

Camões em duas canções da MPB

*Marvia Arruda Franco**

Resumo: O presente artigo, em busca de representações não livrescas do Poeta, através de alguns exemplos, pretende indicar a presença de Camões no cotidiano brasileiro e na cultura pop e de massa, focalizando ao final duas canções da MPB.

Palavras-chave: Camões. Cultura Popular. MPB. Telenovelas. Rádio. Cultura de Massa.

Abstract: This text means to show the presence of Camões within Brazilian pop and mass culture of the nineteenth century, focusing on two songs of Brazilian pop music. Our aim is to show a non-book reception of the Poet outside academic life.

Keywords: Camões. Pop culture. Brazilian Pop Music. Mass Culture.

Tomando cultura no sentido de penetração cotidiana, isto é, não restrito às manifestações de arte culta e erudita ou aos altos estudos, pretende-se examinar a presença de Camões na sociedade brasileira, a fim de se perceber uma recepção não livresca do poeta quinhentista, na indústria cultural e nas instituições do Brasil. Concentrando-nos em duas canções recentes da música popular brasileira, pareceu-nos pertinente a este propósito referir em primeiro lugar a presença de Camões noutras manifestações culturais do cotidiano brasileiro: na culinária, nos logradouros das grandes cidades, em telenovelas, na Cinédia da década de 30, nos jornais censurados pela Ditadura Militar, na de 70.

* Professora Doutora da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: mmaf@usp.br

Em São Paulo, é conhecido um prato, o Filé a Camões, que consiste numa variação do Bife a Cavallo: ao invés de filé, acompanhado de batatas fritas e dois ovos estrelados, temos apenas um ovo frito, numa referência ao fato de Camões manquejar de um olho, o sanduíche manqueja de um ovo. Ainda é conhecida outra receita de Bife a Camões, cujos ingredientes são: para cada bife uma fatia de pão de forma com manteiga, um ovo estrelado e molho de tomate. O modo de preparar é o seguinte: passar bastante manteiga na fatia de pão de forma. Sobre esta, colocar o bife e o ovo estrelado, arrumando tudo numa travessa, e regando com molho de tomate. Serve-se em seguida. Como se vê, as duas receitas associam a gema do ovo frito e o fato de Camões ter só um olho, imagem base da presença de Camões não só na culinária, mas no imaginário popular brasileiro, com a inclusão de iletrados, isto é, de pessoas que nunca leram Camões.

Acompanhando a cada vez maior norte-americanização da culinária latino-americana, recentemente vemos surgir o Hamburger a Camões, que nem sempre mantém a relação iconográfica entre o ovo e o olho bom do Poeta, embora os pratos em homenagem a Camões sempre “manquejem de um ovo”. Com este nome, Hamburger a Camões, é servido um prato no cardápio semanal das creches do SESI, para crianças a partir de dois anos. Às segundas-feiras, hambúrguer e ovo frito são servidos com salada de acelga, cenoura, arroz e feijão. Em cardápios de sofisticadas lanchonetes paulistanas, como o do Arte Bar, podia-se comer, em 1995, por cinco reais, um sanduíche chamado baguete Camões, que consiste em pão, hambúrguer, cebola, ovo picado, orégano, mussarela, tomate, alface, azeite de oliva e maionese. Embora sem referência à caolhice do Poeta, este lanchinho Camões está ao lado de outros que se referem a ícones da cultura ocidental, como Chaplin, Picasso, Dalí, Miró, Michelangelo, entre outros, deixando entrever o prestígio que se confere ao poeta quincentista.

