

"Língua Brasileira": um passeio pelo inconsciente do português brasileiro através da letra de Tom Zé

Rodrigo Matos Ribeiro*

Resumo: Este artigo propõe a análise da letra *Língua Brasileira* de Tom Zé, confrontando o texto do compositor com os textos que, ao longo da pesquisa, foram sendo identificados, enquanto base comparativa, para o processo de construção da letra aqui analisada. Dentre os textos comparados, podemos destacar o poema *Língua Portuguesa* de Olavo Bilac (1976) e *Nau Catrineta* (poema anônimo) extraído do romanceiro de Almeida Garret (2000). Objetiva-se demonstrar como o processo criativo do artista está interligado com as contribuições do *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. Dentro desta perspectiva, encontramos aporte no conceito trazido por Tânia Franco Carvalhal em seu livro *Literatura Comparada* (2006), que trata da "voracidade antropofágica" e vê na reversão de direção entre a periferia e o antigo centro (Europa). Segundo este conceito, o representante da cultura periférica e dependente pode passar de "devorado a devorador" por meio da transculturação para acentuar o processo de transformação cultural, caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, o que provoca a perda ou a alteração dos elementos já existentes. Tom Zé, munido pela antropofagia oswaldiana, investe contra a cultura do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco e extraindo dela apenas o que lhe serve. Foi assim no Tropicalismo e continuou assim ao longo de sua carreira.

Palavras-chave: Tom Zé; Língua Brasileira; Literatura Comparada; Manifesto Antropófago.

Resumen: Este artículo propone el análisis de la letra *Língua Brasileira* de Tom Zé, confrontando el texto del compositor con los textos que, a lo largo de la investigación, fueron identificados, como base comparativa, para el proceso de construcción de la letra aquí analizada. Entre los textos comparados, se destacan el poema *Língua Portuguesa* de Olavo Bilac (1976) y *Nau Catrineta* (poema anónimo) extraído de la novela de Almeida Garret (2000). El objetivo es demostrar cómo el proceso creativo del artista está interconectado con las aportaciones del *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade. Dentro de esta perspectiva, encontramos apoyo en el concepto aportado por Tânia Franco Carvalhal en su libro *Literatura Comparada* (2006), que trata de la "voracidad antropofágica" y ve en la inversión de sentido entre la periferia y el viejo centro (Europa). Según este concepto, el representante de la cultura periférica y dependiente puede pasar de "devorado a devorador" a través de la transculturación para acentuar el proceso de transformación cultural, caracterizado por la influencia de elementos de otra cultura, que provoca la pérdida o alteración de elementos ya existentes. Tom Zé, armado de la antropofagia oswaldiana, ataca la cultura del colonizador, mutilándola, exprimiendo su jugo y extrayendo de ella sólo lo que le sirve. Así fue en el Tropicalismo, y así ha continuado a lo largo de su carrera.

Palabras-clave: Tom Zé; Lengua Brasileña; Literatura Comparada; Manifiesto Antropófago.

*Artigo elaborado no contexto da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), ministrada no curso de Licenciatura em Letras Português e Espanhol da UFRPE, Campus Recife/Dois Irmãos. Trabalho elaborado sob a orientação da professora Renata Pimentel Teixeira. E-mail: renatapimentelufrpe@gmail.com.

1. Introdução

Língua Brasileira é uma das faixas do disco *Imprensa Cantada*, de 2003, e será, a letra, objeto de análise neste artigo. Pretendemos, por uma pesquisa bibliográfica fundamentada nos escritos de Anselmo Peres Alós (2012), Henry Remak (1994) e Tânia Franco Carvalhal (2006) sobre os preceitos da Literatura Comparada (enquanto método comparatista), apresentar um breve panorama da formação da língua portuguesa e brasileira presentes na letra. Abordaremos, também, como as contribuições do *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade alcançaram o Tropicalismo, a obra de Tom Zé e a Literatura Comparada de formas distintas.

No segundo tópico, traremos a partir da biografia escrita por Pietro Scaramuzzo — *Tom Zé, o último tropicalista* (2020) — um breve contexto sócio-histórico do artista e da Tropicália. Discutiremos também as noções de *habitus* e campo, propostas por Pierre Bourdieu (1983, 1989 e 2015) e como o artista rompe com elas, no sentido de “saber social incorporado”, na produção cultural e social brasileira. No terceiro tópico, analisaremos a letra *Língua Brasileira*, nos fundamentando principalmente nas contribuições sobre a história da língua portuguesa de Rodrigo Tadeu Gonçalves (2010) e Renato Basso (2010). Nas considerações finais, apontamos como os resultados destes contextos presentes na letra de Tom Zé e na sociedade brasileira se apresentam no olhar crítico do compositor.

2. O tom de Tom Zé: tropicália, antropofagia e literatura comparada, não necessariamente nesta mesma ordem

Se pudéssemos resumir em uma palavra o cantor e compositor Antônio José Santana Martins, certamente essa palavra seria *trovador*. Toinzé (apelido de infância) “sempre se considerou um homem da idade média” (SCARAMUZZO, 2020, p. 91), além de ter tido acesso à cultura dos livros, teve acesso também a outro tipo de cultura, a cultura sertaneja repassada de forma oral através de gerações e que foi trazida pelos jesuítas fundadores de Ipiranga.

