



Língua Brasileira: Tom Zé como intérprete do Brasil Língua Brasileira: Tom Zé as Interpreter of Brazil

Dossiê: intérpretes do
Brasil

Christopher Dunn¹

ORCID: 0000-0003-1605-740X

E-mail:
cjdunn@tulane.edu

Recebido: 26/11/2024
Aprovado: 27/02/2025

Resumo:

Este artigo examina a *Língua Brasileira*, um disco conceitual do músico Tom Zé que se aprofunda no desenvolvimento cultural e histórico do Brasil através da língua portuguesa. Originário da música "Língua Brasileira", o disco evoluiu de uma colaboração com o diretor teatral Felipe Hirsh e Os Ultralíricos. O linguista Caetano Galindo atuou como consultor geral e dramaturgista do projeto, enquanto Tom Zé compôs novas faixas baseadas no folclore luso-brasileiro, mitologia iorubá e cosmologia guarani. Como muitas obras significativas de artistas e intelectuais que exploram a história, a identidade cultural, as lutas políticas e o legado colonial do Brasil, *Língua Brasileira* incorpora uma dualidade complexa — criticando simultaneamente os fracassos nacionais e celebrando a resiliência, a criatividade e a história de resistência da nação.

Palavras-chave:

Tom Zé; Língua Brasileira; interpretação nacional

Abstract:

This article examines *Língua Brasileira*, a concept album by musician Tom Zé that delves into Brazil's cultural and historical development through the Portuguese language. Originating from the song "Língua Brasileira," the album evolved from a collaboration with theater director Felipe Hirsh and Os Ultralíricos. Linguist Caetano Galindo served as the project's general consultant and dramaturg, while Tom Zé composed new tracks drawing from Luso-Brazilian folklore, Yoruba mythology, and Guarani cosmology. Like many significant works by artists and intellectuals exploring Brazil's history, cultural identity, political struggles, and colonial legacy, *Língua Brasileira* embodies a complex duality—simultaneously critiquing national failures and celebrating the nation's resilience, creativity, and history of resistance.

Keywords:

Tom Zé; Língua Brasileira; national interpretation

¹Christopher Dunn recebeu seu Ph.D. em Estudos Luso-Brasileiros pela Brown University em 1996, mesmo ano em que ingressou no Departamento de Espanhol e Português da Tulane University. Sua pesquisa se concentra em política cultural durante o período da ditadura, discurso nacional e regional, música popular, relações raciais e cultura negra no Brasil. Ele é o autor de *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture* (2001) e *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil* (2016), ambos publicados pela University of North Carolina Press. Ele é coeditor com Charles Perrone de *Brazilian Popular Music and Globalization* (Routledge, 2001) e coeditor com Idelber Avelar de *Brazilian Popular Music and Citizenship* (Duke UP, 2011).

Desde a Independência, artistas e intelectuais brasileiros forjaram uma rica tradição dedicada à interpretação da formação nacional. No século XIX e no início do século XX, pensadores como Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha e Manoel Bonfim escreveram sobre formação racial e étnica, instituições sociais e práticas culturais da jovem nação. Essa tradição intelectual seria desenvolvida ainda mais nas décadas de 1920 e 1930 por intelectuais modernistas como Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Affonso Arinos de Mello Franco, todos eles, de diferentes maneiras, preocupados com a questão da "Civilização Brasileira". Uma geração posterior de cientistas sociais alinhada com o pensamento marxista, representada por nomes como Caio Prado Jr., Florestan Fernandes e Celso Furtado, estava mais preocupada com questões de desenvolvimento econômico e desigualdade social, mas permaneceu igualmente dedicada à interpretação nacional em nível macro. Na década de 1960, esses e outros intelectuais de esquerda avançaram na compreensão do que era então conhecido como "realidade nacional" através do prisma da "totalidade", categoria-chave da dialética marxista. Vale lembrar que uma das principais editoras do Brasil, que teve um papel importante na crítica oposicionista ao regime autoritário durante a ditadura, chamava-se justamente Civilização Brasileira.

Interpretações amplas sobre o Brasil também têm sido cultivadas na música popular desde o seu surgimento, no início do século XX. Os primeiros sambas abordavam tanto questões da vida cotidiana, como relacionamentos românticos, conflitos interpessoais e indagações introspectivas, quanto o tema da identidade nacional. Por exemplo, a canção "Coisas nossas" (1932), de Noel Rosa, faz referência a várias situações comuns e tipos sociais que, implicitamente, no Rio de Janeiro, transmitem a ideia de caráter nacional. Sob o regime nacionalista de Getúlio Vargas, o discurso patriótico da brasilidade apareceu em muitas canções populares, como o famoso samba "Aquarela do Brasil" (1939), de Ari Barroso, que criou um retrato sonoro e poético do Brasil com seus mulatos dissimulados, morenas encantadoras e noites tropicais de luar. Trinta anos depois, Jorge Ben fez grande sucesso com "País tropical", invocando as glórias do samba, do carnaval e do futebol. Não só de exaltação, contudo, tem se ocupado a música popular, também munida de críticas pessimistas ao Brasil como uma nação com profundas desigualdades sociais e uma tradição de autoritarismo político. Canção-manifesto de Caetano Veloso, "Tropicália" (1968) apresentou uma alegoria distópica das contradições do Brasil sob o regime militar com referências à modernidade avançada junto com alusões à pobreza e ao subdesenvolvimento. Durante a transição para a democracia na década de 1980, a banda de rock Legião Urbana gravou "Que país é esse?", retratando o Brasil como uma nação assolada por corrupção, violência e devastação ecológica.

