

"LÍNGUA BRASILEIRA": UM PASSEIO PELO INCONSCIENTE DO PORTUGUÊS BRASILEIRO ATRAVÉS DA CANÇÃO DE TOM ZÉ¹

Rodrigo Matos Ribeiro²

Resumo: Este artigo propõe a análise da letra/poema “Língua Brasileira” de Tom Zé, através dos preceitos da Literatura Comparada, 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/poema aqui analisada. Dentre eles podemos destacar o poema “Língua Portuguesa” de Olavo Bilac (1976) e Nau Catrineta (poema anônimo) extraído do romanceiro de Almeida Garret (2000). Buscamos demonstrar como o processo criativo do artista está interligado com as contribuições do “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade (1928). Dentro desta perspectiva, encontramos aporte no conceito trazido por Tânia Franco Carvalhal (2006) em seu livro “Literatura Comparada” que trata da “voracidade antropofágica” e vê na reversão de direção entre a periferia e o antigo centro (Europa), onde o representante da cultura periférica e dependente possa passar de devorado a devorador, utilizando 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, munido pela antropofagia oswaldiana, investe contra a cultura do colonizador, mutilando-a, espremendo-lhe o suco e extrai 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; Movimento Antropofágico; Tropicalismo

Resumen: Este artículo propone el análisis de la letra/poema “Língua Brasileira” de Tom Zé, mediante de los preceptos de la Literatura Comparada, 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/poema aquí analizado. Entre ellos podemos destacar los poemas “Língua Portuguesa” de Olavo Bilac (1976) y Nau Catrineta (poema anónimo) extraído de la cancionero de Almeida Garret (2000). Buscamos demostrar cómo el proceso creativo del artista se interconecta con los aportes del “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade (1928). Dentro de esta perspectiva, encontramos una contribución al concepto traído por Tânia Franco Carvalhal (2006) en su libro “Literatura Comparada” que trata sobre la “voracidad antropofágica” y ve en la inversión de dirección entre la periferia y el viejo centro (Europa), donde la cultura representativa periférica y dependiente puede pasar de ser devorado a devorador, utilizando la transculturación para acentuar el proceso de transformación cultural, caracterizado por la influencia de elementos de otra cultura, y por tanto conlleva la pérdida o alteración de elementos existentes. Tom Zé, armado con la antropofagia de Oswald, ataca la cultura del colonizador, mutilándola, exprimiendo su jugo y extrayendo sólo lo que le sirve. Así fue en el tropicalismo, y así siguió durante toda su carrera.

Palabras clave: Tom Zé; Língua Brasileña; Literatura Comparada; Movimiento Antropofágico; Tropicalismo.

¹ Artigo solicitado 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.

² Graduando em Licenciatura em Letras Português e Espanhol, pela UFRPE, Campus Recife/Dois Irmãos. E-mail: rodrigomatosrib@gmail.com.

INTRODUÇÃO

São Paulo, 2021, início do mês de outubro, foi publicada uma matéria³ na seção "Ilustrada" da Folha de São Paulo assim intitulada: "Tom Zé prepara novo disco e diz que governo Bolsonaro é analfabeto e ignorante". O título apresenta três temáticas que sempre me interessam: a música, no sentido literário e poético; a política, no sentido sócio-histórico e ideológico, e a educação, no sentido libertador e freireano. No desenvolvimento da matéria, o compositor, que está para lançar um novo disco, afirma que:

O disco vai se chamar 'Língua Brasileira', que é o nome de uma música que fiz muito tempo atrás. 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).

"Língua Brasileira" é uma das faixas do disco "Imprensa Cantada" de 2003, e será, a canção, objeto de análise neste artigo, onde se pretende, por uma pesquisa bibliográfica, fundamentada, nos escritos de Anselmo Peres Alós (2012), Henry H. H. 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 canção. Abordaremos, também, como as contribuições do Manifesto Antropofágico (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 do livro *Tropicália* de Carlos Calado (2010) e da biografia escrita por Pietro Scaramuzza (2020), sobre Tom Zé, todo o 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/poema "Língua Brasileira" nos fundamentando principalmente pelas contribuições, sobre história da língua portuguesa, de Rodrigo Tadeu Gonçalves (2010) e Renato Basso (2010).

Nas considerações finais, apresentaremos como os resultados destes contextos presentes na letra/poema de Tom Zé, e na sociedade brasileira, se apresentam no olhar crítico do compositor e se relacionam com as ideias de Paulo Freire (1987 e 2003) com relação à educação em nosso país. Ainda sobre "Língua Brasileira", canção que inspirou o diretor Felipe Hirsch a criar sua peça homônima e encomendar outras canções a Tom Zé, como o

³ Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/tom-ze-prepara-novo-disco-e-diz-que-governo-bolsonaro-e-a-nalfabeto-e-ignorante.shtml?origin=folha>> Acesso em: 09 de outubro de 2021.

próprio afirma na matéria destacada acima: “Eu fiz várias músicas para a peça. Sempre orientado por ele [Hirsch], que é uma pessoa muito culta e generosa. Eu mandava as letras, às vezes ele fazia reparos, eu mudava.” A provocação de Hirsch, se materializou em um novo álbum, que teve seu primeiro single “Os clarins da coragem” lançado no emblemático dia 22 de abril de 2022, conforme a matéria⁴ publicada na seção “Cultura” do *site* Uol a canção já

estava pronta há quase quatro anos e seria lançada em outro disco de Tom Zé. A letra, que mistura o português com expressões em tupi-guarani, faz o balanço de um país ‘que até hoje não há’, que tarda demais, ‘que elege carrascos, letais’ e para finalizar a canção, Tom Zé deseja ‘que uma geração com ternura / se eduque em firmeza e doçura’ nos clarins da coragem. (UOL, 2022).

A canção “Os clarins da coragem” não será objeto de análise neste artigo, nem as demais canções do álbum “Língua Brasileira”, pois isso acarretaria um recorte de pesquisa muito amplo. Evidente que trechos de outras canções do artista serão citados para fundamento, contudo não é nosso objetivo analisar todo o álbum em questão, o que seria impossível com a devida profundidade nas páginas às quais este artigo está limitado.