Ainda na juventude, Toinzé começa a desenvolver uma técnica composicional que denominou de “acordo tácito”. Por saber que não possuía os dotes de um cantor convencional, ele desenvolve uma estratégia capaz de dar características únicas a suas composições e, para isso, resolve “mudar o tempo verbal do pretérito passado para o presente do indicativo”, redefinir “o lugar no espaço” que “geralmente era distante e remoto” e recorrer a “um assunto espelho”, no qual “o próprio ouvinte e sua circunstância fossem os personagens da cantiga”. Assim, ele poderia, por fim, “limpar o campo”, como lhe sugeriu uma revista de fotografia, ou seja, focalizar em apenas um objeto (ZÉ, 2003, p. 21-24). Firmado o acordo tácito, compôs seu primeiro sucesso local, *Os doidos de Ipiranga*, contando a história de Maria Bago Mole e outras figuras ipirangenses.

No período de efervescência cultural soteropolitano, no qual “parte da elite cultural europeia transferiu-se para o Brasil sobretudo em virtude das consequências da Segunda Guerra Mundial e de questões sociopolíticas” (SCARAMUZZO, 2020, p. 63), Tom faz sua primeira apresentação na televisão e inicia sua carreira. Na mesma época, década de 60, nasciam os Centros Populares de Cultura (CPC’s) ligados à UNE, que tinham como foco uma nova forma de arte popular revolucionária e onde Tom trabalhou dirigindo o setor musical em Salvador. Com a Ditadura Militar, em 1964, o Ato Institucional nº 1 (AI-1) suspende por 10 anos direitos políticos dos contrários ao golpe e os CPC’s são fechados, o que deixou Tom Zé desempregado. Esse fator é importante porque, sem trabalho, por volta de 1967, encontra-se com Caetano Veloso, no Jornal da Bahia, e decide se mudar para São Paulo.

Na metrópole, ele apresenta ao iraraense o mais novo disco dos Beatles. Tanto Caetano quanto Zé achavam que “a linguagem dos Beatles podia e devia servir de modelo para uma nova música brasileira” (SCARAMUZZO, 2020, p. 93). Era o embrião do movimento migratório dos artistas baianos daquela geração que buscaram no sudeste espaço para suas aspirações, assim como fizeram milhares de nordestinos, e que agora tinha nome próprio: Tropicalismo. A nomeação veio da obra de Hélio Oiticica, denominada Tropicália, em uma espécie de ambiente artificial dividido em dois espaços, nos quais, ao entrar, era como se o espectador estivesse sendo devorado pela obra, como já havia apontado Oswald de Andrade no seu Manifesto Antropófago (1928). A antropofagia oswaldiana é um dos pilares do movimento tropicalista, e, por também dialogar com a literatura comparada, é utilizada para fundamentar nossa pesquisa.

A Tropicália, apesar de estar relacionada à música, manteve proximidade com os mais variados tipos de arte: cênicas, plásticas, visuais e também a literatura. Muitas dessas proximidades podemos encontrar no álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*. É do elo entre o erudito e o popular, tão bem praticado por Tom Zé, que o movimento dialoga com a literatura, principalmente com a Poesia Concreta e com o já referendado Manifesto publicado em 1928 na primeira edição da *Revista de Antropofagia* por Oswald de Andrade, manifesto que

[...] é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

Trocando em miúdos, podemos afirmar que Oswald (1970, p. 13-14), era “contra os importadores de consciência enlatada” e, por só se interessar pelo “que não é meu”, resolve subverter a ordem colonizador/colonizado — ou opressor/oprimido, como expressou

Freire (1987). A ideia era minar a hegemonia econômica e cultural, devorando-a e transformando em uma nova arte capaz de ser revendida aos opressores enquanto produto de exportação. E foi exatamente o que fizeram em 1968, com a Tropicália, Caetano, Gil, Gal, Os Mutantes, Nara Leão, Duprat, Capinam, Torquato Neto e Tom Zé, através da observação da contracultura norte-americana e europeia afirmaram suas estratégias de protesto; devoraram *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e regurgitaram *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968).

O método apropriativo/devorador/reformulador, indicado por Oswald de Andrade e utilizado pelos tropicalistas, se perpetuou na obra de Tom Zé, o que, conforme Rollefson (2007, p. 5), “forma uma marcante continuidade histórica da oposição brasileira à hegemonia do primeiro mundo”. Por este motivo, Silviano Santiago (2008) defende que, no terceiro milênio, é inaceitável que o artista das margens possa deixar passar em branco as ideias revolucionárias de Oswald de Andrade, pois para ele a antropofagia leva o escritor a ampliar o sabor pela labuta morosa que é trabalhar com a arte.

Para Oliveira (2014), Tom Zé rompe com o *habitus*, no sentido descrito por Norbert Elias, em seu livro *Os alemães: do “saber social incorporado”*, na produção cultural e social brasileira. Para o autor, “os destinos de uma nação ao longo dos séculos vêm a ficar sedimentados no *habitus* de seus membros individuais” (ELIAS, 1997, p. 9), ou seja, o conceito de *habitus* se apresenta como uma espécie de senso pragmático de como agir em determinadas situações sociais, pois se baseia no passado para referenciar o futuro. Concordamos que o *habitus* é:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Paralelamente à noção supracitada, Bourdieu (1983, p. 89) propõe a noção de “campo”, e a define enquanto “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)”. O campo, seria na verdade um espaço social simbólico, de estrutura própria e relativamente independente de outro, ou de outros campos, no qual as relações de poder se manifestam. Como sintetiza Setton (2002, p. 20), “a maior parte das ações dos agentes sociais é produto de um encontro entre um *habitus* e um campo (conjuntura)”. E é justamente nesse espaço simbólico que o *habitus* é disseminado pelas elites visando moldar mentes, seja coletiva ou individualmente.