O presente artigo se concentra no trabalho recente do músico baiano Tom Zé, participante do movimento tropicalista que seguiu um projeto artístico marcado por experimentalismo e irreverência ao longo de sessenta anos de atuação. Uma das

características distintivas de sua longa carreira, que remonta à década de 1960, é sua propensão a desenvolver discos conceituais, ou “discos de tese” com base em questões, temas e ideias específicas. Como um artista que iniciou sua carreira na década de 1960, Tom Zé se beneficiou do *boom* do pós-guerra em discos de longa duração (LPs) – o LP permitiu que artistas e produtores incluíssem mais faixas em cada disco, além de criar a possibilidade de desenvolver um tema estendido semelhante à ópera e ao teatro musical. O primeiro disco de Tom Zé, *Grande Liquidação* (1968), tratava basicamente da cultura capitalista e consumista que ele encontrou em São Paulo após se mudar para a cidade. O disco mais celebrado da fase inicial de sua carreira, *Estudando o samba* (1976), inventou novas abordagens para o samba, gênero musical nacional por excelência. Dois anos depois, Tom Zé lançou *Correio da Estação do Brás* (1978), focando nas experiências de migrantes nordestinos em São Paulo após uma década vivendo na cidade como um migrante da Bahia. Na fase posterior de sua carreira, lançou *Com defeito de fabricação* (1999), um disco sobre a globalização neoliberal e seu impacto sobre os trabalhadores em países pobres, descritos como “androides” cujos “defeitos de fabricação” tornam possíveis novas formas de resistência. Nos anos seguintes, Tom Zé lançou um par de “estudos” de gênero semelhantes ao seu disco de 1976 – *Estudando o pagode* (2005), descrito como uma “opereta” dedicada às lutas das mulheres ao longo da história, e *Estudando a bossa* (2008), uma reflexão sobre o significado da bossa nova em relação ao Brasil moderno. Os discos conceituais mais recentes de Tom Zé são, em muitos aspectos, ainda mais ambiciosos em termos de escopo e propósito, pois o artista se situa como um intérprete do Brasil.

Procuró analisar aqui o disco mais recente de Tom Zé, *Língua Brasileira* (2022), dentro da longa tradição de interpretação nacional. Esse disco dialoga com um projeto anterior, *Tropicália lixo lógico* (2012), disco conceitual que propôs uma leitura original da Tropicália, movimento cultural que lançou sua carreira nacional em 1968 junto com os outros membros do chamado grupo baiano. Contra uma tradição dominante que interpreta a Tropicália como a culminância de sucessivos movimentos de vanguarda, Tom Zé a interpretou como um produto de um choque cognitivo entre a lógica aristotélica ocidental e uma cultura popular “moçárabe” herdada da Península Ibérica medieval. Essa era uma ideia que ele vinha desenvolvendo por pelo menos três décadas antes de transformá-la em um disco conceitual, lançado no último ano de um período esperançoso do Brasil moderno, após a primeira presidência de Lula (2003-2011) e o primeiro ano da presidência de Dilma Rousseff, a sucessora designada de Lula e a primeira mulher presidente do Brasil.

Em 2013, com uma economia em crise e um escândalo de corrupção que implicou a Petrobrás e o Partido dos Trabalhadores, o Brasil entrou em um período de instabilidade política com a erupção nacional de protestos em junho de 2013. Embora

Rousseff tenha sido reeleita para um segundo mandato em 2014, sua coalizão havia se desgastado e uma maioria ascendente de direita no congresso conseguiu destituí-la do cargo em 2016. O que alguns analistas chamaram de golpe parlamentar preparou o cenário para a eleição de 2018 do populista de extrema direita Jair Bolsonaro, um ex-capitão do exército que elogiava a ditadura militar (1964-85) e expressava abertamente convicções racistas, sexistas e homofóbicas. É nesse contexto que Tom Zé lançou *Língua Brasileira*, que examina os legados violentos do colonialismo, escravidão e genocídio, bem como inúmeras formas de resistência e invenção que forjaram o Brasil moderno. O disco foi o produto de uma colaboração com o linguista Caetano Galindo e o diretor teatral Felipe Hirsch. Hirsh havia ficado fascinado com a canção "Língua Brasileira", gravada anteriormente por Tom Zé em *Imprensa cantada* (2003), disco que continha uma série de composições desconexas, algumas relacionadas com questões de censura e protesto contra a invasão dos EUA no Iraque.