2. O TOM DE TOM ZÉ – TROPICÁLIA, ANTROPOFAGIA E LITERATURA COMPARADA, NÃO NECESSARIAMENTE NESTA MESMA DESORDEM.

Se pudéssemos resumir em uma palavra o cantor e compositor Antônio José Santana Martins, certamente essa palavra seria trovador⁵. Trovador no sentido mais autêntico que a palavra expressa. Tom Zé, em sua essência, apresenta estes possíveis arquétipos capazes de fundamentar nossa fala. Nascido em 11 de outubro de 1936 na cidade de Irará, sertão da Bahia, que naquele tempo somava pouco menos de três mil habitantes e não possuía energia elétrica, o compositor foi fruto do segundo casamento do sortido senhor Éverton (ganador do primeiro prêmio da loteria federal em 1925) e de dona Helena, jovem de família tradicional iraraense. Toinzé (apelido de infância) que “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 trazidas pelos jesuítas fundadores de Irará. Como podemos perceber:

O sertanejo fala a língua da rua, a da casa em que cresce, que lhe é suficiente para se comunicar com seus semelhantes. É uma língua ancestral cujas raízes se encontram na Provença medieval. Daquele lugar remoto da Europa chegam também as

⁴ Disponível em:

(https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2022/04/19/3626_os-clarins-da-coragem-de-tom-ze-chega-as-plataformas-nesta-sexta-feira-22.html). Acesso em: 22 de abril de 2022.

⁵ Segundo o dicionário Michaelis, em versão *online*, (<https://michaelis.uol.com.br/palavra/e3p81/trovador/> - acesso em 20 de junho de 2022): 1 - Diz-se de ou poeta lírico da corte medieval que usava o provençal e o francês antigo na interpretação dos seus poemas, recitados ou cantados. 2 - Diz-se de ou músico itinerante que cantava as próprias composições ou as de outros poetas.

tradições desta terra. As histórias populares que se contam em volta da fogueira nas noites frias do Nordeste não passam de uma revisitação das epopeias de cavaleiros e princesas narradas nas cortes francesas do primeiro milênio. Assim, no semiárido baiano dos relatos transmitidos oralmente, o paladino francês Roland, de Carlos Magno, passa a ser o herói popular Roldão. (SCARAMUZZO, 2020, p. 37).

Após terminar os estudos primários em Irará, nos anos 1949, O jovem Toinzé vai dar continuidade aos seus estudos na babilônica Salvador, que comemorava seus 400 anos de colonização. Para o compositor, a cidade “era um lugar futurista bem distante da Idade Média cultural em que tinha crescido” (SCARAMUZZO, 2020, p.42). Reprovado em educação física (por falta) volta para Irará em 1953, trazendo uma curiosidade concentrada em História e Língua Portuguesa, estimulada por dois de seus professores, mas vai trabalhar com o pai pelas manhãs e é obrigado pela mãe a uma rotina de estudos de uma às cinco da tarde diariamente. Nesse período, começou a compor algumas melodias tocando gaita. É na volta ao sertão que Tom Zé, dominado pelo tédio, desperta o gosto pela leitura e se depara com o livro que considera um divisor de águas em sua formação: *Os Sertões* de Euclides da Cunha. É, o que fica evidente no fragmento abaixo:

“Que livro chato” foi a primeira reação, logo depois de tirá-lo da biblioteca. Provavelmente os jovens da idade dele pensariam o mesmo, mas alguma coisa ali o deixava curioso. Colocou-o na grande mesa de madeira e se pôs a folheá-lo. O pé da primeira página trazia o ano da publicação, 1902. As páginas seguintes reuniam uma pedante descrição hidrogeológica do Nordeste Brasileiro. Tom Zé as pulou sem hesitar. Mergulhou na leitura só a partir do capítulo dedicado ao homem. Naquelas páginas encontrou um universo familiar. O homem que Euclides da Cunha descreve no livro é como os que ele encontrava a cada dia na loja do pai. As mesmas características físicas e sobretudo os mesmos aspectos culturais, sociais e linguísticos. (SCARAMUZZO, 2020, p. 44).

Em 1956, o cantor voltou a estudar na capital baiana, onde arrumou um emprego no Banco Nacional de Minas Gerais. Já em 1958 presta o serviço militar obrigatório no 19º Batalhão de Caçadores. Com o fim da trágica carreira militar, ainda em 1958, com a ajuda de um amigo, começa a trabalhar no Jornal da Bahia. No final de 1959, volta para Irará, após sua primeira desilusão artística. Explico: o compositor teve uma de suas músicas selecionada pelo partido comunista para representar o Brasil no Festival da Juventude na Tchecoslováquia. Entretanto, só o *Trio Contreiras* viajou ao país comunista para apresentar a canção.

Já em Irará, publica o jornal independente *Irará Jornal* e abre uma loja de eletrodomésticos com o cunhado. Em seu tempo livre, atrás do balcão de sua loja começa a desenvolver uma técnica composicional a qual 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, para isso resolve “mudar o tempo verbo, 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”, onde “o próprio ouvinte e sua circunstância fossem os personagens da cantiga” e por fim “limpar o campo” assim como lhe sugeriu uma revista de fotografia, ou seja, focalizar em apenas um objeto. (ZÉ, 2003, p. 21-24).

Firmado o acordo tácito, compõe seu primeiro sucesso local “Os doidos de Irará”, contando a história de Maria Bago Mole e outras figuras iraraenses. Mas, foi somente nos meses finais de 1960 que se apresentou pela primeira vez na televisão, e para um público significativo, graças ao seu primo Roberto Santana, que o inscreveu no programa *Escada para o sucesso* da TV Itapoan, apresentado por Nilton Paes. Recebeu a ligação do primo, numa quarta-feira, que o informou da sua participação, ao vivo, já no domingo. Para a apresentação, o artista preparou uma paródia denominada “Rampa para o fracasso” fazendo uma brincadeira com o nome do programa e ironizando a rampa de acesso ao Palácio do Planalto. (ZÉ, 2003). Esta foi a primeira de uma sucessão de apresentações na TV Itapoan que depois se estenderam para a *Boate Clock* (bar noturno frequentado pela nata intelectual da época).