As lutas e as relações de poder ocorridas no campo estão diretamente ligadas a outro

conceito cunhado por Bourdieu, o de “capital cultural”. Quando analisa o comportamento da cultura dominante sobre a dominada, o autor relaciona o conceito de capital cultural com a herança cultural familiar, pois é na família que damos nossos primeiros passos sociais (FAGUNDES, 2017). Essa ignota herança, na verdade, é uma estratégia de manutenção de poder que facilita o trabalho da cultura dominante ao manter as estruturas da desigualdade social, pois, como sustenta Fagundes (2017, p. 117), “mesmo aumentando o nível de educação das classes menos privilegiadas, o capital cultural dessas classes não aumentaria na mesma proporção se comparado com o das classes dominantes”.

Buscando “escapar ao declínio coletivo de sua classe” (BOURDIEU, 2015, p. 105), Tom Zé adota uma estratégia de rebeldia dentro do *habitus*, pois de acordo com o:

[...] ponto de vista do artista vinculado ao movimento tropicalista, surgia a vontade de intervir no contexto geral, uma tendência a modificar o ambiente da produção cultural brasileira. Por outro lado, do ponto de vista do artista dissidente, tratava-se de ampliar a radicalização da singularidade inventiva através de uma via de mão dupla: a percepção e denúncia do “complexo de épico” - crítica ao ethos estético político da cultura brasileira (OLIVEIRA, 2014, p. 14-15).

Oliveira (2014) afirma que o “complexo de épico” atrofiou o desenvolvimento cultural do compositor brasileiro e que o épico, enquanto gênero poético, ainda reina enquanto base para as composições tupiniquins. Esses compositores acabam presos a uma estrutura de poder (gravadoras, rádios, TV e atualmente os streamings).

Dentro desta perspectiva, podemos perceber na obra de Tom Zé o conceito abordado por Carvalhal (2006, p. 79), que trata da “voracidade antropofágica” e vê a reversão de direção entre a periferia e o antigo centro (Europa) através da perspectiva proposta por Oswald, de passar de devorado a devorador, e utiliza a “transculturação” para acentuar o processo de transformação cultural, caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, e assim acarreta a perda ou a alteração dos elementos já existentes. Tom Zé, enquanto representante da cultura dependente, investe contra a cultura do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco para extrair dela apenas o que lhe serve. Foi assim no tropicalismo e continuou assim ao longo de sua carreira.

Os estudos pós-coloniais contribuíram para a reformulação e a expansão do campo de abrangência dos métodos investigativos. Em um passado não muito distante, o artefato literário era compreendido como um acontecimento natural. Entretanto, a fortuna crítica da contemporaneidade vem demonstrando que o discurso literário está relacionado às experiências e às práticas. Ou seja, o artefato literário é resultado de hábitos sociais intersubjetivos, sua particularidade é apenas uma convenção estabelecida em um determinado momento sócio-histórico, arraigado por um poder ideológico, e, por este

motivo, volátil no tempo. Portanto:

A problematização das visões lineares e teleológicas da História faz-se presente nas discussões sobre periodização e historiografia literária. A tradição literária passa a ser considerada não como o mero acúmulo da produção de textos ao longo da história, mas como um processo constante de reescritura do passado a partir de problemas do presente, estabelecendo, nos estudos comparatistas, uma verdadeira dialética entre passado e presente. A relativização dos processos de constituição dos cânones nacionais abre um espaço importante para grupos minoritários que dele se viram excluídos ao longo da história (ALÓS, 2012, p. 12).

O discurso de Tom Zé desestrutura as tradições e os valores instituídos pelos fulcros do poder e a literatura comparada tem sua importância quando se trata desse assunto: avaliar a produção cultural para descolonizar o imaginário. Por este motivo recorremos ao comparatismo: por se tratar de um campo disciplinar e de um saber/poder sobre a diferença cultural. Desmistificar as ideologias impostas às comunidades humanas é o ponto de partida para a construção de novos tipos de relacionamento no âmbito social. É por isso que:

A tendência metadisciplinar da literatura comparada a caracteriza como um importante espaço intelectual para avançar nestas questões, posto que, desde seu nascimento, este campo de estudos manteve um permanente questionamento tanto de sua definição, do seu objeto e do seu método, quanto da própria necessidade de flexibilização da categoria “disciplina”, posto o seu constante diálogo com a história, a teoria e a crítica literárias, bem como com outras áreas do saber (ALÓS, 2012, p. 13).

A literatura é uma força produtiva que contribui culturalmente para a sociedade. Nosso compromisso é problematizar o discurso *tomzeniano* em contraponto com as ideologias impostas pelo discurso das classes dominantes, compostas por um sistema conceitual que esconde uma lógica desumana que dissimula as diferenças sociais. Para Remak (1994), a literatura comparada é um estudo literário que transcende fronteiras, além de relacionar a literatura com diferentes áreas do conhecimento, ou seja, diferentes formas de expressão humanas podem ser comparadas com a literatura. A literatura comparada se apresenta como um viés aberto às experiências contemporâneas e sua alteridade. A experiência de leitores e escritores não está aprisionada aos limites de suas respectivas nações, pois, como define Barthes (1988, p. 65), “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito”.

Munidos de todo este arcabouço teórico (*Manifesto Antropófago*, Movimento Tropicalista e Literatura Comparada), podemos agora adentrar na análise da letra de *Língua Brasileira* a partir do tópico seguinte, comparando-a com a história da Língua Portuguesa

na tentativa de desvendar a letra do compositor.

