É o véu da confissão: Étnico impacto!

A repetição alternada do verso “Vai cair no chão”, como se vê no fragmento, cria uma ambiguidade de sentido que, enquanto remete à repetição das ondas pelo mar que se navega, denuncia o que faz a canção: faz cair no chão a pretensa glória de uma viagem nem tão gloriosa assim. Senso crítico que faz denúncia semelhante a que fez um Camões crítico de seu tempo. É o que se pode observar nos seguintes versos da canção de Terra que nos remetem a um *Os Lusíadas* na qual a voz do poeta épico parece criticar as verdadeiras intenções da empresa marítima:

É mais lama que se pensa/ O sal do Oceano é o ralo da represa/ Ratos em fuga pela correnteza/ Panos à venda por debaixo da mesa/ E lá vamos nós/ Presa fácil; preço tátil; terço frágil; falsa fé, ingloria/ Pois é, contradição desse trajeto preso à história (vai cair no chão!).

“Terço frágil” nos remete à voz do poeta de *Os Lusíadas* que denuncia a verdadeira intenção da viagem de Gama: fazer comércio. A viagem que pretensamente tinha como objetivo principal a propagação da fé católica, na verdade era movido por outro motor: o interesse em se estabelecer novas rotas de comércio com o Oriente. Na voz de Baco, o poeta épico revela o verdadeiro propósito da expedição de Gama:

Com Peitas, ouro e dádivas secretas/ Conciliam da terra os principais;/ E com razões notáveis e discretas/ Mostram ser perdição dos naturais,/ Dizendo que são gentes inquietas,/ Que, os mares discorrendo Ocidentais,/ Vivem só de piráticas rapinas,/ Sem Rei, sem Leis humanas ou divinas. (Camões VIII, 53)

“Sem Rei, sem Leis humanas ou divinas” denuncia os interesses portugueses. Um “terço frágil; falsa fé, ingloria” conforme assinala “O Cafuso”. Não por acaso, o canto VIII termina com reflexões do poeta acerca da onipotência do ouro. No que Cleonice Berardinelli chamou de “excurso”, Camões aproveita o momento da narração na qual Gama

negocia sua liberdade para tecer reflexões acerca do poder corruptor do ouro:

Chegamos ao canto VIII. Continua o Narrador, agora na Índia. Vasco da Gama negocia sua liberdade “com o Regedor, corrompido e pouco nobre” (VIII, 96). É o momento propício para que o Poeta teça reflexões sobre o poder corruptor do ouro; partindo do exemplo mitológico, como sói fazer, percorre as classes sociais – homens de armas, homens da ciência, homens das leis, homens do governo e, por último, mais severamente censurados, por hipócritas, homens da religião. (Berardinelli)

De todas as classes de homens censuradas no excursão do poeta, nenhuma é mais criticada que a dos homens da religião. O “terço frágil” denunciado no século XXI pelo álbum de Terra já havia sido exposto pela obra de Camões. Ainda que autorizado pela censura da Inquisição, *Os Lusíadas* se revela, em alguma medida, revolucionário. Além da voz crítica sobre seu tempo, que se levanta por vezes no que a professora Cleonice Berardinelli denomina “excursos”, outras vezes por intermédio da intermutabilidade estrutural descrita por Hélder Macedo, Camões fez de *Os Lusíadas* uma épica cristã com uso de deuses latinos. Mesmo que leituras engessadas pela dogmática cristã interpretem a presença do paganismo como representações do cristianismo, fato é que a obra camoniana antecipa em alguma medida o panteão globalizado reivindicado por Terra. Com as conexões produzidas pela expansão do império português na América e em África, povos conectados conectaram também deuses e crenças: “E assim foi criado o rebu/ Cafuso, caburé, confuso Xingu/ Kêtu, pajé, Aymoré, Bantu/ Jurema, Axé, curumim, vagabundo/ Tupã, Yemanjá, Kibundu, Jaci, Ogum, Ubundu/ Globalizado o panteão” (Terra, faixa nº 2).