Os anos 1960 foi para Salvador, um período de efervescência cultural, “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). Na mesma época nasciam os CPC’s (Centros Populares de Cultura) ligados a UNE que tinham como foco uma nova forma de arte popular revolucionária. Foi nesse período também que se mudaram para a capital baiana os dois jovens irmãos de Santo Amaro, Caetano Veloso e Maria Bethânia, e outra figura que começava a se destacar como sanfoneiro de um grupo conhecido como *Os desafinados*: Gilberto Gil, que logo trocaria a sanfona pelo violão, e por fim, completando essa amálgama que viria a se tornar o núcleo baiano da Tropicália, Maria das Graças Costa, ou simplesmente Gal Costa, que trabalhava como balconista em uma loja de discos da cidade. (CALADO, 2010).

Em 1961, Tom Zé muda-se para Salvador definitivamente e começa a trabalhar no CPC da Bahia dirigindo o setor musical. Fora incumbido de ajudar o poeta José Carlos Capinan (que dirigia o setor teatral), na adaptação do espetáculo *Bumba meu boi*, Capinan dera ao espetáculo um viés político que não agradara a Tom Zé que se preocupava mais em manter as raízes folclóricas nas quais o folguedo estava inserido. Foi então que os membros do CPC sugeriram, a ele, que se inscrevesse na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, e assim o fez, e em agosto de 1962 seu nome estava entre os aprovados para os seminários, iria estudar violoncelo. (CALADO, 2010). O espetáculo do *Bumba meu boi* tivera

um sucesso inesperado e partia para uma apresentação no CPC do Recife. Na plateia “eram quase todos cortadores de cana. Entre eles havia um homem distinto, com uma barba comprida e óculos quadrados que lhe cobriam quase todo o rosto. Os cabelos estavam penteados para trás. Chamava-se Paulo Freire.” (SCARAMUZZO, 2020, p.70). Pedagogo de reconhecimento mundial, Freire foi pioneiro ao estabelecer a educação enquanto prática de liberdade, e algumas músicas de Tom Zé, nas quais a educação é a temática principal, irão dialogar no futuro diretamente com o pensamento freireano.

Em 1963, pelas mãos de Orlando Senna, foi apresentado a Caetano e Gil. Veio uma sucessiva de encontros, entre os três, no CPC de Salvador. Em 1964 é aprovado no seminário de música em primeiro lugar. No fatídico ano, o Brasil passava por um embrolho sócio-histórico e político. Jânio renunciou, Jango assumiu, o analfabeto e faminto Brasil precisava das “reformas de base”: dentre as 16 propostas podemos destacar a reforma agrária, que desagradou de imediato aos interesses das oligarquias brasileiras. Com relação à escola, para combater o analfabetismo, introduziu-se o método Paulo Freire, proposto por Darcy Ribeiro, que ficou à frente do Ministério da Educação. Jango tentou instigar as massas, e em 13 de março fez um discurso acalorado para 200 mil pessoas na Central do Brasil. Estudantes e trabalhadores empunhavam bandeiras vermelhas e pediam a legalização do Partido Comunista. Nossos cidadãos de “bem”, ou melhor, seria de “bens” que preferem sempre entregar de mão-beijada nosso país aos interesses estrangeiros, no dia 19 de março foram às ruas com a Marcha da Família com Deus: a direita conservadora de São Paulo, consegue colocar 400 mil pessoas nas ruas.

O fim foi anunciado, com apoio de Castelo Branco e do embaixador americano Lincoln Gordon: no dia 31 de março o General Olímpio Mourão Filho marcha com seu exército de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro. Jango foge para Porto Alegre e posteriormente para o Uruguai. O autoproclamado Comando Supremo da Revolução proclama o Ato Institucional n.º 1. O Brasil entra em um dos piores momentos de sua história, a Ditadura Militar. O AI-1, suspende por 10 anos direitos políticos dos contrários ao golpe, os CPC's são fechados e com isso Tom Zé fica desempregado e não tinha outra escolha senão voltar novamente para Irará. Acaba sendo salvo do exílio iraraense por Ernst Widmer, que lhe oferece uma bolsa para continuar seus estudos.

O dia era 10 de julho de 1964, vários cartazes foram espalhados pelos muros da cidade, Glauber Rocha decretava o nascimento do Cinema Novo com seu primeiro longa-metragem *Deus e o diabo na terra do sol*. “Era um cinema revolucionário, pela primeira vez capaz de falar do oprimido sem recorrer à linguagem do opressor.”

(SCARAMUZZO, 2020, p.79). Ainda em 1964 o cantor substitui Fernando Lona no espetáculo *Nós por exemplo... nº 2*, dirigido por Caetano e Gil, nele cantou “Maria do Colégio da Bahia”. O evento foi um sucesso, tanto que o Teatro Vila Velha propõe um novo espetáculo intitulado *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*, a cantora Nara Leão, que estava na cidade para alguns shows fica sabendo do espetáculo, e decide conhecer os jovens artistas. Nara ficou encantada com a voz de Maria Bethânia, e, em dezembro do mesmo ano, indicou a baiana para lhe substituir no espetáculo *Opinião* de Augusto Boal. (CALADO, 2010).

No ano seguinte, 1965, Boal convida Bethânia para um novo trabalho: *Arena Canta Bahia*. Ela aceita fazendo apenas uma exigência, a de que Boal deveria contratar todos os músicos do grupo baiano. E assim, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, e o nosso Tom Zé desembarcam em São Paulo para dar vida ao espetáculo de Boal que “ficou em cartaz o tempo necessário para suscitar a indignação de quem o definiu como uma ‘obra de propaganda política explícita’.” (SCARAMUZZO, 2020, p.83). Certamente, não se pode negar que as ideias de Boal contribuíram para o ainda embrionário movimento Tropicalista. O *Arena Canta Bahia* rendeu a primeira gravação fonográfica da carreira de Tom Zé, que lançou um compacto pela *RCA Victor* com duas músicas: “São Benedito” no lado A e “Maria do Colégio da Bahia” no lado B. Após o fim das apresentações, Tom Zé recebe um telefonema informando estar para perder a bolsa de estudos na universidade, e assim decide voltar para a Bahia e dar continuidade aos seus estudos.