3. “Língua Brasileira”: um passeio pelo inconsciente do português brasileiro através da letra de Tom Zé

Como foi destacado na introdução, *Língua Brasileira* é uma das faixas do disco “Imprensa Cantada”, que como o próprio Tom Zé define em entrevista: “Nessa música tem versos muito lindos, os versos mais lindos que eu já fiz. Tem muita coisa sobre a história da língua portuguesa e, vindo para cá, a presença indígena, a presença negra” (MELO, 2021). Scaramuzzo (2020), ao se referir à “Imprensa Cantada”, defende que a música *tomzeniana* jamais será um fim em si mesma, pois se trata de um combinado entre filosofia, antropologia e, principalmente, poesias, o que torna a música do artista capaz de criar uma própria linguagem. Isso quer dizer que a chegada de um novo disco, com novas canções, não significa jamais o final de um ciclo para as canções dos discos anteriores, já que o artista vive em um processo criativo e suas músicas se moldam, se flexionam e se adaptam para voltarem cada vez mais fortes e consistentes.

Para compreender a história de uma língua, é necessário considerar todo o arcabouço sociopolítico e histórico-cultural que circunda o lugar de fala dessa referida língua. Enquanto a história interna trata das mudanças estruturais, a história externa trata de todos os eventos de ordem não linguística (política, economia, guerras, catástrofes e etc). Sabemos que o português é filho do latim, que por sua vez descende do protoindo-europeu, língua falada provavelmente antes de 2500 a.C. Para se ter uma ideia, o protoindo-europeu declinava seus substantivos assim como no português, em número e gênero (GONÇALVES; BASSO, 2010). Falado na região de Lácio, região central da Itália, no primeiro milênio antes de Cristo, com a ascensão do Império Romano, o latim se estendeu por quase toda a Europa, dando origem às línguas românicas, portanto, o latim, que ainda estudamos atualmente nas escolas de Letras, corresponde a um período peculiar da história ocidental, os séculos I a.C. e I d.C. Foi nesse período que escritores, tais como Virgílio com sua *Eneida*, moldaram os alicerces filosóficos, culturais, políticos, sociais e religiosos da Europa e posteriormente do Ocidente colonizado. Este latim ao qual nos referimos é denominado de latim clássico, sendo definido assim por se tratar de um estilo literário culto, cujos registros chegaram até os dias de hoje. Contudo, ao contrário do que se pensa, as línguas românicas não descendem do latim clássico, mas do latim vulgar (língua do povo romano em geral), no qual “se desenvolveu o romance e seus dialetos, que mais tarde se transformaram nas línguas românicas como as conhecemos hoje” (GONÇALVES; BASSO, 2010, p. 38).

O português é um desses dialetos derivados do latim vulgar, ou seja, é a “Última das filhas” (verso 34) do Lácio, uma “Dama culta e bela” (verso 03). Tom Zé vai buscar estes dois

versos na primeira estrofe no soneto *Língua Portuguesa*¹. Sobre o soneto de Bilac, podemos destacar que:

Quanto ao conteúdo é necessário evidenciar que a língua portuguesa referida nesse soneto pelo poeta brasileiro é a língua de Portugal, ou ainda, a língua do poeta Luso Camões (v. 13), alusão é esta que remete ao Classicismo (estilo literário retomado pelos poetas parnasianos). No primeiro quarteto o “eu”-lírico do soneto refere-se à língua como a “última flor do Lácio”, isto é, a última língua oriunda do Latim vulgar da região do Lácio, na antiga Roma. (SILVA, 2001, p. 104).

Ao se referir à língua portuguesa como “Última flor do Lácio, inculta e bela” além de fazer alusão à região do Lácio, como já explicitamos algumas linhas atrás, Bilac chama a língua portuguesa de “inculta e bela” por sua descendência direta do Latim vulgar, por isso inculta. Tom Zé dá novo significado quando reestrutura o verso de Bilac, dando à língua portuguesa o *status* merecido de “Dama culta e bela” (verso 03).

De acordo com (SILVA NETO, 1986), os primeiros habitantes da Península Ibérica eram povos de cultura capsense, ou seja, povos do período paleolítico vindos do norte da África e da Europa, do qual surgem os Iberos, os Cônios, os Vetões etc. E também povos da região cantábrico-pirenaica, vindos do oeste e sul da França, de onde descendem os povos históricos Vasco e Astur. Séculos se passam, até que “surge, na Península, outro povo de origem indo-europeia. Trata-se dos Celtas, que vieram através dos Pirineus e que, dois séculos mais tarde, voltariam em levadas mais expressivas e significantes” (SILVA NETO, 1986, p. 58). Estes se estabeleceram principalmente na Ibéria, no século VI a. C., e originaram o povo conhecido como celtibero.

Portanto, muito antes da chegada dos romanos, essas populações que habitavam a Península Ibérica já “havia sido fortemente *celtizadas*, a ponto de adotarem a maioria dos traços culturais dos Celtas, inclusive a língua” (SILVA NETO, 1986, p. 61). Após derrotarem os cartagineses na Espanha, em 209 a. C., os romanos iniciam a ocupação da Península e dividem o território em Hispânia Citerior (a mais próxima) e Hispânia Ulterior (a mais distante), esta última é dividida em Lusitânia, ao norte e Baetica, ao sul, todavia a pacificação completa da Península só ocorre em 27 d. C. (GONÇALVES; BASSO, 2010). A partir do século V d. C., os visigodos dominaram grande parte da Península Ibérica, em um movimento denominado de Invasões bárbaras. Foi um período de grande instabilidade política que sobrepujou o Império Romano.