Durante a colaboração, no período da pandemia, Tom Zé compôs novas canções para um espetáculo teatral do mesmo nome no SESC Consolação em São Paulo, mais tarde registradas no disco. Lançado pelo Selo SESC, ligado ao Serviço Social do Comércio (SESC), o disco contou com a produção do guitarrista e arranjador Daniel Maia e de Daniel Ganjaman, produtor conhecido por seu trabalho com os principais *rappers* do Brasil, como Racionais MC, MV Bill e Criolo. Produzido como um CD compacto, *Língua Brasileira* ainda contou com a arte do designer gráfico e poeta André Vallias, que sobrepôs uma gama de textos, incluindo pictogramas indígenas, poesia concreta, literatura de cordel e livros clássicos como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Primeiras trovas burlucas*, de Luiz Gama. *Língua Brasileira* pode ser entendido como um disco complementar de *Tropicália Lixo Lógico*, haja vista a interpretação transhistórica e abrangente da cultura brasileira através de conexões inusitadas entre tempo e espaço, propondo, assim, uma contribuição original para a longa tradição de "inventar o Brasil" (Cardoso, p. 12).

A faixa-título do álbum, "Língua Brasileira", dialoga com a tradição poética romântica e parnasiana que celebra a língua portuguesa, como exemplificado no poema "Língua Portuguesa" de Olavo Bilac, com sua famosa abertura: "Última flor do Lácio, inculta e bela/ És, a um tempo, esplendor e sepultura...". Bilac retrata o idioma como um vestígio tardio e selvagem do latim no extremo ocidente da Península Ibérica, destacando sua beleza, mas também sua marginalidade em um mundo dominado por outras línguas românicas — espanhol, francês e italiano —, além de idiomas como inglês e alemão. A canção de Tom Zé também remete à "Língua" (1984), canção de Caetano Veloso que, de maneira semelhante, evoca a metáfora floral de Bilac ao prestar homenagem à língua portuguesa e aos grandes mestres que a utilizaram, como Luís de Camões, João Guimarães Rosa e Fernando Pessoa.

Além de homenagear esses autores canônicos, Veloso recorre a uma gama de variações linguísticas da fala brasileira, incluindo gírias contemporâneas, erros gramaticais e a entonação cantada de vários dialetos regionais. Um elogio à impureza linguística, “Língua” coloca em diálogo várias formas de expressão em registros eruditos e populares, ao mesmo tempo em que leva em conta o impacto de culturas estrangeiras, especialmente oriundas dos Estados Unidos (Perrone, p. 83). Na preparação para o refrão, ele cita a declaração de Fernando Pessoa-- “Minha pátria é a língua portuguesa” que aparece no Livro do Desassossego-- mudando-a para “minha pátria é minha língua”. A seguir usa uma famosa exclamação usada nos sambas-enredo da escola de samba mais famosa do Rio de Janeiro: “fala, Mangueira!”. No refrão, essas referências literárias e populares se entrelaçam ao justapor “flor do Lácio”, de Bilac, e Sambódromo, estádio emblemático dos desfiles de carnaval:

Flor do Lácio Sambódromo
Lusamérica, latim em pó
O que quer, o que pode esta língua?

A caracterização de Veloso do português como “latim em pó” remonta à história do surgimento de idiomas vernáculos a partir do latim ibérico – idiomas que absorveram elementos lexicais das línguas celtas, germânicas e árabes. O que o linguista Caetano Galindo chama de “uma estranha variação do latim pulverizado” (Galindo, p.46) passou por transformações ainda mais significativas ao entrar em contato com línguas africanas e indígenas no Brasil. Apesar das variações regionais, o Brasil é linguisticamente unificado pelo uso do português, tornando-o um dos países do mundo mais homogêneos em termos de língua falada (Galindo, p.13). Os brasileiros constituem mais de dois terços dos estimados 300 milhões de falantes da língua portuguesa, normalmente classificada como a quinta ou sexta língua mais falada no mundo.

Em contraste com o pop-rap dançante de Veloso sobre o hibridismo linguístico da fala cotidiana, “Língua Brasileira” é um samba-canção, estilo pré-bossa nova tipicamente melodramático. A letra de Tom Zé conta uma história mais sombria de conquista colonial, começando no período neolítico com o povo ibero que foi dominado pelos celtas durante a Idade do Bronze. A isso se seguiu a conquista da região pelos romanos e a introdução do latim e, depois, a ascensão dos reinos germânicos, que acabariam por perder poder e território para uma série de califados muçulmanos. Fundado em 1139 durante uma fase inicial da reconquista, o Reino de Portugal atingiria seu ápice de poder sob a Casa de Avis (1385-1580), que floresceu durante o período de expansão marítima e colonização:

Quando me sorris,
Visigoda e celta,
Dama culta e bela,
Língua de Avis...

A estrofe seguinte evoca um “fado de punhais”, uma “multidão de ais” e “fatias de medo” que marcam o período inicial da dinastia de Avis.