Uma reverência parecida pode ser reencontrada no hábito de se dar o nome de Luís de Camões a logradouros nas grandes cidades brasileiras. No Rio de Janeiro, a antiga Rua da Lampadosa transformou-

se na Rua Luís de Camões quando, em 1887, o Real Gabinete Português de Leitura ali se instalou. Nos anos 90 do século XX, nas imediações do Real Gabinete, foi inaugurado o Largo Alexandre Herculano, sendo toda a zona caracterizada pela presença da cultura portuguesa tradicional e da brasileira mais contemporânea. Na Rua Luís de Camões, fica o importante Centro de Arte Hélio Oiticica, sendo um dos lados do Largo de São Francisco, onde está também o IFICS, a antiga Politécnica. A presença múltipla de Camões também é perceptível em ruas da Grande São Paulo. Na megalópole latino-americana, temos uma tripla homenagem em três bairros distintos: a Rua Camões, em São Miguel Paulista, a Rua Luís de Camões, no Brás, célebre bairro paulistano, e a Rua Luís Vaz de Camões, em Guarulhos, onde se encontra o Aeroporto Internacional.

No jardim da importante Biblioteca Municipal Mário de Andrade, há uma estátua de ferro fundido do corpo inteiro do Poeta, com uma mão na espada e outra num livro. Em algum andar no Palácio Capanema no Rio de Janeiro está ainda o busto de Camões assinado por Bruno Giorgi e que ilustra o poema de Jorge de Sena, “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”. De fato, as capitais e muitas cidades do interior do Brasil fazem referências e homenagens a Camões das formas mais variadas e surpreendentes, durante todo o século XX e até hoje, nos alvares do século XXI, mas não há uma lei que obrigue a referência toponímica a Camões em todas as localidades.

Outra presença de Camões no cotidiano brasileiro diz respeito a referências feitas em telenovelas populares. Por acaso no ano de 2005, encontrei, na vida doméstica, no popular canal de Sílvio Santos, o SBT, duas referências ao Poeta, em telenovelas. A primeira, em reprise, “Xica da Silva”. Aí as *Rimas* estão presentes quer no processo de alfabetização da Imperatriz do Tejuco, quer justificando um caso de adultério entre madrasta e enteado, cujo fim é infeliz. Logo que aprende a ler, Xica da Silva recita um dos mais famosos sonetos camonianos. Movendo os afetos, em consonância com a concepção do poético, difundida entre o Renascimento e o século XVIII, “Amor é um fogo que arde sem se

ver” também é recitado nos momentos-chave do romance adúltero. Numa das cenas, a poesia de Luís de Camões é culpada de despertar a paixão, levando os seus leitores a romper com o decoro familiar. Por fim, a enteada, descobrindo o crime do adultério entre o irmão e madrasta, confisca o volume das *Rimas*, emudecendo-se na novela as referências ao soneto. Em outra telenovela da mesma emissora, exibida em primeira mão no ano de 2005, “Os Ricos Também Choram”, Camões está referido através do mesmo soneto, mas não só. No ano de 1932, durante a Revolução Constitucionalista de São Paulo, numa cidade do interior do estado, Ouro Verde, há uma Confeitaria Camões, cujo dono, um português, enamora-se de um homem travestido de mulher, fazendo-lhe o pedido de casamento, recitando “Amor é um fogo que arde sem se ver”. O cortejado foge apavorado, enquanto, quase “um cômico defunto”, o bom português vai declamando os versos do soneto, diante do espanto geral do público da Confeitaria Camões, lugar lírico amoroso da novela.

Em suma, em tais telenovelas, as referências ao Poeta, quer o relacione a amor e à alimentação, nomeando uma confeitaria, quer o insira apenas no plano lírico-amoroso, fazendo com que amor a todos avivente, ou a todos evidente, da tradição manuscrita, sempre acontecem num tempo não atual: o passado remoto setecentista no Brasil colônia ou a década de 30 do século XX.

De fato, nesta década, ainda era muito popular entre os brasileiros a cultura portuguesa em geral e a figura de Camões em particular. O Bonde da Light era conhecido genericamente como o Camões porque a lanterna dianteira única, relativamente aos automóveis, com dois faróis, lembrava a caolhice do poeta. À noite, os ricos transportavam-se nos poucos carros, mas o povo ia mesmo de Camões, de bonde manco de um farol.