Signos que remetem a sistemas religiosos proibidos pelo “terço frágil” português. Homens “Sem Rei, sem Lei humanas ou divinas” perseguiram, censuraram e tentaram pôr fim às crenças de índios e africanos, bem sabido, mas a canção de Terra se apropria da denúncia sobre o passado para denunciar também o presente. No presente, nem

tão diferente do passado, “Aldeia resiste, política explora/ (Vai cair no chão!)/ Polícia desocupa, quebrada implora/ (Vai cair no chão!)/ Extermínio em massa, lenda, mito, crença/ (Vai cair no chão!)/ Por isso, é mais lama que se pensa” (Terra, faixa nº 2).

“O Cafuso” denuncia o “terço frágil” português denunciado em *Os Lusíadas*, e relaciona o passado narrado pela epopeia de Camões ao presente no qual índios e crenças de matizes africanas seguem sendo censuradas seja pela força do interesse do capital, seja pelo ignorante fundamentalismo cristão.

Passado e presente seguem se entrelaçando como procedimento de reflexão crítica sobre a sociedade. Na faixa nº 3, homônima do álbum, a voz de Terra se une às de Azagaia, Mynda Guevara e Dexter em uma canção que dá continuidade ao tom de denúncia da anterior. Na faixa “Eles não sabem a minha língua”, as vozes de Brasil, Moçambique e Guiné-Bissau se unem pelo mesmo idioma: a língua portuguesa, sim, mas também outra língua, a de quem se apropria do estatuto de outra viagem para além da empresa marítima portuguesa, uma viagem comandada pela força poética de quem quer contar o que vê pela trajetória do colonizado: “Eu vi, muita gente confundir o preço e o valor/ Eu vi, muita gente esquecer a história pela cor/ Eu vi, muita gente aproveitando a vida alheia” (Terra, faixa nº 3).

A denúncia remete novamente ao Camões crítico que cantou o passado refletindo criticamente sobre o presente português de seu tempo, como na estância seguinte do canto IX:

Vê que aqueles que devem à pobreza/ Amor divino, e ao povo,
caridade,/ Amam somente mandos e riqueza,/ Simulando justiça
e integridade./ Da feia tirania e de aspereza/ Fazem direito e vã
severidade./ Leis em favor do Rei se estabelecem;/ As em favor do
povo só perecem. (Camões IX, 28)

A estância também remete a outro momento do álbum de Terra, na faixa “Os invisíveis” na qual o povo questiona de maneira direta a nobreza que aqui representa as elites dominantes: “Se a vida é troca,

meu nobre/ Por que o resto é o que nos sobra, meu nobre/ Por que, o resto é?” (Terra, faixa nº 9).

O questionamento presente no fragmento também parece remeter ao questionamento de outra personagem camoniana por intermédio do qual a voz crítica do poeta épico se levanta para tecer críticas aos seus contemporâneos. É o que figura no episódio do Velho do Restelo, discurso incluído dentro do discurso de Gama, no qual a personagem censura a navegação, conforme os versos seguintes da estância 102 do canto IV: “Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho”. (Camões IV, 102)

Azagaia também é direto e faz menção clara a Camões quando canta sobre as conexões criadas pela expansão europeia:

Eles não sabem bem qual a minha língua/ Do crioulo da Guiné ao kibundo de Cabinda/ Misturado com versos de Camões/ Até a Europa quando ouve sabe que o Azagaia vinga!/ Quando cospem o seu rap revolucionário/ Não entendem porque a África é que escreveu o dicionário/ E se mandarem pra América outro Cristóvão Colombo/ Vamos tirar-lhe a língua pra se falar num quilombo. (Terra, faixa nº 3)

“Tirar-lhe a língua pra se falar num quilombo”. Ou seja, *Eles não sabem a minha língua* busca reivindicar o protagonismo de quem outrora fora colonizado. A força poética do canto conectado reforma o estatuto hegemônico sobre a língua. As conexões são motores da transformação e ficam ainda mais claras na voz de Mynda Guevara, ao cantar em crioulo de Guiné-Bissau, idioma de base portuguesa, com gramática e léxico próprios, originado do contato do português com as línguas africanas (Embaló): “Eleva nha cultura mano em cada som/ Obi Mynda, maz um bez na mas um colaboraçom/ Tuga e Brasil odja nos union/ Nos humildade eh porta aberto pa revoluçom!” (Terra, faixa nº 3)