Por volta de 1967, Tom Zé encontra com Caetano no escritório do Jornal da Bahia, que o interpela com veemência: “Tom Zé, meu amigo, caramba! Por que raios você teima em ficar aqui?” (SCARAMUZZO, 2020, p.91). E assim Caetano leva Tom Zé definitivamente para São Paulo. Na metrópole, ele lhe apresenta o mais novo disco dos Beatles:

"Uma tarde obriguei Tom Zé a ouvir Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Achei que era importante lhe mostrar o nível de liberdade musical, social e estética em que nos inspiramos naquela fase embrionária do tropicalismo. Ficou muito curioso com o que lhe mostrei e logo procurou adaptar aquela nova linguagem à sua." (SCARAMUZZO, 2020, p. 93).

Caetano relata que o artista ficara em silêncio, mas sabia que o amigo pensava igual a ele sobre o que acabara de ouvir “a linguagem dos Beatles podia e devia servir de modelo para uma nova música brasileira.” (SCARAMUZZO, 2020, p.93). Contudo, era preciso nomear este movimento, e é da obra de Hélio Oiticica denominada *Tropicália*, que o nome surge. Nesta obra o artista reproduziu uma espécie de ambiente artificial dividido em dois espaços nos quais, ao entrar, era sugerido como se o espectador estivesse sendo devorado pela obra, como já havia apontado Oswald de Andrade no seu Manifesto Antropofágico. O

movimento migratório dos artistas baianos, daquela geração, que buscaram no sudeste espaço para suas aspirações, assim como fizeram milhares de nordestinos, agora tinha nome próprio: TROPICALISMO. Contudo, como podemos observar:

De acordo com Tom Zé, não é de toda verdade que o tropicalismo é a consequência óbvia da mistura entre o rock internacional e a poética de Oswald de Andrade. Suas origens são bem mais antigas. Remontam a conquista da Península Ibérica por parte dos árabes no século VIII que levou à consolidação dos saberes pré-aristotélicos, pré-cartesianos e pré-científicos na Europa. (SCARAMUZZO, 2020, p. 290).

Seja como for, a antropofagia oswaldiana é um dos pilares do movimento tropicalista, e por dialogar com a literatura comparada é utilizada aqui 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. E foi muito dessas proximidades que 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 Antropofágico 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 (1928) 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 que 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 e, como afirmou 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: de “saber social incorporado”*, na produção cultural e social brasileira; para Elias (1997, p. 9) “os destinos de uma nação ao longo dos séculos vêm a ficar sedimentados no *habitus* de seus membros individuais”. O conceito de *habitus* perpetuou-se nas Ciências Humanas e foi inicialmente utilizado por Aristóteles (2000) para identificar determinadas características assimiladas em processos de aprendizagem. Posteriormente Durkheim (1995), em seu livro *A evolução pedagógica*, designa o termo enquanto um elemento que norteia as ações dos indivíduos, de forma durável, na sociedade (Apud SETTON, 2002). 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 de *habitus*, Bourdieu (1983, p. 89), propõe a noção de campo, e o 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, onde 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 no campo (espaço social simbólico) que o *habitus* é disseminado pelas elites visando moldar mentes, seja coletiva ou individualmente. É a violência que busca domesticar:

[...] os instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a ‘domesticação dos dominados’. (BOURDIEU, 1989, p. 11).

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 mais uma estratégia de manutenção de poder, e facilita o trabalho da cultura dominante mantendo 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 na reversão de direção entre a periferia e o antigo centro (Europa), através da perspectiva proposta por Oswald, de passar de devorado a devorador, utilizando a “transculturização” 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.

Este caminho pode nos levar a um conhecimento mais preciso das relações estéticas e estas nos levarão a situar melhor, histórica e criticamente, os fenômenos literários contidos nas letras do artista. Ao fundamentar sua teoria sobre as interferências de um texto em outro, numa perspectiva intertextual, Bloom (1973), busca desenvolver dois preceitos que considera como “corretivos”: o primeiro é a desmistificação do processo de que um poeta acaba ajudando a formar outro poeta e o segundo trata de desenvolver uma teoria capaz de contribuir para uma melhor prática crítica. Para Carvalhal (2007), Bloom não faz distinção entre história da poesia e influências poéticas, em sua concepção, os grandes poetas fizeram a história “deslendo” outros poetas, e ao desler criam espaços imaginativos. É no embate entre Édipo e Laio, filho e pai, que ocorre o processo continuado de apropriações, pois:

O sistema de filiações traçado por Bloom ganha uma interpretação psicologizante, pois cada apropriação, segundo ele, provoca uma grande ansiedade de dívidas. Todo poeta, portanto, sofre da “angústia da influência” — espécie de complexo de Édipo

do criador, que o moveria a transformar os modelos que absorve de diferentes maneiras. (CARVALHAL, 2007, pág 59).

Para Bloom (1973 apud CARVALHAL, 2007), o poema é uma disputa entre Édipo e Laio, pois é na desvirtuação dos poemas paternos que se filia o novo poema. As propostas do autor contribuem para a reflexão sobre a literatura comparada, porque ele coloca a obra como a representação de um conflito do processo criador, intimamente relacionado com o autor. Para ele, o poema não é uma vitória sobre a ansiedade, é a própria ansiedade. Por isso, cada poema é a disputa entre Édipo e Laio, a cristalização de um atrito. Portanto:

É preciso deixar claro que Bloom caracteriza as influências como males benéficos, pois são elas que dinamizam o processo de evolução literária. E a influência, nesse contexto, deixa de ser negativa, porque não ameaça a originalidade. Assim, dirá que não é a influência que faz um poeta menos original: "às vezes o faz mais original, embora não necessariamente melhor". (CARVALHAL, 2007, p.60).