Na década de 1930 e seguintes, a presença da pronúncia portuguesa nos filmes da Cinédia é uma constante, até porque muitos atores e atrizes eram portugueses. Esta Bollywood brasileira reverencia Camões na marchinha cantada por Almirante e Lamartine, numa das cenas do filme de 1936, *Alô, Alô, Carnaval*. Podemos citar o estribilho

da marchinha carnavalesca: “As armas e os barões assinalados/ Vieram assistir ao carnaval/ Cantando espalharei por toda parte/ que o porta-estandarte / vai ser seu Cabral”. Na “Revista Banana da Terra” em cena, que é este musical, o encontro das figuras histórico-literárias luso-brasileiras é o motivo do cenário deste quadro: um navio com os tripulantes portugueses a bordo e, no cais, os nativos, indígenas brasileiros, os recepcionando com alegria. A cena já começa com Almirante cantando à frente, depois entra Lamartine Babo. O cenário luso-brasileiro é comentado nas voltas da marchinha carnavalesca. Na segunda volta, Ceci e Peri são os palhaços e o Caramuru é o Arlequim. Depois do estribilho, a terceira volta enfoca Pero Vaz de Caminha, que traz dentro do coração uma cartinha de amor. Então entra Lamartine e junto com Almirante a marchinha é cantada de novo.

Ainda na década de trinta, Lamartine Babo, Zé Fidelis e outros cantam marchas de Carnaval alusivas a Camões como “As armas e os barões”, mas também “Versos de Camões”. É uma constante a presença de Camões no samba-enredo de Escolas de Samba do Rio de Janeiro, durante todo o século, como nas recentes comemorações dos 500 anos. E seria uma extensa pesquisa a que mapeasse a presença de Camões e da cultura portuguesa no Carnaval. Por ora nos concentraremos nas duas canções por ser justamente a música popular brasileira a responsável pela presença mais difundida e contínua de Camões no cotidiano brasileiro.

Antes, porém, não podemos deixar de mencionar, de leve, o uso político, e, portanto, bem mais sério, de trechos de *Os Lusíadas*, publicados, n’*O Estado de S. Paulo*, no lugar de notícias censuradas, durante a Ditadura Militar, na década de setenta do século XX:

No Estado e no JT a orientação era mostrar o resultado da censura aos leitores da forma mais clara possível. [...] Em julho de 1973, por sugestão de Julio de Mesquita Neto, os buracos começaram a ser preenchidos com poemas – de Gonçalves Dias, Cecília Meireles, Olavo Bilac, Manuel Bandeira. No dia 2 de agosto saiu um trecho do épico [...] de Luís de Camões. Chamou tanto a atenção que se decidiu manter a receita. [...] Entre 1973 e 1975, *Os Lusíadas* apareceram no jornal outras

660 vezes. [...] O efeito global [...] foi positivo: Camões acabou virando sinônimo de censura, como observou a historiadora paulista Maria Aparecida d' Aquino, na tese de mestrado *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-78)*: “O poema de Camões ficou no imaginário coletivo como lembrança de um tempo em que os cortes dos censores promoveram sua publicação. Restou como símbolo de resistência.”

Mas também no imaginário brasileiro resta-nos um Camões lírico que se confunde com a definição do amor e da própria língua portuguesa, como veremos nas duas canções da MPB, tocadas ainda hoje nas rádios brasileiras.

A ligação entre o soneto campeão das citações cotidianas de Camões e a questão da AIDS no século XX encontra-se numa bela canção da música popular brasileira, “Monte Castelo”, do LP *As quatro Estações*, de 1989, de Renato Russo, ex-líder do grupo de rock brasileiro “Legião Urbana”, morto de AIDS, aos 36 anos, em 1996. Leiamos a canção que escreveu quando soube ter contraído o HIV:

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
E falasse a língua do anjos, sem amor eu nada seria.

É só o amor, é só o amor.
Que conhece o que é verdade.
O amor é bom, não quer o mal.
Não sente inveja ou se envaidece.

O amor é o fogo que arde sem se ver.
É ferida que dói e não se sente.
É um contentamento descontente.
É dor que desatina sem doer.
Ainda que eu falasse a língua dos homens.
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.