Em outra faixa, a força dessa conexão como motor para transformação, a partir de uma reflexão fundamentada na intenção de reivindicar protagonismo sobre o estatuto da lusofonia, prossegue sendo exposta por versos que discorrem sobre o efeito transformador das

miscigenações linguísticas e culturais a partir do contato entre os povos. É o que se pode ler e ouvir na faixa “Guetos 2.0”, que sinaliza a proximidade entre as diferentes nações lusófonas:

Fundamental, nossa língua se fundiu, é, cultural/ Deixou de ser individual/ E quem diria que outrora tudo era Portugal!/ Guetos de Guiné-Bissau/ Lá em Timor Leste ou mesmo em Macau/ Do particular partindo pro geral/ Língua que fez tudo ficar tão igual (Terra, faixa nº 6)

É o que *Eles não sabem a minha língua* quer: revolução pela conexão. Pensar o presente a partir do passado para criar outro futuro. A intenção fica clara com os seguintes versos, ainda da faixa “Eles não sabem minha a língua”, nos quais Terra invoca a necessidade de se aproximar os povos de língua portuguesa: “O progresso estará longe enquanto formos/ ilhas distantes, livros em estantes/ Brindes de stands, estandartes não pensantes/ Instantes inconstantes na seca de nós mesmos” (faixa nº 3).

Essa intenção exposta, a da proximidade entre os povos, é continuada na faixa seguinte, “Vidas em Português”, cujo título é homônimo ao do documentário de Victor Lopes, lançado em 2003, que trata sobre a presença da língua portuguesa àquela época nos continentes América, Europa, Ásia e África. Mas o refrão de “Vidas em Português”, para além de dar continuidade à temática central do álbum – proximidade e conexão entre os povos lusófonos – traz alguns versos que, em alguma medida, podem remeter a um Camões cansado:

É que eu ando tão cansada/ É que eu ando tão cansado/ É que eu ando tão cansada/ É que eu ando tão cansado/ Nada é mais preto ou branco/ O mundo é cinza/ Nada é mais preto ou branco/ O mundo é cinza/ É que eu ando tão cansada/ É que eu ando tão cansado/ Língua/ Vidas em Português/ Língua/ Vidas em português. (Terra, faixa nº 4)

O Camões cansado no canto VII de *Os Lusíadas* talvez sirva à compreensão do diálogo que a voz poética do fragmento descreve. “É que eu ando tão cansada”, porventura diz a língua a um curumim no centro de uma floresta. O curumim responde: “É que eu ando tão cansado”. E nada é mais preto no branco, é cinza: produto da mistura entre mundos distintos.

Camões também cansou. Justamente no momento de maior glória de sua narrativa épica, o da chegada à Índia, nas estâncias 78 e 79 do canto VII, a voz do poeta se levanta para suplicar às ninfas:

Um ramo na mão tinha... Mas, ó cego,/ Eu, que cometo, insano e
temerário,/ Sem vós, ninfas do Tejo e do Mondego,/ Por caminho tão
árduo, longo e vário!/ Vosso favor invoco, que navego/ Por alto mar,
com vento tão contrário,/ Que, se não me ajudais, hei grande medo/
Que o meu fraco batel se alague cedo// Olhai que há tanto tempo que,
cantando/ O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,/ A Fortuna me traz
peregrinando,/ Novos trabalhos vendo e novos danos:/ Agora o mar,
agora esperimentando/ Os perigos Mavórcios inumanos,/ Qual Cânece,
que à morte se condena,/ Nua mão sempre a espada e noutra a pena.
(Camões VII, 78 e 79)

As estâncias revelam um momento crucial da narrativa. A frota acabara de chegar à Índia. Paulo da Gama vai começar a descrever as bandeiras de sua nau quando a voz do poeta épico interrompe para pedir ajuda às ninfas, dessa vez por intermédio de um excursão desesperado. O herói, o próprio Camões, invoca por forças para concluir seu feito épico, a construção de *Os Lusíadas*, o fazer poético.

Poderia ser este o mesmo cansaço exposto no fragmento em análise. Mas outro cansaço figura em “Vidas em Português”. Porque a “A batalha é meu canto”, conforme rezou o verso da primeira canção do álbum – evidenciando duplamente a batalha do fazer poético e a batalha contra a “história mal contada” – pode-se ler, com o verso “É que eu ando tão cansada”, não um cansaço oriundo da construção poética, como em Camões, mas o cansaço de tudo contra o qual se batalha com o canto: a luta “contra a morte todos os dias”, “bala perdida” (Terra, faixa nº 4), versos que explicitam o que *Eles não sabem a minha*

língua combate: o sofrimento de grande parcela desfavorecida da sociedade colonizada, o povo que perece à espera de leis a seu favor, conforme os versos: “Longe da praia; sol de Pavuna/ Vendo o futuro? Certeza nenhuma/ Zungueiras de Angola, mutiladas na Guiné/ Mães de Acari, Candelária, Praça da Sé”.