Retomando a canção, na primeira estrofe temos: “Quando me sorris” (verso 01) e “Visigoda e Celta” (verso 02), nestes dois pequenos versos, Tom Zé resume a presença dos

¹ Última flor do Lácio, inculta e bela/És, a um tempo, esplendor e sepultura/Ouro nativo, que na ganga impura/A bruta mina entre os cascalhos vela. (BILAC, 1976, p. 86).

extratos: visigodo e celta na formação da língua portuguesa. O comando visigodo se sustenta por um curto período, e, em 711 d.C., os árabes invadem a Península e derrotam os visigodos, o que deu início a um momento primordial para a língua portuguesa. Este momento durou sete séculos e só teve fim com o movimento chamado Reconquista, que só se consolidou em 1492. Com a chegada dos árabes:

No território chamado de Andaluz, a ocupação basicamente era de muçulmanos e mouros (berberes conquistados pelos árabes e parcialmente islamizados), falantes de árabe, e um grupo de hispano-godo-romanos subjugados pelos muçulmanos, falantes do dialeto chamado moçárabe (derivado do árabe, “submetido ao árabe”), além dos judeus, que, na época, eram vistos pelos árabes como merecedores de direitos iguais, pois eram considerados um “povo do livro” (a Bíblia) (GONÇALVES; BASSO, 2010, p. 69).

Do dialeto moçárabe restaram apenas alguns escritos poéticos denominados de *hardjas* ou *jarchas*. Já o árabe teve uma influência significativa na formação do português contemporâneo, sendo justamente o que conta os versos “Os seus olhares conquistam do mouro” (verso 21) e “Mares-algarismos” (verso 22). Duas heranças significativas para Portugal e o ocidente como um todo, a primeira são os algarismos indo-arábicos que até hoje são utilizados, foram criados pelos indianos no século V d. C., mas foram difundidos para todo o mundo pelos árabes. E a segunda faz de Portugal o pioneiro nas grandes navegações, que foi todo o conhecimento sobre o tema assimilado pelos portugueses daquilo pertencente aos árabes. Perceba-se que são os “olhares” portugueses que “conquistam do mouro” “Mares-algarismos”, palavras apresentadas como se fossem uma só palavra, típico da poesia concretista, e por tamanha significação e influência na vida dos portugueses consequentemente também no desenvolvimento da língua portuguesa.

Dentro desta perspectiva histórica e seguindo os passos de Ilari e Basso (2006), podemos dividir a história da língua portuguesa em três momentos: “português arcaico” (do século XII às grandes navegações, em torno de 1415), “português clássico” (de 1415, até a publicação de *Os Lusíadas*, de Camões em 1572), e “português moderno” (de 1572 até os dias atuais). Do português arcaico é possível destacar alguns textos escritos em galego-português, como a *Notícia do Torto*, datado entre 1210 e 1216, e a *Demanda do Santo Graal* (traduzido dos romances de cavalaria franceses, na primeira metade do século XIII) (GONÇALVES; BASSO, 2010).

Já do português clássico, que se desenvolve com as grandes navegações, por volta de 1415 com a conquista de Ceuta no norte da África, podemos ressaltar o advento da dinastia de Avis, ou seja, a geração dos herdeiros de D. João I (D. Duarte, D. Pedro e D. Henrique), que foram responsáveis por uma grande produção erudita inspirada em autores clássicos e escreveram obras consideráveis, tais como o *Leal Conselheiro*, de D. Diniz. Vale

destacar ainda as crônicas de Fernão Lopes (de 1418 a 1459) e o surgimento das primeiras gramáticas portuguesas de autores como Fernão de Oliveira (1536) e João de Barros (1540) (GONÇALVES; BASSO, 2010).

Por fim, com relação ao português moderno, temos como marco a publicação de *Os Lusíadas*, em 1572. Com relação a esta obra de Camões, destacamos o canto III, estrofes 118 a 135, que trata do episódio de Inês de Castro, por sua citação na música em análise. Inês foi uma nobre galega, única rainha póstuma de Portugal, que fora amante e posteriormente esposa de D. Pedro I. Inês de Castro foi executada por ordem do pai de Pedro I, o rei D. Afonso IV, que era contrário à relação dos dois:

A história de amor que marcou Portugal, de fato, foi o romance de Inês de Castro e D. Pedro. O casal de jovens amantes teve sua historiografia recontada por diferentes escritores e cronistas, no entanto, só ganhou papel de destaque na literatura portuguesa com a publicação de *Os Lusíadas*, no ano de 1572, escrito por Luís Vaz de Camões (LACERDA, 2018, p. 30).

Outro fato importante que merece destaque foi a morte de Dom Sebastião I, outro rei português, na batalha de *Alcácer-Quebir*, que deixou Portugal sem rei e sem herdeiros e levou o rei Felipe II da Espanha a reivindicar a coroa, tornando Portugal, entre 1580 e 1640, província da Espanha. Estes 60 anos de dominação foram influenciadores tanto para a estrutura como para a literatura de língua portuguesa (GONÇALVES; BASSO, 2010). Munidos do aparato histórico, podemos voltar à análise da canção e destacar aqui os versos “Língua de Aviz” (verso 04), ou Avis, como já destacado, e “Inês e desventuras” (verso 06). Uma estrofe que merece uma atenção especial é a dos versos 30 ao 33: “E o gajeiro real” (verso 30), “Ao cantar matinas” (verso 31), “Acha três meninas” (verso 32), “Sob um laranjal” (verso 33). Publicado em 1843, no *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, de Almeida Garrett, a lenda da *Nau Catrineta*², permeia o imaginário popular até os dias de hoje. Luís da Câmara Cascudo (1984) indica que se trata de uma xácara portuguesa sobre assuntos marítimos, provavelmente relatando a viagem da nau Santo Antônio que transportou o filho de Duarte Coelho, em 1565, de Pernambuco para Lisboa. Este poema romanceado é anônimo e acabou sendo transmitido de forma oral e sofrendo adaptações não apenas em Portugal, mas também no Nordeste brasileiro.