É um não querer mais que bem querer.
É solitário andar por entre a gente.
É um não contentar-se de contente.
É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade.
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.
Tão contrário a si é o mesmo amor.

Estou acordado e todos dormem todos dormem todos dormem.
Agora vejo em parte, mas então veremos face a face.

É só o amor, é só o amor.
Que conhece o que é verdade.

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
E falasse a língua do anjos, sem amor eu nada seria.

Além do intertexto camoniano é perceptível a referência bíblica a um passo da Epístola aos Coríntios, o 13°. Na letra de Renato Russo, substituiu-se o uso da palavra caridade pela palavra amor, cujo sentido almejado é justamente o de caridade, a mais importante das virtudes teológicas, que se reconhece por amor ao próximo. Quando amamos ao próximo, não só amamos a Deus, mas agimos impulsionados pelo amor divino, que está infuso no ato da caridade. Esta acepção, presente no Dicionário Bíblico, ao conferir ao amor o exercício deste dom superior, mais excelente, o amor ao próximo, como uma espécie de refrão, em “Monte Castelo”, parece dialogar com o sentido do amor que dilacera o sujeito em contrariedades, assim como definido no célebre soneto camoniano.

O fogo que arde, adoecendo o sujeito (a AIDS de Renato Russo?, as boubas dos quinhentistas contemporâneos de Camões?) leva-o a necessitar da caridade alheia, que acolhe a existência do doente de amor venéreo para além do humano e do divino. Não escolhendo o trecho da Epístola aos Coríntios que condena a prática sexual desenfreada como coisa de impuros, efeminados e beberrões, “Monte Castelo” reforça a necessidade de diálogo entre as formas variadas do amor, de certa forma, antecipando um questionamento da prática cristã da caridade.

Mais ou menos como o apóstolo, o caminho indicado pelo músico será o da caridade, interpretada como solidariedade (ao próximo). O

que no passo bíblico é: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver caridade, sou como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine”. Na canção torna-se o refrão: “Ainda que eu falasse a língua dos homens / E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria”. Toda a adjetivação conferida à caridade na epístola é reutilizada na canção para definir esta forma altruísta de amor. Se Paulo diz: “A caridade é paciente, a caridade é bondosa. Não tem inveja. A caridade não é orgulhosa. Não é arrogante. [...] Não se alegra com a injustiça, mas se rejubila com a verdade”, Renato Russo complementa: “É só o amor, é só o amor / Que conhece a verdade / O amor é bom, não quer o mal / Não sente inveja ou se envaidece”. Também o passo “Hoje vemos como por um espelho confusamente; mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte” retoma-se, na canção, referindo-se ao amor divino, com as mesmas palavras do apóstolo: “Agora vejo em parte, mas então veremos face a face”, enfatizando-se, porém, o sono de todos, enquanto o cantor desperto antecipa-se ao juízo final no encontro da morte e de Deus. “Na canção, à espera da morte, o soropositivo anda ‘solitário por entre a gente’”.

Na citação de “Amor é um fogo que arde sem se ver”¹, Renato Russo condensa a intencionalidade textual camoniana, centrando-se na definição das contradições do sujeito amoroso, através da supressão do questionamento contido nos dois versos que iniciam o segundo terceto e da condicional que abre o verso final do soneto: “Mas como causar pode seu favor/ nos corações humanos amizade / Se”. Enquanto a questão da conformidade ou da euforia provocada pela natureza contraditória do amor era posta (mas deixada em aberto) no soneto camoniano, na canção de Renato Russo, ao contrair os dois tercetos em uma quadra, num esquema rímico possível, cdcd, o sentido parece bem sintetizado para apenas constatar a natureza contraditória do sentimento amoroso: “Tão contrário a si é o mesmo amor”.