As estrofes subsequentes narram uma história de transformação linguística que acompanhou a expansão imperial e que levou a “língua de Avis” à costa ocidental da África, à América do Sul e a vários entrepostos asiáticos, como Goa e Macau, processo que envolvia “mel e amargura” e “vinho muito azedo”, bem como a cristianização, sugerida pelo verso “cravos de paixão”, uma referência óbvia à crucificação:

Babel das línguas em pleno cio,
Seduz a África, cede ao gentio,
Substantivos, verbos,
alfaias de ouro,
Os teus lençóis conquistaram do mouro.
Mares-algarismos,
Onde um seu piloto
Rouba do ignoto
Almas e abismos

Por um lado, “Língua Brasileira” romantiza o encontro colonial e o processo de transformação linguística de maneira que lembra os relatos de Gilberto Freyre, que apresentava o colonialismo português como um fenômeno permeado por sedução tanto cultural quanto sexual. A letra chega a insinuar que os substantivos e verbos incorporados dos mouros seriam, de certa forma, frutos de uma conquista “por baixo dos lençóis”. Foi precisamente esse entrosamento com a cultura árabe, um centro global de matemática durante o período medieval, que tornou a navegação marítima possível, conexão sugerida pelo neologismo “mares-algarismos”. As palavras algarismo e algoritmo referem-se ao matemático e astrônomo persa do século IX Muḥammad ibn Mūsā al-Khwārizmī, autor do tratado didático *Al-jabr*, a origem da palavra álgebra.

Por outro lado, a estrofe termina com uma alusão perturbadora ao “piloto” — o capitão do mar envolvido no comércio negreiro— cujo negócio era “roubar almas”. Rodrigo Matos Ribeiro (2022, p.18) propõe outra leitura possível desta estrofe, sugerindo que o piloto possa se referir a Pedro Álvares Cabral, que “rouba do ignoto”, ou seja, da terra desconhecida, as almas dos indígenas catequizados. Enquanto isso, a expansão

marítima implica a conquista de territórios vastos em nome das monarquias europeias tal como diz o verso “todo marinheiro caça continentes”. Aqui, Tom Zé insere uma referência intertextual a “Nau Catrineta”, poema de autoria anônima publicado pelo poeta português Almeida Garret na obra *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (1843):

E o gajeiro real,
Ao cantar matinas
Acha três meninas
Sob o laranjal

A lenda da Nau Catrineta se espalhou por Portugal e pelo Nordeste brasileiro em forma de canções populares e danças dramáticas (Ribeiro, p.16). No poema da tradição oral, recolhido por Almeida Garret, as três meninas no laranjal, enxergadas pelo gajeiro desde o cesto de observação, são filhas do capitão e simbolizam a segurança da terra firme e o conforto do lar. A última delas, a mais formosa, está chorando presumivelmente por tristeza e medo, já que o pai tem mais que um ano no mar. Na canção de Tom Zé, a última filha aparece como figura alegórica do Império Português sentada sobre um mapa-múndi dividido em duas partes pelo Tratado de Tordesilhas, o acordo entre Espanha e Portugal de 1494:

Últimas das filhas
Ventre onde os mapas
Bordam suas cartas
Linhas Tordesilhas
Linhas Tordesilhas

Enquanto Tom Zé canta dramaticamente cada verso, a cantora Maria Beraldo emite uma série de vocalizações melodramáticas que introduzem um elemento de humor brincalhão na música. De fato, a música termina evocando a figura de uma cartomante lendo cartas de tarô para ver o futuro do Brasil, mas não consegue determinar se ela vê um "destino" ou simplesmente um "samba-canção". No dizer de José Miguel Wisnik, na música de Tom Zé há “um fascínio irresistível no fato de que as ideias mais sérias, manejadas por ele, são também brinquedos reveladores e jogos de armar” (Wisnik).

Intrigado pela canção, o diretor teatral Felipe Hirsh convidou Tom Zé para colaborar em um projeto do coletivo Os Ultralíricos, grupo conhecido por criar performances baseadas em textos literários latino-americanos. Diante da tarefa de criar uma produção teatral sobre a história do português brasileiro, Hirsch contou com o auxílio do linguista Caetano Galindo. Atuando como consultor principal e dramaturgista, Galindo desempenhou um papel central na concepção da peça, que

destacou diversas línguas que, de alguma maneira, influenciaram a formação da "língua brasileira". Galindo convocou outros acadêmicos para atuar como consultores na produção, incluindo Eduardo Navarro, filólogo e tradutor especializado em tupi, e Yêda Pessoa de Castro, especialista em línguas africanas, com destaque para aquelas de origem bantu, pertencentes ao subgrupo da família linguística nigero-congolesa. Essas línguas tiveram um impacto significativo no português brasileiro, assim como o iorubá e o fon, fundamentais para as religiões afro-brasileiras. Ensaaios desses estudiosos foram apresentados no programa de teatro junto com uma transcrição parcial de uma palestra do historiador brasileiro Nicolau Sevcenko (1952-2014), dedicada à história das tradições musicais celtas, árabes e persas e seu impacto no desenvolvimento da canção luso-afro-brasileira ao longo dos séculos. Em 2022, Galindo lançaria um livro best-seller sobre o português brasileiro, *Latim em pó*, título que tomou emprestado da canção de Veloso, "Língua". Tal livro foi resultado direto de sua colaboração com Felipe Hirsch e Tom Zé na produção teatral *Língua Brasileira*. Tom Zé foi inicialmente encarregado de compor três canções originais para a peça, programada para estreiar em fevereiro de 2020, mas adiada por dois anos devido à pandemia de Covid-19. Durante esse tempo, ele compôs mais onze canções e resolveu criar um disco para coincidir com a produção teatral de Hirsch, finalmente encenada em janeiro de 2022.