De acordo com Alves (2020, p. 2), foi “incorporado às danças dramáticas populares – Cheganças de Marujo – e é considerado como a mais antiga expressão popular portuguesa”. Seja por ter sido transmitido de forma oral até chegar aos sertões de Ipiranga, ou quem sabe Tom Zé tenha tido acesso ao texto por intermédio do romanceiro de Garrett, os

² Acima, acima, gajeiro/Acima ao tope real/Olha se enxergas Espanha/Areias de Portugal/Alvíssaras, capitão/Meu capitão general/Já vejo terras de Espanha/Areias de Portugal/Mais enxergo três meninas/Debaixo dum laranjal/Uma sentada a coser/Outra na roca a fiar/A mais formosa de todas/Está no meio a chorar (GARRETT, 2000, p. 138-139).

versos 30 ao 33 da canção *Língua Brasileira* corroboram com o que defendemos no tópico anterior deste artigo com relação à “voracidade antropofágica” trazida por Carvalho (2006). Percebe-se como Tom Zé se apropria dos versos grifados no texto do colonizador, seja oralmente e/ou teoricamente, por meio da perspectiva proposta por Oswald de Andrade já trazida à baila neste artigo, e passa de devorado a devorador, utilizando a “transculturação” para acentuar o processo de transformação cultural, caracterizado pela influência de elementos de outra cultura, acarretando na perda ou alteração dos elementos já existentes:

Mais importante do que a constatação da inferioridade do colono em relação à empresa colonizadora européia e a conseqüente rejeição das injustiças estabelecidas pelo poder tirânico das metrópoles, a Antropofagia se apresenta como estratégia artística e reflexiva que visa a apreender o valor universal para os que estão desapossados dele originariamente. Na busca desse valor, a Antropofagia rechaça a dívida contraída pelo não-europeu com o universal, para então indiciá-la duplamente como signo de reconhecimento e, paradoxalmente, de auto-reconhecimento. A teoria antropofágica é o primado duma negociação, cujo resultado – isto é, a redução ou o abatimento no preço legal e oficial do universalismo – é a iluminação do mundo e seus habitantes pela amplidão absoluta do conhecimento pleno das diferenças. A iluminação se dá no exercício de ultrapassagem histórica das condições funestas do cotidiano e da atualidade (SANTIAGO, 2008, p. 24).

Como bem sintetiza Santiago (2008), o sujeito/autor/artista pode estar, simultaneamente, em qualquer lugar no qual as fronteiras e os limites históricos estarão desprotegidos com relação à sensação de propriedade, seja por um ou mais grupos hegemônicos.

Antes de dar continuidade à análise, precisamos destacar que, ao desembarcar das caravelas portuguesas em 1500, a língua portuguesa passou por um processo de miscigenação linguístico-cultural, e ao soar por terras brasileiras pela primeira vez, não se sabia que este processo teria continuidade e características únicas ao se entrecruzar com a grande diversidade de línguas indígenas e posteriormente de matrizes africanas. Sabendo que o português estava em transição do clássico para o moderno, podemos ter como referência que:

A língua de Camões é ainda mais próxima para nós que a de Caminha, pelo menos em sua forma escrita. Isso mostra, entre outras coisas, como a mídia impressa força a padronização do texto, e essa pressão à padronização segue seu curso até hoje. De uma forma ou de outra, foi essa variedade de português que aportou ao Brasil em 1500 por meio dos colonos que chegaram mais intensamente a partir de 1532. (GONÇALVES; BASSO, 2010, p. 123).

De acordo com Rodrigues (1993), estima-se que havia cerca de 1000 línguas indígenas no Brasil. Para lidar com tamanha pluralidade, os colonizadores utilizaram a estratégia das “línguas gerais”: uma para o sul, denominada de “Língua Geral Paulista” que tinha como base o Tupinambá; e outra para o norte, o “Nheengatu” que foi a língua usada para catequese pelos jesuítas e tem por base línguas do tronco Tupi. Vale salientar que este encontro entre a língua portuguesa e as diversas línguas indígenas deu-se por um processo violento e que a Igreja Católica teve um papel fundamental neste processo por meio da catequese — movimento desenvolvido para “educar” os povos originários desta terra e que foi, na verdade, uma imposição de valores sociais, religiosos e morais, caracterizando assim um dos maiores etnocídios ocorridos na história.

Em conjunto com as línguas indígenas, outro elemento essencial para a formação da Língua Brasileira deu-se por outro grande crime cometido na história da humanidade, o tráfico negreiro. Iniciado em 1559, no Brasil, o massacre sofrido por africanos principalmente da Nigéria, Angola e Moçambique, trouxe à colônia portuguesa falantes “de ewe, iorubá (tronco kwa), quicongo, quimbundo, umbundo (tronco bantu), mandinga, hauça (tronco mande) e provavelmente outras, sem contar o árabe que era falado por escravos muçulmanos” (GONÇALVES; BASSO, 2010, p. 130).