¹ Podemos notar que a citação do soneto se faz a partir da edição de Hernani Cidade (1947), onde o verso 10, aparece pontuado de modo a transformar “o vencedor” em aposto de “a quem vence”, e o amor no serviço ao vencedor, eliminando-se justamente a contradição que existe no fato de o vencedor servir a vencida ou o vencido. Presente nos comentários de Faria e Sousa ao verso, tal interpretação, pode ser lida na edição de Maria de Lurdes Saraiva (1980, v. 2), que dá o verso sem vírgulas, mas anexa uma nota explicativa: “o vencedor serve o vencido”, e na edição de Cleonice Berardinelli (1980), que edita o verso com vírgulas, entre parênteses retos, considerando “o vencedor” sujeito e “a quem vence” objeto de servir.

Em outras palavras, entremeando os versos camonianos com trechos desta epístola de Paulo, Renato Russo parece confrontar a experiência negativa do amor sexual na era da AIDS com a necessidade do amor do próximo. O sujeito doente das festas de Vênus só consegue ser a partir desta forma solidária do amor. A canção de Renato Russo usa o texto do apóstolo para cobrar de suas premissas a prática da caridade.

Na “Deus caritas est”, primeira encíclica do papa Bento XVI, justifica-se a existência da Igreja, tanto do ponto de vista histórico como teológico, por sua ação social, que deve se associar a instituições não religiosas ou de outras religiões e credos, a fim de promover a melhoria da vida humana. A prática da caridade caracterizaria, nas palavras do papa, a conduta do católico. O amor de Deus infuso dentro do fiel o conduz à prática da caridade como amor ao próximo. No parágrafo 34, da “Deus caritas est”, o papa filósofo cita o mesmo trecho da epístola aos Coríntios que inspirou a canção de Renato Russo, considerando-o o resumo das suas reflexões teológico-sociais:

No seu hino à caridade (cf. *1 Cor 13*), São Paulo ensina-nos que a caridade é sempre algo mais do que mera actividade: “Ainda que distribua todos os meus bens em esmolas e entregue o meu corpo a fim de ser queimado, se não tiver caridade, de nada me aproveita” (v. 3). Este hino deve ser a *Magna Carta* de todo o serviço eclesial; nele se encontram resumidas todas as reflexões que fiz sobre o amor, ao longo desta Carta Encíclica. A ação prática resulta insuficiente se não for palpável nela o amor pelo homem, um amor que se nutre do encontro com Cristo. A íntima participação pessoal nas necessidades e no sofrimento do outro torna-se assim um dar-se-lhe a mim mesmo: para que o dom não humilhe o outro, devo não apenas dar-lhe qualquer coisa minha, mas dar-me a mim mesmo, devo estar presente no dom como pessoa.

Bento XVI filosofava em sua primeira encíclica acerca do modo de dar-se a prática do cristão, por meio do exercício desta virtude, a caridade, que é um doar-se ao outro com altruísmo e sem pretensões. Na canção, Renato Russo argumentava que a caridade, ou o amor ao próximo, é o

que o doente mais precisa na breve espera de encontrar a espiritualidade depois da morte. Agora em 2009 são claros os descaminhos da prática efetiva da caridade nos discursos e posições tomadas pelo chefe da Igreja em Roma, desde a publicação da sua primeira encíclica, posicionando-se contra o uso de preservativos e contra o homossexualismo, por exemplo. Por sua vez, Renato Russo cada vez mais recebe a aura de santo, cultuado religiosamente como uma espécie de profeta da MPB (SÜSSEKIND, 2008, p. 29), mártir da AIDS, cuja canção parece (apesar de a canção ser anterior à encíclica), pela citação comum de Paulo, reivindicar a prática da caridade, ou solidariedade, durante o pontificado de Bento XVI, e não apenas no texto da “Deus caritas est”. A canção popular, *mais santa que o papa*, é como se fosse uma oração que clama pelos altos valores cristãos. Esta carga religiosa de algum modo faz de Monte Castelo menos um poema camoniano do que um manifesto político, espécie de encíclica sobre a virtude mais humanitária e social da cristandade.