A faixa de abertura, "Hy-Brasil Terra sem Mal," remonta à lenda medieval de Hy-Brasil, uma ilha misteriosa localizada ao largo da costa oeste da Irlanda, representada em mapas entre os séculos XIV e XIX. Eventualmente, marinheiros e cartógrafos concluíram que a ilha não passava de um mito, similar ao lendário Lago Parima, no norte da Amazônia, associado à cidade mítica de El Dorado. Nas tradições celtas, Hy-Brasil era descrita como uma terra encantada, com rios de leite, que surgia uma vez a cada sete anos antes de desaparecer sob a neblina ou as águas. Quando visível, ela permanecia inatingível, escapando das embarcações que tentavam alcançá-la, como um paraíso flutuante fora do alcance humano. Seu nome deriva do Clann Bhreasail (ou Clanbrasil), uma antiga baronia no Condado de Armagh, na Irlanda do Norte. Também chamada de Ilha de Saint Brendan, faz referência ao monge irlandês que teria visitado o local durante suas viagens pelo Atlântico Norte no século VI. Embora alguns estudiosos tenham sugerido uma conexão com o nome do Brasil, a associação é meramente coincidente. O nome do país origina-se do pau-brasil, uma mercadoria valiosa da era colonial, cujo termo latino medieval *brasiliun* designava plantas usadas para a produção de tinta vermelha.

"Hy-Brasil terra sem mal" abre em ritmo de samba lento enquanto Tom Zé evoca esta ilha mítica que dança ao redor do Atlântico Norte, para sempre fora de alcance:

Hy-Brasil

Linda ilha

Que dança, dança e contradança

Lá bem longe, anda e desanda

Nos mares gelados da Irlanda

O refrão irrompe de repente em forma de samba-enredo com letras sobre uma ilha sem armas, em contraste com o Brasil contemporâneo, que tem taxas muito altas de violência armada perpetrada por gangues, milícias e forças de segurança: “Uma ilha sem fuzil/ Sem ba ba-ba-ba-ba-bala civil.” *Língua Brasileira* foi gravada durante o governo Jair Bolsonaro. O então presidente exaltou diversas vezes a violência estatal e incentivava a população a se armar. A referência onomatopeica a disparos rápidos (“ba-ba-ba-ba-ba-bala”) remete ao gesto icônico de Bolsonaro, que simulava o ato de atirar com uma arma automática para animar seus apoiadores. A visão de uma terra mítica livre de armas contrasta fortemente com a realidade de um país saturado por armamentos letais e atormentado pela sensação de insegurança.

A parte final da canção faz uma conexão entre a lenda de Hy-Brasil e o que os Tupi-Guarani chamavam de Yby-marã-é’yma-- a terra sem mal-, onde as pessoas vivem em paz com abundância de alimentos e em comunhão com a natureza. De acordo com essa crença, a terra sem mal não é um corpo celeste em outro plano de existência, mas sim um lugar na terra além das montanhas, muitas vezes imaginado como a cordilheira dos Andes, com um belo rio e frutas abundantes onde almas virtuosas dançam, bebem e se divertem com seus ancestrais (Clastres, p. 23). Os primeiros cronistas europeus traçaram paralelos com a noção cristã de céu, mas a terra sem mal dos Tupi-guarani também era acessível aos vivos, exigindo apenas a provação de uma longa e árdua migração. A terra sem mal é um paraíso terrestre semelhante ao Éden, mas não governado por uma divindade suprema com o poder de expulsar seus habitantes por transgressões, como na história de Adão e Eva, cuja busca por conhecimento os levou à queda da graça. Na terra sem mal, as pessoas podem se tornar seus próprios deuses em uma terra livre da ordem social, política e divina. Em seu ensaio para o programa da peça de Hirsch, Eduardo explica que a religião tupi-guarani era “uma religião sem Teologia, sem nenhum discurso sobre a divindade, sem um panteão a cultuar, sem deuses para os quais oferecer sacrifícios propiciatórios” (Navarro, p. 14). A canção de Tom Zé comenta esse mito, concluindo: “Assim, nessa terra sem mal/ o índio é imortal”. Ao comparar a lenda irlandesa de Hy-Brasil e o mito tupi-guarani da terra sem mal, Tom Zé traça paralelos, embora imprecisos, entre os conceitos europeus e indígenas de paraíso.