A teoria de Bloom tem seu fascínio. Apesar das restrições que se lhe possam fazer por sua natureza psicologizante e sua terminologia excessivamente marcada por essa orientação, ela se alinha entre as propostas que ajudam a repensar os problemas que interessam ao comparativista. É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a 'grandes poetas', ou seja, a autores de culturas nacionais europeias e estadunidenses que foram fixados em um certo cânone de ensino. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistem influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente *"the poet in a poet"*. Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intra poéticas. (CARVALHAL, 2007). Em síntese, o que, aqui, nos interessa sobre as contribuições de Bloom é que sua teoria nos obriga à reflexão sobre a forma convencional de buscar fontes e influências, colocando sob novos parâmetros os conceitos de tradição e de originalidade.

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 literárias. 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 de um sistema conceitual, em que se 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. Exaurida a palavra influência, por nela estar contida a ideia de uma relação de inferioridade entre os países colonizados e seus respectivos colonizadores, 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 Antropofágico, Movimento Tropicalista e Literatura Comparada), podemos adentrar na análise da letra/poema “Língua Brasileira”, a partir do tópico seguinte, comparando-a com a história da Língua Portuguesa na tentativa de esmiuçar a mensagem proposta pelo compositor.

3. “LÍNGUA BRASILEIRA”: UM PASSEIO PELO INCONSCIENTE DO PORTUGUÊS BRASILEIRO ATRAVÉS DA CANÇÃO DE TOM ZÉ.

Antes de adentrarmos na análise da letra/poema, é preciso que compreendamos que, até a chegada do disco “Imprensa Cantada”, o artista percorreu um árduo caminho. Apesar de ter ganho, no dia 9 de dezembro de 1968, o IV Festival da Música Popular Brasileira da *TV Record*, com “São, São Paulo meu amor”, seu disco “Grande Liquidação” (1968), lançado logo em seguida, não obteve uma boa vendagem. A gravadora pernambucana *Rozenblit*, apesar do grande porte, tinha uma distribuição limitada. Um fato histórico que merece destaque foi que em 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional n.º 5, o AI-5. Definitivamente mais um dos períodos cruéis na história desse país. 10 dias depois, Caetano e Gil são presos por 54 dias e posteriormente “convidados” a se retirarem do país.

Como sentencia Scaramuzzo (2020, p.140): “O sonho tropicalista tinha acabado”. Em 1970 o artista lança o disco “Tom Zé”, com destaque para as canções “Jimmy, Renda-se” e “Jeitinho Dela”. Em 1972 “Se o caso é chorar”, em 1973 “Todos os olhos”, que contém a antológica “Complexo de Épico”, e finalmente em 1976 lança “Estudando o Samba”, sua maior obra de arte, e em 1978 “Correio da Estação do Brás, discos que, ao mesmo tempo o levaram para o ostracismo, mas que anos depois lhe devolverão um lugar ao sol; principalmente “Estudando o Samba”, o disco adquirido por David Byrne, líder da banda *Talking Heads*. Em uma de suas visitas ao Brasil, em 1986, Byrne compra o disco, fica tão encantado com a obra de Tom Zé, que acaba sendo seu primeiro contratado na *Luaka Bop*, gravadora que acabara de criar, e assim nasce “The Best of Tom Zé” (1990). Disco aclamado pela crítica mundial que foi considerado um dos 10 melhores da década pela revista *Rolling Stone*.

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.” Sobre o álbum, o caderno 2 de o Estado de São Paulo, em 10 de novembro de 2003, registrou:

Lá vem Tom Zé, o fabuloso homem-sanduiche, emparedado por manchetes esquizofrênicas de páginas de jornais, mostrar a sua arte-comentarística, a sua arte feita de restos de mesa-redonda, de futebol-debate e “barnews” da CNN. Imprensa cantada (Trama),o novo disco de Tom Zé, é um ready-made de sobras de manchete [...] (SCARAMUZZO, 2020, p. 266).

Scaramuzzo (2020), ao se referir a “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, capaz de criar uma própria linguagem. Isso significa 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. Como no caso de “Língua Brasileira”, que talvez tenha passado despercebida no “Imprensa Cantada”, inclusive o italiano, Pietro Scaramuzzo, não cita a canção na biografia, porém, em 2022, ganha *status* ao ser escolhida como nome do novo álbum do artista: “Língua Brasileira”. Vamos à análise da letra/poema (anexo 1).

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, 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:

Para entendermos a história do português, será necessário compreender o percurso que o latim trilhou até se diferenciar em línguas românicas, especialmente porque a língua que resultou nos romances e nas línguas românicas modernas não foi o mesmo latim que chamamos de clássico hoje, mas sim o latim falado pelas pessoas comuns, no dia a dia, nas mais diversas interações: o chamado latim vulgar. (GONÇALVES & BASSO, 2010, p. 21).

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 sim, do latim vulgar (língua do povo romano em geral). E foi deste último “que se desenvolveram 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” escrito por Olavo Bilac:

Língua Portuguesa⁶

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...

(Grifo nosso)

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, 2013, 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). Eles se estabeleceram principalmente na Ibéria, por volta do século VI a.C., originando 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

⁶ BILAC, Olavo. Poesia. 1976, p. 86.

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, o movimento denominado de Invasões bárbaras, foi um período de grande instabilidade política que sobrepujou o Império Romano. Voltando para 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 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, derrotam os visigodos, e dão 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, dos árabes, pelos portugueses. 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 e conseqüentemente 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, por volta 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 desenvolve-se 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 (1325 - 1355), 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. Como podemos perceber:

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*, deixando Portugal sem rei e sem herdeiros, o que 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). Unidos 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). Agora leiamos o trecho abaixo extraído da poesia *Nau Catrineta*:

Nau Catrineta⁷

Acima, acima, **gajeiro**,
Acima ao tope **real!**

⁷ GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. 2000, p. 138-139.