Há ainda na música popular brasileira outra referência a Camões, na conhecida canção de Caetano Veloso, “Língua”, do LP *Velô*, de 1984. O título da canção indica que o imaginário que a move é filológico, o amor aqui cantado é pela língua portuguesa, cujo louvor se assemelha a uma cantada de quem pretende transar com a língua de Camões. Citemos o trecho inicial, em que a série de “gostos” em anáfora define a intencionalidade da canção, refletir sobre o diferencial da língua falada e escrita no Brasil no século XX, sua identidade, redefinição e tradição literária luso-brasileira recente:

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa

E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior
E deixa os portugueses morrerem à míngua
Minha pátria é minha língua
Fala Mangueira. Fala!
Flor do Lácio Sambódromo Luso-américa latim em pó
O que quer
O que pode esta língua?

A posse do português é dada a Luís de Camões, o dono da língua portuguesa. O cantor tem uma relação metalinguística e erótica com a língua de Camões, gosta de roçá-la com a própria língua (o português americano) que, ao contrário da língua inglesa, distingue o ser e o estar. Logo, Caetano quer roçar a língua que ora é e ora está, isto é, que se desloca num jogo de semelhança e de distinção, no tempo e no espaço, do Lácio ao Sambódromo, pela Lusoamérica, como um latim em pó. Por fim, o cantor revela o gosto por um pequeno cânone novecentista luso-brasileiro: gosta da pessoa no Pessoa e da rosa no Rosa. Então há uma provocação sugerida pela rima com prosa: através de um jogo de inferências, temos ou que Guimarães Rosa é maior que Pessoa, e que a prosa e a amizade são maiores do que a poesia e o amor, ou o contrário, que a poesia é maior que a prosa e que o amor é maior que a amizade e que a pessoa é maior que a rosa. Fernando Pessoa teria uma poesia superior à prosa de Guimarães Rosa ou o inverso? Pergunta sem importância para quem quer definir o alcance planetário da língua portuguesa com suas variações. Em entrevista ao *Jornal da Tarde*, em 1985, Caetano confessa que se tratava de uma provocação. Por sua vez, a citação célebre de Pessoa será contraditada no trecho final da canção. O cantor não quer nem a pátria de Pessoa nem a matéria do Brasil, quer a fratria, o lugar das línguas do clã lusófono:

A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria, tenho matéria
E quero fratria

Declarando os seus gostos, o cantor deixa mais evidente a sua intencionalidade: dedicar-se a criar uma canção capaz de, por uma profusão de paródias (da língua falada nas cidades brasileiras ao samba, passando pela literatura luso-brasileira do século XX, e pela luso-América) confundir prosódias pelos meios de comunicação próprios da MPB, mimetizando cores como os camaleões, para encurtar a dor – este lugar comum do lirismo português –, através da carnavalização, que lambe a língua de Camões *sem rimar amor e dor*.

O poeta/músico representa o que quer e o que pode expressar a língua falada no Brasil seja pela atenção que se pede à sintaxe paulista, seja pela imitação do português americanizado de surfistas cariocas.

Vamos atentar para a sintaxe paulista
E o falso inglês relax dos surfistas.

Lembrando-nos a *Langue de Gil Vicente*, são representados também alguns atos de fala do mundo luso-americano e o desejo de conhecer uma luso-África que fala inglês, sem esquecer o imigrante japonês paulistano:

Poesia concreta, prosa caótica
Ótica futura
Samba-rap, chic-left com banana
(– *Será que ele está no Pão de Açúcar?*
– *Tá craude bró*
– *Você e tu*
– *Lbe amo*
– *Qué queu te faço, nego?*
– *Bote ligeiro!*
– *Ma'de brinquinbo, Ricardo!? Teu tio vai ficar desesperado!*
– *Ó Tavinbo, põe camisola pra dentro, assim mais pareces um espantalho!*
– *I like to spend some time in Mozambique*
– *Arigató, arigató!*)
Nós canto-falamos como quem inveja negros
Que sofrem horrores no Gueto do Harlem
Livros, discos, vídeos à mancheia
E deixa que digam, que pensem, que falem

Da prosa do Rosa aos versos de Pessoa, chega-se, ao fim da canção, numa prosa caótica, mas que vislumbra o futuro. Num texto saturado de citações, aproxima-se a poesia concreta, o latim falado em pó na luso-américa e a própria MPB, numa referência a Jair Rodrigues, popular cantor de samba nos anos sessenta, considerado justamente o precursor do samba-rap, gênero em que a canção “Língua” se enquadra.