Mas eis que na faixa seguinte o cansaço dá lugar a outra coisa: a regeneração pelo amor. “Morabeza” inaugura um novo movimento em *Eles não sabem a minha língua*. Regionalismo de Cabo Verde, “morabeza” pode ser traduzido por amabilidade, qualidade ou característica de quem é amável, atencioso, delicado (*Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Verbete “morabeza”). O estatuto da conexão, a proximidade entre os povos invocada nas faixas anteriores agora figura como instrumento de consolidação de um amor que se apresenta como caminho para o conhecimento. O amor que conecta. O amor que é produto da conexão. A faixa dá o tom: “Ensinando o mundo como é que se ama/ Beira de piscina, suíte, varanda/ Essa é a nossa zona,/ um funk, um samba, kizomba, bossa/ A cidade é nossa, a noite é nossa!” (Terra, faixa nº 5). O primeiro verso parece indicar a possibilidade de restaurar o mundo por intermédio do amor que é fruto da conexão: “um funk, um samba, kizomba, bossa”, expressões musicais que se realizam na e pela lusofonia, que aqui podem representar mais do que meros gêneros musicais, mas a convergência entre distantes, nem tão distantes povos, cuja proximidade é capaz de ensinar e restaurar seu mundo.

No maior episódio de *Os Lusíadas*, conhecido como Ilha dos Amores, o amor compreendido sob a concepção neoplatônica figura como instrumento de regeneração do mundo. Ponto de convergência entre os planos divinos e humanos da narrativa, a ilha é um lugar fictício preparado por Vênus como recompensa aos portugueses. Um prêmio com qual a frota se encontra ao regressar à pátria.

Com evidente conotação sexual, o episódio pautado pelo bucolismo latino narra o encontro entre homens e ninfas, provocado pela deusa do amor para “refocilar a lassa humanidade” (Camões IX, 20) depois de ver os desconcertos do mundo. Assim, “perante a degradação e a miséria do mundo presente, floresce o sonho de o regenerar e ergue-se

a esperança do advento de um futuro mais justo, mais harmonioso e mais feliz” (Aguiar e Silva [org.] 671). O amor proporcionado pela deusa do amor seria capaz de reconfigurar um mundo marcado por injustiças. Não por acaso o episódio termina com um excursão de exortação endereçada diretamente aos detentores do poder público: conselheiros do rei, responsáveis pela administração pública e cavaleiros e homens de armas (Aguiar e Silva [org.] 671):

E ponde na cobiça um freio duro,/ E na ambição também, que indignamente/
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro/ Vício da tirania infame e urgente;/
Porque essas honras vãs, esse ouro puro,/ Verdadeiro valor não dão à gente./
Milhor é merecê-los sem os ter,/ Que possuí-los sem os merecer. (Camões IX, 93)

Ou seja, de acordo com Macedo, a ilha oferecida aos “heróis esclarecidos” serviria como metáfora de “uma Idade de Ouro alcançável no tempo da História, o prêmio merecido pelo esforço e arte dos heróis do passado, que poderia ser de novo merecido pelos heróis do futuro que redimissem o presente caído ‘numa austera e apagada vil tristeza’ (41), conforme conclui a última estância do canto:

E fareis claro o Rei que tanto amais,/ Agora cos conselhos bem cuidados,/
Agora co as espadas, que imortais/ Vos farão, como os vossos já passados./
Impossibilidades não façais,/ Que quem quis, sempre pôde; e numerados/
Sereis entre os Heróis esclarecidos/ E nesta Ilha de Vénus recebidos. (Camões IX, 95)