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.

(grifo nosso)

Publicado em 1843, no *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, de Almeida Garrett, a lenda da Nau *Catrineta*, permeia o imaginário popular, até os dias de hoje. Luis da Camara Cascudo (1984) indica que se trata de uma xácara portuguesa sobre assuntos marítimos que provavelmente relata 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 Irará, ou quem sabe Tom Zé tenha tido acesso ao texto por intermédio do romanceiro de Garrett, os 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 Carvalhal.

Perceba-se como Tom Zé se apropria dos versos grifados no texto do colonizador, seja oralmente e/ou teoricamente, através 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 a perda ou a alteração dos elementos já existentes. Como podemos observar:

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 histórico 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, onde 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 a análise, precisamos destacar que ao desembarcar das caravelas portuguesas em 22 de abril de 1500, a língua portuguesa passou por um processo de miscigenação linguístico-cultural, e ao soar por terras brasileiras pela primeira vez, não 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 de violências e que a igreja teve um papel fundamental neste processo; com a catequese, movimento desenvolvido para “educar” os povos originários desta terra, e que, na verdade, foi 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, este multilinguismo moldou as principais características da “Língua Brasileira” fazendo ela se distinguir da sua matriz portuguesa. De referência da influência indígena e africana na “Língua Brasileira” podemos destacar as seguintes estrofes:

13. Cravos da paixão,
14. Com dores me serves,
15. Com riso me pedes
16. Vida e coração,
17. Vida e coração.

Sabemos que esta é uma das possibilidades de interpretação, contudo, nesta estrofe, defendemos que o compositor trata do processo de imposição religiosa sofrido pelo colonizado onde a igreja católica com seus “Cravos da paixão” (verso 13), “Com dores me serves” (verso 14) (o colonizador serve com dor) e “Com riso me pedes” (verso 15), aqui destaca-se que a ironia serve com dor, mas pede com riso, a típica relação opressor/oprimido, e o que pede? “Vida e coração” (verso 16) e “Vida e coração” (verso 17) em nosso entendimento 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, quer o amor, quer os desejos, as vontades, e ele não quer só uma vez, quer duas vezes, três vezes, e quantos descendentes o colonizado tiver, ele quererá suas vidas e corações. Dando continuidade, vamos aos versos 18 ao 20:

18. Babel das línguas em pleno cio,
19. Seduz a África, cede ao gentio,
20. Substantivos, verbos, alfaias de ouro,

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, alfaias de ouro” (verso 20). Agora vamos aos versos 23 ao 25:

23. Onde um seu piloto
24. Rouba do ignoto
25. Almas e abismos.

“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, as 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:

- 05. Fado de punhais,
- 07. Lá onde costuras,
- 08. Multidão de ais.

“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. Que é justamente 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:

- 09. Mel e amargura,
- 10. Fatias de medo,
- 11. Vinho muito azedo,
- 12. Tudo com fartura.

Percebamos que o colonizador não traz para a colônia muitas benesses. Na verdade, ele traz mel, mas também traz amargura, traz o medo e um vinho muito azedo, tudo isso com muita fartura. Com relação aos versos 26 ao 29:

- 26. Verbo das correntes
- 27. Com seu candeeiro
- 28. Todo marinheiro
- 29. Caça continentes.

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 nos versos 35 ao 38:

- 35. Ventre onde os mapas
- 36. Bordam suas cartas
- 37. Linhas Tordesilhas,
- 38. Linhas Tordesilhas.

No caso aqui em “Ventre onde os mapas” (verso 35), onde “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, os quais consideramos a grande sacada, ou o *grand finale* da canção “Língua Brasileira”:

39. Em nossas terras continentais
 40. A cartomante abre o baralho,
 41. Abismada vê, entre o sim e o não,
 42. Nosso destino ou um samba-canção.

É 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), ou seja, a partir de agora não é mais o colonizador quem dita as normas e define nosso destino ou mapa, a partir de agora temos 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ARRASTÃO DE PAULO FREIRE

Tom Zé, com sua linguagem característica e sua licença poética, conduzida por uma rica ironia, soube vingar-se de seus algozes com sua letra/poema, onde 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 brasileira” é também uma denúncia ao covarde processo de colonização sofrido pelo povo brasileiro. Em paralelo a formação da “Língua Brasileira”, a música popular enquanto expressão dos povos das cidades, surge na passagem do século XV para o século XVI, resultado do processo de urbanização que pôs fim a economia rural da Idade Média. Nada mais justo que para satisfazer as necessidades dessa nova sociedade surgisse a canção urbana. Com o aumento da divisão do trabalho, surgem também as classes sociais e conseqüentemente as camadas mais baixas que começam desenvolver sua cultura e lazer, de forma peculiar. (TINHORÃO, 2011).

Contudo, apesar de a cultura ser um dos alicerces necessários para a formação de um cidadão crítico, há outros elementos necessários para tal desenvolvimento, tais como a educação. Mesmo após ter constituído renome internacional, Tom Zé não consegue atingir, com suas músicas, um grande público em seu país. No Brasil, seu fã clube é constituído de

alguns intelectuais e universitários, e mesmo dentro da universidade é consumido por uma pequena parcela dos campos culturais, sociais e simbólicos. O que nos remete ao antológico questionamento do padre Antônio Vieira em seu *Sermão de Santo Antônio aos Peixes* (pregado no Maranhão em 13 de junho de 1654): “Ou é porque o sal não salga, ou porque a terra se não deixa salgar”, seria Tom Zé o sal que não salga? Ou o povo brasileiro que não se deixa salgar?

Acreditamos não haver pessoa melhor para responder tal analogia que o pedagogo Paulo Freire (2003, p. 145), quando afirma que: “A prática precisa da teoria, a teoria precisa da prática, assim como o peixe precisa da água despoluída.” O discurso de Tom Zé é teoria e produção de pensamento crítico; o povo brasileiro está acostumado às ideologias impostas. 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).