Mais ou menos como Camões louvou o Canto como o grande herói de *Os Lusíadas*, Caetano prefere fazer uma canção a filosofar em português. Está provado que se faz boa poesia em Portugal desde o século XVI:

Se você tem uma idéia incrível
É melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão
Blitz quer dizer corisco
Hollywood quer dizer Azevedo
E o Recôncavo, e o Recôncavo, e o Recôncavo meu medo

Os gramáticos quinhentistas, os historiadores, António Ferreira e alguns escritores são os primeiros a defender a ilustração da língua portuguesa para a expressão do discurso lusíada. Para os quinhentistas, como podemos ler no *Diálogo em Defesa da nossa Linguagem*, de Pero de Magalhães Gândavo, ou no *Diálogo em Louvor da nossa Linguagem*, de João de Barros, o português, com suas másculas nasais, todo em ãos, era considerado um idioma grave e varonil, próprio para os assuntos sérios, enquanto o castelhano era tomado por uma língua efeminada própria das trovas de salão.²

Ou seja, para um Caetano leitor da filosofia alemã, a boa idéia em português se exprime pelo samba-rap, assim como no século XVI expressava-se pela poesia épica de Camões.

Ao compreender, como os primeiros gramáticos portugueses do século XVI e como os épicos, que a língua é companheira do império,

² Ver o meu artigo “Sá de Miranda e a defesa e ilustração da língua portuguesa”, *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 189-203, jan./jun. 1999. “Veja-se a edição de Sheila Moura Hue dos **Diálogos em Defesa e Louvor da Língua Portuguesa**, aqui objeto de uma resenha por Anísio Justino”.

Caetano continua roçando a língua de Luís de Camões, difundida pela África e Brasil, ressaltando as formas femininas da nasalidade:

Sejamos imperialistas! Cadê? Sejamos imperialistas!
 Vamos na velô da dicção *choo-choo* de Carmem Miranda
 E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate
 E – xeque-mate – explique-nos Luanda
 Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo
 Sejamos o lobo do lobo do homem
 Lobo do lobo do lobo do homem
 Adoro nomes
 Nomes em ã
 De coisas como rã e ímã
 Ímã ímã ímã ímã ímã ímã ímã ímã
 Nomes de nomes
 Como Scarlet Moon de Chevalier, Glauco Mattoso e Arrigo
 Barnabé
 e Maria da Fé

Salvo a última, conhecida fadista portuguesa, que nesses anos 80 se apresentava no Canecão, célebre casa de shows no Rio, todos os nomes são de personalidades da vida cultural brasileira recente: uma jornalista, um músico, um poeta. Ao referir-se ao poeta Glauco Mattoso, a canção de Caetano nos lança de volta numa releitura poética contemporânea de Camões, que, apesar de se dar num contexto cibernético, e no plano da declamação oral, pois Glauco compõe os seus sonetos de ouvido, não descarta a erudição, ou a leitura/escuta de Camões e da tradição de sonetistas da poesia renascentista. Glauco Mattoso, já no pseudônimo e no seu plano de metas poéticas, lembrando a canção analisada de Renato Russo, ainda mostra a doença como inspiração do ato poético. O poeta camoniano de agora já escreveu, literalmente pelo ouvido e na ponta dos dedos, como JK, mais ou menos em cinco anos, de 1999 a 2003, mil sonetos, desde que se soube glaucomatoso, isto é, portador de glaucoma. A cegueira o aproxima de Camões como no terceto do nº 131, “Soneto Epígono”:

Camões é meu modelo como bardo,
Até porque também perdeu seu olho.
Perdi dois: só lhe sou maior no fardo

Camões também lhe fornece a fórmula do ritmo do decassílabo italiano, no soneto 284, Virtual:

Preste atenção, vou dar as instruções:
no tempo faça atrás uma jornada.
Procure em Portugal um tal Camões.