O português brasileiro é repleto de palavras indígenas, principalmente da língua tupi-guarani, usada para descrever nomes de lugares como os Estados da Paraíba, Paraná, Pernambuco e Sergipe, bem como inúmeras cidades, municípios e bairros em todo o país. Palavras indígenas são nomes de alguns dos locais mais famosos do Rio de

Janeiro, como os bairros de Ipanema e Tijuca, o estádio de futebol Maracanã e o gentílico carioca, usado para identificar qualquer coisa da cidade, especialmente seus habitantes nativos. Grande parte da flora e fauna tropicais têm nomes indígenas, incluindo animais como jacaré, tamanduá, capivara e tucano. Alimentos com nomes indígenas incluem abacaxi, caju, mandioca, pipoca e açaí. Embora os povos indígenas tenham tido um impacto profundo no português brasileiro e tenham desempenhado um papel descomunal na formação da identidade nacional, eles constituem menos de 1% da população. Em 2022, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) relatou um aumento notável de 90% na população indígena, crescendo de 896.917 para 1,69 milhão em pouco mais de uma década (Cabral e Gomes). Esse aumento é amplamente atribuído a mudanças significativas em como os indivíduos se identificam como pardos. Essas mudanças são parcialmente impulsionadas por desenvolvimentos constitucionais e legais que encorajam os indivíduos a reivindicar sua identidade indígena por direitos à terra.

Na canção moderna brasileira, o indígena surge como mito e símbolo, um legado das tradições literárias que remontam à época colonial. Em canções como “Índia” (1973), de Gal Costa, “Um Índio” (1978), de Caetano Veloso, “Índios” (1986), de Legião Urbana, e “Txai” (1990), de Milton Nascimento, entre outras, os povos indígenas aparecem como avatares atemporais de beleza, natureza e resistência. Como Robert Stam observa, artistas e intelectuais brasileiros, desde o romantismo do século XIX à antropofagia modernista, “permaneceram presos a um índio seguramente remoto e simbólico”, enquanto em grande parte alheios às lutas reais das comunidades indígenas (Stam, p. 71). Em contraste, outra faixa do álbum *Língua Brasileira* se destaca pelo foco nas lutas das comunidades indígenas contemporâneas que vivem em áreas urbanas. “Índio desliga Jaraguá” se refere a um incidente em 2017, quando um grupo do povo Guarani Mbyá desconectou as torres de celular e televisão no Pico do Jaraguá, o ponto mais alto da região metropolitana de São Paulo.

Os Guarani ocupam essa terra desde antes da colonização portuguesa, que trouxe garimpeiros para a região ao longo de três séculos, começando por volta de 1600. Em 1961, a área foi convertida em um parque estadual, preservando um dos últimos remanescentes da Mata Atlântica. A área ao redor também abriga uma comunidade urbana de 700 Guarani Mbya, chamada Tekoá Pyau. Limitada por três grandes estradas, a Rodovia dos Bandeirantes, a Rodovia Anhanguera e o Rodoanel Mário Covas, a comunidade vem lutando há anos para ter o território demarcado. O governo federal havia prometido uma expansão significativa deste território, para mais de 532 hectares, mas revogou o acordo em 2017, deixando a comunidade com menos de dois hectares, provocando a intervenção (“Índios desligam”). Com uma batida de rock guiada pela guitarra, “Índio desliga Jaraguá” oferece uma versão abreviada da história:

Foi aquele berra-berra
O índio é dono da serra
E depois, veio tomar a terra
Homem branco não tem lisura
Tomou a terra de volta
E para o índio
Só resta sua revolta

Em vez de mitificar os povos indígenas ou representá-los como figuras de alegoria nacional, “Índio desliga Jaraguá” chama atenção para comunidades contemporâneas como os Guarani Mbya e suas lutas por direitos à terra. O protesto Jaraguá foi bem-sucedido em convencer as autoridades a reconsiderar as reivindicações indígenas. Após anos de negociação, o acordo original foi restaurado em 2024 e agora aguarda a ratificação final (“Acordo na justiça”, 2024). Tipicamente pensamos nas lutas por terras indígenas em relação à floresta tropical ou outras áreas rurais longe das cidades, mas a homenagem de Tom Zé destaca o ativismo indígena urbano.

Língua Brasileira também considera o profundo impacto das culturas africanas na formação nacional. O Brasil recebeu cerca de cinco milhões de africanos escravizados (aproximadamente dez vezes mais que os EUA) entre 1550 e 1850 e, quando se tornou a última nação nas Américas a abolir a instituição em 1888, a economia nacional ainda dependia fortemente do trabalho escravo. O trabalho escravo foi essencial para todos os principais ciclos econômicos, começando com a produção de açúcar no nordeste no final do século XVI, passando para o *boom* da mineração de ouro e diamantes em Minas Gerais no século XVIII e, finalmente, para a grande produção de café na região centro-sul, principalmente em São Paulo, durante o século XIX. Pelo menos desde a década de 1920, os intelectuais da elite brasileira reconheceram e, em graus variados, celebraram as contribuições africanas à cultura nacional. *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, colocou os negros no centro de sua história da civilização brasileira, que ele posteriormente elaboraria na teoria do Luso-Tropicalismo que exaltava as capacidades e disposições únicas dos portugueses para colonizar e se misturar com povos não-europeus. Freyre chegou a afirmar que os africanos e seus descendentes deveriam ser considerados "co-colonizadores" do Brasil, uma afirmação que obviamente subestima o significativo diferencial de poder entre os senhores portugueses e sua força de trabalho escravizada. Embora não tenha inventado o termo, Freyre se tornou nos anos 1960 o maior defensor da ideia de que o Brasil era uma “democracia racial”, um discurso que se tornou doutrina oficial sob a ditadura militar. Desde então, várias gerações de ativistas e intelectuais demonstraram o impacto da desigualdade racial persistente e da violência

que mantém uma ordem social na qual as classes média e alta são predominantemente brancas, enquanto os trabalhadores pobres são esmagadoramente negros e pardos.