Como afirma Romanelli (1978), pouca coisa mudou na forma de encarar a educação no Brasil desde os nossos primeiros ‘professores’, os jesuítas. A herança cultural e o poder político sustentam o caráter ideológico do ensino que acabou transformando as escolas numa verdadeira luta de classes. Bosi (1995) vai além, ao afirmar que o princípio que norteia a atividade teórica é a objetividade e que a ideologia tem por foco não o conhecimento, mas a vontade de persuadir. Para compreender, a teoria é preciso ver mais e melhor, pois ela visa o universal, já a ideologia parte do geral como objetivo de julgar o particular. É praticamente impossível não fazermos um paralelo sobre esta discussão entre teoria e ideologia com o atual momento sócio-histórico que o Brasil atravessa, há toda uma tentativa de naturalização de ideologias fascistas em nosso país, além do negacionismo à ciência e às suas contribuições para o bem-estar da humanidade.

Para compreender como o Brasil chegou até tal situação precisamos compreender primeiro o que molda, de forma permissiva, este contexto ideológico, primeiro essa herança cultural vinda do processo de colonização, segundo o surgimento da burguesia e posteriormente do capitalismo com sua evolução econômica e finalmente o poder político. A educação eurocêntrica é um tipo de educação doutrinadora fundamentada na teoria de que a visão de mundo (histórica, religiosa, social, política, filosófica, artística) desenvolvida no continente europeu é superior às demais visões desenvolvidas pelas diversas civilizações e etnias existentes no planeta. 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, escravidão e o etnocídio.

Mesmo após a independência, muitos países, assim como o Brasil, mantiveram-se submissos aos interesses capitalistas da Europa e posteriormente dos EUA. 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 e é neste contexto que a educação eurocêntrica se baseia e se perpetua em nossas salas de aula. A visão de que a Europa é mais civilizada que a África, América Latina, ou outras regiões periféricas 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 educacionais e culturais das populações em vista de políticas econômicas integradoras e não excludentes, tanto quanto valorizar as demandas das classes sociais exploradas no mundo e no Brasil. Defendemos que esta perspectiva se coloque como conteúdo de análise e discussão nas salas de aula e propomos uma reconstrução histórica que se fundamente na emancipação e superação dessa perspectiva eurocêntrica dominante.

Como o próprio Tom Zé afirma no encarte de um de seus discos “Com Defeito de Fabricação” de 1998:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de “andróides”, quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização. Esses andróides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “andróides” COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO. Pensar sempre será uma afronta. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será uma afronta.

Dentro desta perspectiva, 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”. Como o artista deixa claro no verso da canção “Tô” do disco “Estudando o Samba” (1976), “Explicar pra confundir, confundir para esclarecer”, é dessa educação transformadora e decolonizante de que trata Tom Zé em suas canções. No dia em que a classe trabalhadora tiver o direito à palavra, à história contida, e não contada; à interpretação de

texto e ao pensamento crítico, aí sim poderá estudar Tom Zé para compreender Tom Zé, e assim compreender sua música.

A vantagem de ser um artista de renome mundial é que sua obra ficará registrada para a posteridade e no dia que o povo brasileiro quiser (ou puder) salgar-se de Tom Zé, suas músicas ainda estarão aqui. Entretanto, para que isso ocorra, nós, enquanto educadores, precisamos alimentar nossa pedagogia através do reconhecimento da multiculturalidade existente na sala de aula, só assim poderemos dar aos nossos alunos aquilo que eles aspiram e merecem. Uma educação libertadora só ocorre quando o ensino se dá em um ambiente de livre expressão, onde seja possível a transformação das consciências. (hooks, 2013). Ainda munidos das palavras de hooks (2003, p. 271-273) precisamos deixar claro que “as recompensas da pedagogia engajada nem sempre surgem durante o curso” e que “a academia não é o paraíso”. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. Pois, “a sala de aula, com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades.”

Esta é a realidade do professor de português hoje no Brasil. Realidade que exige esforços sobre-humanos, na prática do ensino. Dentre estes esforços podemos destacar os ensinamentos de Marcuschi (2000) quando ressalta que a compreensão das concepções de língua é fundamental na condução das práticas de ensino. Que é preciso superar a dicotomia entre teoria e prática. Que é preciso compreender a língua como fato social e combater qualquer tipo de preconceito linguístico e valorizar a língua nos contextos de uso naturais e reais.

Dolz e Schneuwly (1997, p. 15) são enfáticos ao afirmar que “quanto mais precisa a definição das dimensões ensináveis de um gênero, mais ela facilitará a apropriação deste como instrumento e possibilitará o desenvolvimento de capacidades de linguagem diversas que a ele estão associadas.” Por fim, vale ressaltar que os professores de Língua Portuguesa vivem, ainda, a fase de transição entre as práticas tradicionais de ensino de língua e as práticas sociointeracionistas. Precisamos dar continuidade ao esforço de compreender as concepções estabelecidas pelos PCN's⁸, e principalmente, investir em ações que demonstrem o interesse em sempre buscar atualizações na forma de ensinar a língua materna. Sabemos que os inúmeros projetos instituídos pelo Ministério da Educação, no passado, ainda não foram suficientes para que os professores se despeçam das práticas pedagógicas tradicionalistas de ensino de língua materna (ÁVILA, NASCIMENTO & GOIS, 2020).

⁸ Mesmo que este seja um tópico (o que preconizam os Parâmetros Curriculares Nacionais) que não foi aprofundado neste artigo, é um horizonte que se precisa ter em vista.

Portanto, precisamos deixar claro que não existe fórmula mágica quando se trata de ensino, principalmente no Brasil, nós, professores, não podemos mais romantizar a docência, nem podemos vestir a capa de super-heróis com super poderes mágicos, que vão solucionar todos os problemas deste país, o que podemos fazer é trabalhar com os diversos tipos de gêneros textuais, e buscar (em nossos alunos) o que Rojo (2004, p. 7) chama de “exercício pleno da compreensão”, já que a escola e a educação são lugares sociais de ensino-aprendizagem do conhecimento acumulado pela humanidade, e que é papel do professor contribuir para a (trans)formação dos alunos em sujeitos sociais competentes e capazes de compreender, analisar e combater as ideologias impostas pelo sistema capitalista. Pois, como bem nos diz o menino Toinzé, no auge dos seus 85 anos, a plenos pulmões e clarins de coragem: “que uma geração com ternura se eduque em firmeza e doçura”.