O amor neoplatônico capaz de regenerar o mundo por intermédio do esclarecimento e da justiça. “Morabeza” representa o esclarecimento possível de se alcançar por intermédio da reflexão crítica advinda da proximidade entre os povos lusófonos. A força da conexão figura com amabilidade e leveza na faixa que está localizada exatamente na metade do álbum e que parece provocar uma transição. Sucedeida pela já referida faixa “Guetos 2.0”, que para além de sinalizar a proximidade e conexão entre os povos lusófonos, expõe o que o álbum

gera: “progresso em processo”, com cada faixa, um “passo a passo”, uma travessia capaz de fazer nascer um novo dia. Com o novo momento inaugurado por “Morabeza”, chega-se ao poema “Pra Lusofonia...”, título da faixa cuja reticências remete a faixa posterior “Nasce um novo dia”, formando o verso que afirma: “Pra Lusofonia nasce um novo dia”.

Duas faixas complementares, portanto, “Pra Lusofonia...” e “Nasce um novo dia” dão continuidade a instauração um novo tempo. Na primeira, um poema recitado com as mais diretas referências à epopeia de Camões até aqui, conforme o trecho a seguir:

Há respeito, mas não mais temor, Adamastor!/ Arrebenta o ranço/ E só haverá descanso quando a conquista for o livre trânsito/ Tombar tais barreiras, aproximar irmãs/ Nações, fronteiras, com afinco, pressa e afã [...]/ E nesta ode, Camões/ Pindorama sou (tupiniquim ainda!)/ Na mesma entrada/ Porta, o alecrim/ Ao vento, à vela, deixe-me livre!/ Emprista-me vermelhos cravos/ Pra silenciar os canos que calam os meus em Costa Barros!/ São outras aldeias, outros guetos, outras vilas/ Vias para minha esperança luzidia/ Outros Lusíadas, luz ao dia! (Terra, faixa nº 7)

O monstro mítico que em *Os Lusíadas* representa a virada no extremo sul do continente africano, fronteira para o mundo desconhecido, primeiramente amedrontador, mas depois vencido pela frota de Gama, Adamastor também figura no fragmento citado, “Não há mais temor”. O álbum *Eles não sabem a minha língua* vai assinalando faixa a faixa o percurso da viagem que narra uma travessia cuja linha de chegada se dará quando tombarem as barreiras que impedem a proximidade entre irmãs. O Adamastor de Terra é o que porventura impede o fim da injustiça e da história mal contada contra as quais *Eles não sabem a minha língua* se levanta, o que porventura distancia irmãs e a reflexão crítica que nasce da conexão.

A voz poética também invoca a figura de Camões e se coloca contra a invasão de Pindorama, terra mítica dos tupis-guaranis, livre de todos os males. Passado e presente são comparados criticamente quando, em clara alusão ao símbolo da Revolução dos Cravos, “Pra

Lusofonia...” quer silenciar “os canos que calam” em Costa Barros. Os cravos colocados nos canos das espingardas portuguesas em 1974, responsáveis pelo nome da revolução que pusera fim ao fascismo daquela época, aludem à uma revolução vindoura, necessária para por fim à violência de um Estado que segue dando vida à lógica de opressão à negros, índios e pobres. “Outras aldeias, outros guetos, outras vilas/ Vias para minha esperança luzidia/ Outros Lusíadas, luz ao dia!”, a faixa “Pra Lusofonia...” termina assinalando mais uma vez a conexão entre os povos lusófonos, porém, porque o canto vencera a batalha anunciada na primeira canção, a faixa abre caminho para o novo dia anunciado pela canção seguinte: “Eu vi que eu posso fazer hoje/ O que ontem eu não podia/ Eu vi morrer uma velha noite/ Pra ver nascer um novo dia” (Terra, faixa nº 8).

“Nasce um novo dia”, conforme reiterado pela canção seguinte, a última do álbum, cujo título também remete ao Adamastor vencido por *Eles não sabem a minha língua*. A comparação termina com o seguinte fragmento da faixa “Adamastor”, capaz de sintetizar a proposição a qual o álbum de Terra se submete: cantar a prisão como laços da travessia pra fazer nascer um novo dia: “Enquanto formos livres nessa Terra/ cantaremos a prisão como laços da travessia/ Inventaremos uma Epopeia com o título, pra/ Lusofonia Nasce Um Novo Dia!” (Terra, faixa nº 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poética de *Eles não sabem a minha língua* transita pelo terreno da transformação social reivindicada pelo *rap*. Entrelaçando presente e passado, o álbum de Vinícius Terra apresenta uma narrativa que quer pensar sobre os efeitos da colonização portuguesa e, ainda mais, sobre as possibilidades de transformações possíveis a partir de uma reflexão crítica que reivindica conexão e proximidade entre os povos lusófonos.