Enquanto uma perspectiva freyreana privilegia uma identidade nacional mestiça que tende a obscurecer a diferença e a desigualdade, os ativistas negros têm lutado para forjar uma identidade “negra” ou afro-diaspórica única que seja distinta, embora não separada do pertencimento nacional. A terceira faixa de *Língua Brasileira*, “Unimultiplicidade” expressa a tensão entre pertencimento coletivo e identidade individual, ou vista de outra forma, entre “comunidades imaginadas” concorrentes, uma baseada na nacionalidade e a outra na “raça”:

Hoje como fortaleza
O negro é luz-legado
Suas mãos plantaram pátria
No solo do passado.
Ele inventou: filosofia,
A arte e a religião,
A escrita, a língua, a poesia
Na unimultiplicidade...

Em “Unimultiplicidade”, Tom Zé faz referência à lavoura negra, mas enfatiza contribuições expressivas e simbólicas da arte, do pensamento e da linguagem afro-brasileiros.

Em seu ensaio para o programa *Língua Brasileira*, Yeda Pessoa de Castro argumenta que as línguas africanas foram o “principal agente transformador” da língua portuguesa no Brasil colonial (Castro, p.23). Ela analisou as influências fonéticas africanas no português brasileiro que permitiram vogais mais abertas e melodiosas, em contraste com as vogais fechadas do português continental. Vale lembrar aqui também o termo “pretuguês,” criado pela socióloga e militante negra Lélia Gonzales para sublinhar a contribuição dos africanos escravizados para o desenvolvimento do português falado no Brasil (Gonzales, p.235). O português brasileiro foi especialmente influenciado por quimbundo, quicongo e umbundu, três línguas bantu faladas no centro-oeste da África, especialmente na atual Angola, região de onde saiu a maioria dos africanos escravizados trazidos para o Brasil. Castro lista várias contribuições lexicais dessas línguas bem conhecidas para o português brasileiro, incluindo palavras associadas à escravidão, como senzala, mucama e quilombo, bem como o vocabulário usado todos os dias no Brasil moderno, como bunda, cachaça, caçula, cafuné, cochilar, dendê, dengo, marimbondado e xodó. (Castro, p. 21) observa que as contribuições lexicais iorubá-fon para o português brasileiro estavam relacionadas principalmente com a

religião afro-brasileira, como em termos como axé, significando poder divino e força vital, bem como os orixás, um panteão de divindades com atributos, domínios e poderes específicos que auxiliam e guiam os humanos em seus esforços terrestres.

Em “A língua prova que”, Tom Zé explora as ambiguidades e aporias da linguagem por meio de um mito de origem iorubá. Uma composição de várias partes de quase dez minutos, a música se move fluidamente do samba para as batidas eletrônicas associadas ao baile funk.

A faixa abre com o canto de chamada e resposta à divindade suprema iorubá — “Olorun, Olorun” —, alternando com versos de louvor em segunda pessoa do plural, forma frequentemente usada em ritos religiosos: “Vós sois o pão, ó Pai/ A luz também me dai/ O coração tomai”. Inspirado por sua leitura de *Mitologia dos orixás*, de Reginaldo Prandi, Tom Zé reconta uma história bem conhecida sobre Obatalá (também conhecido no Brasil como Oxalá), o orixá da paz, criador dos humanos e filho da divindade suprema Olorum (Prandi, p. 466-67). De acordo com esse mito, Obatalá admirava um jovem acólito chamado Orunmilá e queria lhe dar o poder da adivinhação, que continha os segredos da existência humana. Obatalá decidiu testar suas capacidades, pedindo que Orunmilá preparasse o melhor prato do mundo. Orunmilá trouxe para ele uma língua de boi e explicou que a língua permitia comunicação, amizade e axé:

A língua concede axé
Pra ter seu negro de pé
Dá infinita unidade
Constrói a humanidade

Satisfeito com a refeição, mas ainda querendo testar a acuidade do jovem, Obatalá pediu que ele trouxesse o pior prato do mundo e ficou perplexo quando Orunmilá retornou com o mesmo prato. Como era possível que a língua fosse o pior prato, se também era o melhor?

Orunmilá explicou que as línguas criam conflito e discórdia ao espalhar calúnias, fofocas e mentiras. Impressionado com sua inteligência, Obatalá concedeu a Orunmilá os poderes para governar os segredos do mundo, tornando-se assim o primeiro babalawo, ou “pai dos mistérios”. Encontramos uma passagem semelhante na Epístola de Tiago (3: 5-6) da Bíblia, que adverte que “a língua é um pequeno órgão do corpo, mas se vangloria de grandes coisas. Vejam como um grande bosque é incendiado por uma simples fagulha. Assim também, a língua é um fogo; é um mundo de iniquidade.” No entanto, a passagem bíblica associa a língua ao mal enquanto a parábola iorubá revela a ambiguidade da linguagem, que pode ser usada para semear discórdia e causar destruição, mas também pode promover comunicação e compreensão.