Diante dos fatos expostos, podemos perceber que, desde os primórdios da colonização, nosso país caracterizou-se como um território multilíngue e que este multilinguismo moldou as principais características da Língua Brasileira, o que a fez se distinguir da sua matriz portuguesa. Na letra, no que concerne às influências indígenas e africanas na Língua Brasileira, podemos destacar as estrofes 13 a 17. Obviamente, sabemos que esta é uma das possibilidades de interpretação, contudo, defendemos que o compositor trata do processo de imposição religiosa sofrido pelo colonizado. Podemos perceber nas estrofes a seguir que a igreja católica e seus “Cravos da paixão” (verso 13), que “Com dores me serves” (verso 14) e “Com riso me pedes” (verso 15), como o autor busca destacar a ironia do servir com dor, mas pedir com riso. É a típica relação opressor/oprimido. E o que pede? Ao destacar “Vida e coração” (verso 16) e novamente “Vida e coração” (verso 17), compreendemos que essa repetição não é apenas por uma questão estética, mas para demonstrar que o colonizador além de querer a vida, quer o sentimento do colonizado, o amor, os desejos, as vontades e todo o resto que possa extrair dele.

Ao seguir com a análise, vamos observar os versos 18 ao 20: quem seria a “Babel das línguas em pleno cio” (verso 18)? A resposta é óbvia: o Brasil colônia com suas aproximadamente 1000 línguas indígenas somadas a cerca de uma dúzia de línguas africanas que foi seduzida (verso 19) e de onde foram subtraídos “Substantivos, verbos, alfaías de ouro” (verso 20). Agora vamos aos versos 23 ao 25, “Onde um seu piloto” (verso 23), Pedro Álvares Cabral, “Rouba do ignoto” (verso 24), ou seja, rouba do desconhecido,

que no caso seria a colônia “descoberta por acaso”, “Almas e abismos” (verso 25). *Almas* refere-se ao trabalho de catequese de conquistar almas para a igreja, junto aos índios, e *abismos*, às terras que eram infinitas e acabam sendo usurpadas pelo colonizador.

Nos versos 05, 07 e 08 e do 09 ao 12, o compositor esmiúça o que a Língua Portuguesa (ou o colonizador) traz para a colônia. “Fado de Punhais” (verso 05) fala do fado, que é um ritmo muito tradicional de Portugal, conhecido por traduzir as emoções do povo pobre em seu cotidiano, e também a saudade, é um ritmo repleto de melancolia, o que define os versos: “Lá onde costuras” (verso 07) ou onde se escreve “Multidão de ais” (verso 08), ou seja, onde se escreve a melancolia, ou o sentimentalismo e suas amarguras. Agora, vamos aos versos 09 ao 12. Percebamos que o colonizador não traz para a colônia muitas benesses. Na verdade, ele traz mel, mas também traz amargura, o medo e um vinho muito azedo, tudo isso com muita fartura.

Com relação aos versos 26 ao 29, Tom Zé chama a Língua Portuguesa de “Verbo das correntes” (verso 26), ou seja, da língua que aprisiona, onde “Todo Marinheiro” (verso 28), “Caça continentes” (verso 29) com o intuito de subjugar-los. Já os versos 35 ao 38, nos quais “Ventre onde os mapas” (verso 35) “Bordam suas cartas” (verso 36), o autor denuncia que é o colonizador agora quem decidirá o futuro da terra colonizada, tanto sua história quanto seus mapas e limites territoriais, ou seja, suas “Linhas Tordesilhas” (versos 37 e 38).

Por fim, os versos 39 ao 42, que consideramos o *grand finale* da canção Língua Brasileira, apresentam a vingança do colonizado contra o colonizador, pois “Em nossas terras continentais (verso 39), “A cartomante abre o baralho” (verso 40) e “Abismada vê, entre o sim e o não” (verso 41), “Nosso destino ou um samba-canção (verso 42). Destarte, a partir de então não é mais o colonizador quem dita as normas e define o nosso destino ou mapa, mas temos agora nossa Língua Brasileira com suas peculiaridades capazes de produzir uma cultura que revela seu grau de originalidade e autenticidade, pelo viés da antropofagia, e deglute o resultado desse processo de mestiçagem em criações como o samba.

4. Considerações Finais

Tom Zé, com sua linguagem característica e sua licença poética, conduzida por uma rica ironia, soube vingar-se de seus algozes com sua letra, na qual ele deglute a Língua Portuguesa que “sorri” “visigoda e celta” trazendo toda sua carga cultural e ideológica ao chegar “em nossas terras continentais” e regurgita a Língua Brasileira em forma de canção. Canção que além de ser um breve resumo da formação de nossa língua é também uma denúncia ao covarde processo de colonização sofrido pelo povo brasileiro.

A Antropofagia é certamente uma estratégia capaz de subverter as injustiças da empresa colonizadora, pois ela escancara a inferioridade do colonizador quando permite

que o colonizado torne-se protagonista de sua própria história. Em sua música “Esquerda, Grana e Direita” do disco *Vira Lata na Via Láctea*, Tom Zé cita o que ele denomina como “Arrastão de Paulo Freire”:

Quando um trabalhador cresce na sociedade
E tem oportunidade de ser protagonista da história
Ele pratica o método do opressor
Porque foi o único método que aprendeu
Então ele só sabe agir como o opressor
Arrastão de Paulo Freire. (ZÉ, 2014).