Um pensamento crítico anticolonialista se apresenta para repensar a lusofonia sob outras perspectivas. E o faz lançando mão de referências diretas e indiretas à principal narrativa épica da língua

portuguesa: *Os Lusíadas*. Essas referências criam um rico efeito pelo qual Terra se apropria do cânone do colonizador para inventar novas possibilidades de linguagem, capazes de atender à sociedade que a sua obra reivindica: uma sociedade transformada pelo pensamento crítico resultante da proximidade entre povos.

O álbum acaba por oferecer diferentes possibilidades de aproximação com a épica de Camões. As que foram desenvolvidas neste trabalho ocorreram com o propósito de demonstrar diálogos possíveis entre o álbum de Terra e um Camões para além do poeta que imortalizou a expansão da fé e do império criticada pelo *rap* de Terra. Ou seja, as aproximações traçadas neste artigo visaram favorecer um Camões possivelmente crítico de seu tempo, na visão de Sena, e um Terra que, em certa medida, atualiza críticas semelhantes as já expostas pelo poeta em *Os Lusíadas*. Desse modo, espera-se colaborar para releituras da epopeia camoniana enquanto um clássico agora, exemplar literário cuja leitura continuada fala-nos sobre o tempo do instante de sua leitura, e, portanto, sobre um tempo eterno, sensível, intimamente ligado aos contextos de seus leitores.

- 1 Referimos à leitura que propõe Macedo de um Camões herói de sua épica (50) ou de um Camões que, de acordo com Silveira “obriga [o leitor] a opinar num mundo em que o diálogo é já uma atitude política entre a experiência pessoal e a obrigação social” (18).
- 2 Disponível em: <https://themillions.com/2010/11/things-done-changed-hip-hop-and-literature.html>. Último acesso em 12 set. 2021.

OBRAS CITADAS

87

- Berardinelli, Cleonice. *Estudos camonianos*. Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges V. 2*. Buenos Aires: Emec, 1993.
- Bradley, Adam. *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. Londres: Civitas Books, 2017.
- Camargos, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- Camões, Luís de. *20 sonetos. Introdução e edição comentada por Sheila Hue*. Campinas: Unicamp, 2018.
- . *Os Lusíadas*. 1572. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2017.
- Cesár, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Embaló, Filomena. “O crioulo da Guiné-Bissau: língua nacional e factor de identidade nacional.” *PAPIA-Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico* 18.1 (2009): 101-107.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdade e método: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2003.

Hamilton, Ben. “Things done changed: Hip Hop and literature.” *The Millions*. 3 Nov. 2010. <<https://themillions.com/2010/11/things-done-changed-hip-hop-and-literature.html>>. Último acesso em 12 de setembro de 2021.

Hue, Sheila. “400 Anos de Discórdias: Os Lusíadas, Seus Leitores e Editores.” *Revista Brasileira* 86 (2016): 93-117.

Língua: Vidas em Português. Dir. Victor Lopes. TV Zero, 2002.

Macedo, Hélder. *Camões e a viagem iniciática*. Porto: Móbile, 2013.

—. “Luís de Camões então e agora”. *Outra travessia*, vol. 10, pp. 15-54, 2010.

Racionais MCs. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997.

—. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Rocha, Camilo. “Quais as conexões do rap com a literatura e a poesia”. *Nexo Jornal*. 24 de Maio de 2018, <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/24/Quais-as-conex%C3%B5es-do-rap-com-a-literatura-e-a-poesia>>. Último acesso em 12 de fevereiro 2020.

Sena, Jorge de. “Discurso da Guarda”. Proferido no Liceu da Guarda, durante as comemorações do Dia de Camões e das Comunidades Portuguesas, no dia 10 de junho de 1977, <<http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/antologias/declaracoes-publicas/discurso-da-guarda/>>. Último acesso em 13 de janeiro 2020.

Silva, Vitor Aguiar E. *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Leya, 2012.

Silveira, Jorge Fernandes de. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

Terra, Vinicius. *Eles não sabem a minha língua*. Mondé, 2019.