Prive com ele e traga decifrada
a fórmula do deca em diapasões.
Quero patenteá-la formatada.

Nos 1000 sonetos há referências a Camões ao menos nos números: 38-108-131-185-244-255-284-351-409-549-723. Glauco Mattoso leu Camões na edição de Faria e Sousa, usando a sua numeração, nº 19 para “Alma minha” e 29 para “o do Jacó”, fora de qualquer tentativa de sístole do cânone camoniano, com o qual compete em quantidade. Sabendo que a qualidade é bem rara, continua depois de passar a de Camões a perseguir a marca numérica de Petrarca, no nº 255, “Soneto Recordista”: “Persigo só no número, essa marca. / Depois de superar a de Camões, / Vou ter que superar a de Petrarca!” (superada adiante no 723).

É com dois sonetos de Glauco Mattoso – em que Camões e a prática excelente do ritmo do soneto são o tema – que chegamos de volta a um diálogo poético luso-brasileiro, no limiar do século XXI, com as comodidades e requintes do suporte informático. Do *site* de Glauco Mattoso transcrevemos os sonetos 251 e 252:

251 QUANTITATIVO

Centenas de sonetos são legado
de nomes tidos como monumentos.
Apenas de Camões, mais de duzentos,
registro que é por poucos superado.

Não fossem Os Lusíadas o dado
que faz dele o primeiro entre os portentos,
ainda assim Camões marca outros tentos,
e, entre outros tantos, este é consagrado:

“Sete anos de pastor”, o vinte e nove,
que, se não for mais belo, é o mais perfeito,
a menos que em contrário alguém me prove.

Mas, como dois é dom, três é defeito,
também um “Alma minha”, o dezenove,
ocupa igual lugar no meu conceito. (1999)

252 QUALITATIVO

Repito que um é dote, dois é dom,
mas três já é defeito, tenha dó!
Camões fez “Alma minha” e o do Jacó:
Terceiro é mui difícil ser tão bom.

A tanto inda acrescento, alto e bom som:
falar de sentimento, por si só,
não faz de nenhum verso um pão-de-ló,
nem temas de bom tom são só bombom.

Fazer soneto às pencas, outrossim,
não dá patente máxima a ninguém,
nem livra alguém do nível do ruim.

Fiquemos no bom senso, que mantém
a média de dois bons, até pra mim,
Que, perto de Camões, sou muito aquém. (1999)

Referências

ALÔ, ALÔ Carnaval. Comédia Musical. Direção de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia e Waldow, 1936. p&b, (75min).

BENTO XVI. *Carta encíclica Deus caritas est*. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est_po.html>.

CAMÕES, Luís de. *Obras completas*. Redondilhas e sonetos. Edição de Hernani Cidade. Lisboa: Sá da Costa, 1947.

_____. *Rimas várias*. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa. Edição comemorativa. Lisboa: INCM, 1972. v. 1.

_____. *Lírica completa*. Edição de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: INCM, 1980. v. 2.

_____. *Sonetos de Camões*. Corpus dos sonetos Camonianos. Edição e Notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli. Paris: Centre Culturel Portugais; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1980.

FRANCO, Marcia Arruda. Sá de Miranda e a defesa e ilustração da língua portuguesa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 189-203, jan./jun. 1999.

MATTOSO, Glauco. Disponível em: <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/>>.

RUSSO, Renato. Legião Urbana. *As quatro estações*. São Paulo: Emi-Odeon, 1989. 1 disco sonoro.

SÜSSEKIND, Flora. Hagiografias. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 29-65, 2008.

VELOSO, Caetano. *Velô*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. 1 disco sonoro.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leituras de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.