Os europeus levaram seus ideais a todos os continentes do mundo e impuseram seus pensamentos e vontades com o intuito expandir seus territórios e obter riquezas para suas elites. Civilizações inteiras foram dizimadas e as que resistiram sofreram com a colonização, com a escravidão e com o etnocídio. Mesmo após a independência, muitos países, assim como o Brasil, mantiveram-se submissos aos interesses financeiros da Europa e posteriormente dos EUA. Isso porque nossa elite branca, ascendente dos europeus, preferiu se articular com os colonizadores do que atender os interesses da população majoritária não-branca. É preciso quebrar este paradigma e entender de uma vez por todas que não existem hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas; o que existe é dominação, exploração e colonização. A visão de que a Europa é mais civilizada que a África, América Latina ou outras regiões do planeta é, por exemplo, um projeto de dominação político e cultural hegemônico. Desse modo, faz-se necessário desconstruir este modelo totalizante no sentido de ampliar oportunidades da população em vista de políticas econômicas integradoras e não excludentes, tanto quanto valorizar as demandas das classes sociais exploradas no mundo e no Brasil.

Dentro desta perspectiva do “Arrastão de Paulo Freire” ou simplesmente do Arrastão Antropofágico de Oswald de Andrade, percebemos como o artista utiliza sua poética para denunciar como as classes dominantes utilizam-se das ideologias para manterem uma significativa camada da população do nosso país distante de uma educação transformadora e libertadora. Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (1996, p. 13), nos lembra que “Ensinar não é transferir conhecimentos, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”. É dessa educação transformadora e descolonizante que trata o menino Toinzé, no auge dos seus 86 anos, em suas canções? Corroboramos com essa ideia, pois, como o compositor afirma a plenos pulmões e clarins de coragem: “que uma geração com ternura se eduque em firmeza e doçura” (ZÉ, 2022).

Referências

- ALVES, Murilo Cavalcante. Confluências intertextuais no conto “Nau Catrineta”, de Rubem Fonseca. *Revista Recorte*, [s. l.], v. 17, n. 2, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/6211>. Acesso em: 25 de jun. 2022.
- ALÓS, Anselmo Peres. Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon*, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33469>. Acesso em: 03 de maio 2022.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BILAC, Olavo. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- BOSI, Alfredo. Formações ideológicas na cultura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 25, p. 275-293, dez. 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8902>. Acesso em: 27 jun. 2022.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 46-81.
- BOURDIEU, Pierre. *Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FAGUNDES, Geraldo de Andrade. Algumas reflexões em torno dos conceitos de habitus, campo e capital cultural. *Revista Café Com Sociologia*, [s. l.], v. 6, n. 2, maio/jul. 2017. Disponível em: <https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/724/pdf>. Acesso em: 13 mai. 2022.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GARRETT, João Batista da Silva Leitão de Almeida. *Romanceiro*. Braga: Projecto Vercial, 2000. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1829280/mod_resource/content/1/Romanceiro_Garrett.pdf. Acesso em: 18 de out. 2022.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; BASSO, Renato Miguel. *História da língua*. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2010.

ILARI, Rodolfo; BASSO, Renato. *O português da gente: a língua que estudamos, a língua que falamos*. São Paulo: Contexto, 2006.

MELO, Débora. Tom Zé prepara novo disco e diz que governo Bolsonaro é analfabeto e ignorante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 out. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/tom-ze-prepara-novo-disco-e-diz-que-governo-bolsonaro-e-analfabeto-e-ignorante.shtml?origin=folha>. Acesso em: 18 out. 2022.

OLIVEIRA, Bernardo. *Estudando o Samba*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 91-99.

REMAK, Henry. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

RODRIGUES, Ayrton. Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas. *Delta*, v. 9, n. 1, p. 83-103, 21 out. 1993.

ROLLEFSON, J. Griffith. Com Defeito de Fabricação e a “Estética do Plágio” de Tom Zé: um “Manifesto Antropofágico” pós-moderno/pós-colonialista. *Música Popular e Sociedade*, Cork, Grupo Taylor & Francis, v. 30, n. 4, p. 305-327, 2007. Disponível em: <https://cora.ucc.ie/items/1de7c450-f84e-47d4-ad8b-23b3240cdf04>. Acesso em: 18 out. 2022.

SANTIAGO, Silviano. O começo do fim. *Gragoatá, [s. l.]*, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33156>. Acesso em: 11 jul. 2022.

SCARAMUZZO, Pietro. *Tom Zé: O Último Tropicalista*. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura

contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, [s. l.], n. 20, p. 60-70, maio/jun./jul./ago. 2002. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003069259>. Acesso em: 15 jun. 2022.

SILVA NETO, Serafim da. *História da Língua Portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

SILVA, Raquel Bevilaqua. Última Flor do Lácio: Breve reflexão acerca do idioma português. *Revista Ideias*, Santa Maria, v. 13, n. 13, p. 101-106, 2001. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaideias/Artigos%20revista%2013%20em%20PDF/ultima%20flor%20do%20lacio,%20breve%20reflexao%20sobre%20o%20idioma%20portugues.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZÉ, Tom. Esquerda, Grana e Direita. In: ZÉ, Tom. *Vira Lata na Via Láctea*. São Paulo: Independente, 2014. Faixa 6. 1. CD.

ZÉ, Tom. Os clarins da coragem. In: ZÉ, Tom. *Os clarins da coragem*. São Paulo: Selo Sesc, 2022. Faixa 1. 1. CD.

Recebido em 14 de fevereiro de 2023
Aceito em 16 de maio de 2023