REFERÊNCIAS

ALVES, Murilo Cavalcante. Confluências intertextuais no conto “Nau Catrineta”, de Rubem Fonseca. **Recorte – revista eletrônica**. Departamento de Letras / UninCor V. 17 - N.º 2, 2020.

ALÓS, Anselmo Peres. **Literatura Comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas**, 2012, Universidade Federal de Santa Maria.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas: ao pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. v. VI.

ARISTÓTELES. **Categorias**. Trad. Maria J. Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

ÁVILA, Ewerton; NASCIMENTO, Gláucia; GOIS, Siane. Ensino de oralidade: revisitando documentos oficiais e conversando com professores. **Revista do programa de pós-graduação em letras**. Santa Maria: PPGL/UFSM, 2020.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BILAC, Olavo. **Poesia**. Rio de Janeiro, Agir, 1976.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência – Uma teoria da Poesia**. Trad. e apres. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

BOSI, A. Formações ideológicas na cultura brasileira. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 9, n. 25, p. 275-293, 1995. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8902>>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BOURDIEU, P. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato. (Org.). **Pierre Bourdieu: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, p.46-81.

_____. **Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. 2. ed. rev. 2. Reimpr. – Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. rev. e ampliada. 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**, Volume 6, número 2, mai/jul., 2017.

FREIRE, Paulo. **Cartas a Cristina**: reflexões sobre minha vida e minha práxis. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. **Pedagogia do oprimido**, 17^a. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GARRETT, Almeida. Romanceiro. Portugal: **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.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

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

MARCUSCHI, L. A. **O papel da linguística no ensino de línguas**. Pernambuco: UFPE, 2000. p. 12-31.

MELO, Débora. Tom Zé prepara novo disco e diz que governo Bolsonaro é analfabeto e ignorante. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 9 de outubro de 2021. Ilustrada. 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 de out. 2022.

OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o Samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
“OS CLARINS DA CORAGEM”, DE TOM ZÉ, CHEGA ÀS PLATAFORMAS DIGITAIS NESTA SEXTA-FEIRA (22). **Fundação Padre Anchieta**, São Paulo, 19 de abril de 2022.

Entretenimento. Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2022/04/19/3626_os-clarins-da-coragem-de-tom-ze-chega-as-plataformas-nesta-sexta-feira-22.html>. Acesso em: 18 de out. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Literatura comparada, intertexto e antropofagia**. Flores da escrivadinha. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F., CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.175-190.

RODRIGUES, A. **Línguas indígenas: 500 anos de descobertas e perdas**. D.E.L.T.A., n. 9, p. 83-103, 1993.

ROJO, Roxane. **Letramento e capacidades de leitura para a cidadania**. São Paulo: SEE: CENP, 2004. Texto apresentado em Congresso realizado em maio de 2004.

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, 30:3, 305 - 327, 2007.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da educação no Brasil (1930/1973)**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

SANTIAGO, Silviano. **O começo do fim**. Gragoatá, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

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

SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. Os gêneros escolares: das práticas de linguagem aos objetos de ensino. **Revista Brasileira de Educação – ANPED**, n. 11, p.5-16, 1999.

SCHWARTZ, Jorge. **Literatura Comentada - Oswald de Andrade - 2. ed.** - São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea**. Revista Brasileira de Educação, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA NETO, Serafim da. - **História da Língua Portuguesa**. 4. ed. - Rio de Janeiro: Presença; [Brasília]: INL, 1986.

SILVA, Raquel Bevilaqua. Última Flor do Lácio - Breve reflexão acerca do idioma português. **Revista Ideias**. UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **As origens da Canção Urbana**, São Paulo: Ed. 34, 2011.

TROVADOR. **Melhoramentos**, São Paulo, 2022. Michaelis. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/e3p81/trovador/%20-%20acessado%20em%2006/2022>>. Acesso em: 18 de out. 2022.

VIEIRA, Antonio. **Sermão de Santo António aos peixes**; fixação de texto Ana de Castro

Salgado. - 1ª ed. - Lisboa : Guerra & Paz, 2020.

ZÉ, Tom. **Esquerda, Grana e Direita**. São Paulo: Independente, 2014. 1 CD (49 min).

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

ANEXOS**LÍNGUA BRASILEIRA (anexo 1)**

01. Quando me sorris,
02. Visigoda e celta,
03. Dama culta e bela,
04. Língua de Aviz...

05. Fado de punhais,
06. Inês e desventuras,
07. Lá onde costuras,
08. Multidão de ais.

09. Mel e amargura,
10. Fatias de medo,
11. Vinho muito azedo,
12. Tudo com fartura.

13. Cravos da paixão,
14. Com dores me serves,
15. Com riso me pedes
16. Vida e coração,
17. Vida e coração.

18. Babel das línguas em pleno cio,
19. Seduz a África, cede ao gentio,
20. Substantivos, verbos, alfaias de ouro,
21. Os seus olhares conquistam do mouro.

22. Mares-algarismos,
23. Onde um seu piloto
24. Rouba do ignoto
25. Almas e abismos.

26. Verbo das correntes
27. Com seu candeeiro
28. Todo marinheiro
29. Caça continentes.

30. E o gajeiro real,
31. Ao cantar matinas,
32. Acha três meninas
33. Sob um laranjal.

34. Última das filhas,
35. Ventre onde os mapas
36. Bordam suas cartas
37. Linhas Tordesilhas,
38. Linhas Tordesilhas.

39. Em nossas terras continentais
40. A cartomante abre o baralho,
41. Abismada vê, entre o sim e o não,
42. Nosso destino ou um samba-canção.

(ZÉ, 2003, p. 141-142)