Embora variadas em tema, as canções de *Língua Brasileira* adotam uma ideia civilizacional de nacionalidade, com foco na diversidade racial e étnica do Brasil, seus mitos de origem e suas complexidades linguísticas. A música final do disco, "Os clarins da coragem", em contraste, oferece uma crítica contundente às falhas sociais e políticas do Brasil como um projeto nacional. Tom Zé arranhou "Clarins da coragem" como hino, o gênero por excelência de pertencimento cívico e orgulho nacional, abrindo com um chamado de clarim e o rufar marcial de uma caixa. Em vez de elogiar conquistas gloriosas, a estrofe de abertura alude ao fracasso:

Os clarins da coragem
Dos nossos heróis
Quiseram criar
Um Brasil que até hoje não há

Em contraste com os ideais elevados dos heróis nacionais, muitos dos quais lutaram por fins emancipatórios e liberacionistas, o Brasil continua atolado em desigualdade esmagadora, corrupção política e violência cotidiana. No final da primeira estrofe, Tom Zé introduz um esquema de rima composto de "ais" (natais, demais, letais, Minas Gerais), seguindo uma linha de pensamento que começa com uma sensação de anos de espera, ou "natais demais", pela liberdade coletiva, seguido por uma crítica à vontade popular que elege "carrascos letais." Composta durante o fim da presidência de Rouseff e gravada durante os anos de Bolsonaro, esta linha transmite uma sensação de desilusão com o povo, que os esquerda de sua geração imaginaram ser agentes revolucionários em potencial. Em vez disso, vastos segmentos dos trabalhadores pobres do Brasil, especialmente nas principais cidades do sudeste, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, responderam ao canto da sereia do populismo autoritário de direita. Sua caracterização de políticos mentirosos como "carrascos" foi particularmente ressonante, dada a resposta desastrosa de Bolsonaro à pandemia de Covid-19, que promoveu informações descaradamente falsas sobre a prevenção e o tratamento da doença com consequências letais.

Um crescendo constrói um refrão empolgante que invoca Minas Gerais, o local de um movimento de independência abortado, a Inconfidência Mineira, que foi esmagada pelos portugueses em 1789. Um Estado com várias cidades grandes e médias, vastas áreas rurais, diversidade socioeconômica e racial, Minas Gerais tem sido por muito tempo um termômetro do sentimento político nacional. Em 2018, Minas Gerais desempenhou um papel decisivo na eleição de Jair Bolsonaro, derrotando Fernando Haddad no segundo turno por 16 pontos (58% a 42%), o que foi maior do que o diferencial nacional. Nesse

contexto, Minas Gerais manifestou-se não como um símbolo de soberania e liberdade nacional, mas sim como um termômetro de uma revolta reacionária entre os setores mais conservadores da sociedade brasileira. A evocação de Minas Gerais por Tom Zé é seguida pela exclamação “ai que dor, ai que dor”, que transmite a sensação de angústia sentida por muitos brasileiros progressistas após as eleições de 2018. Nesse sentido, “Clarins da coragem” pode ser entendido como uma espécie de anti-hino que subverte a forma musical da canção patriótica ao usá-la para lançar uma crítica funesta à nação.

Como tantas outras grandes obras produzidas por artistas e intelectuais que se ocuparam de questões do Brasil, sua história, formação cultural, impasses políticos e legados coloniais, *Língua Brasileira* pode ser entendida em termos de sua ambiguidade — ao mesmo tempo uma denúncia do fracasso nacional e uma celebração de sua história de resistência e criatividade. Em 2022, os brasileiros voltaram às urnas para derrotar Bolsonaro e garantir um novo mandato para Lula. O sistema judiciário conseguiu cassar os direitos políticos do ex-presidente por abuso de poder até 2030 e ainda o indiciou por tentativa de golpe de Estado em relação à intentona bolsonarista de 8 de Janeiro, 2023. Por enquanto, Brasil parece ter evitado o destino dos Estados Unidos, onde um populista de extrema direita capturou um grande partido político e conseguiu ser reeleito apesar de ter cometido vários crimes contra o Estado e contra pessoas físicas. Enfim, existem razões para manter algum otimismo nas instituições brasileiras ao som das “clarins da coragem” que inspiram aqueles que lutam para um Brasil “que até hoje não há”. Por sua vez, Tom Zé mantém um ceticismo radical junto com um compromisso profundo com diversas manifestações da cultura brasileira.

Referências

“Acordo na Justiça facilita ampliação da terra indígena Jaraguá, a menor do país.” *Folha de São Paulo*. 19 de setembro, 2024

CABRAL, Umberlândia Cabral e Irene Gomes. “Brasil tem 1,7 milhão de indígenas e mais da metade deles vive na Amazônia Legal.” *Agência IBGE Notícias*. August 7, 2023.

CASTRO, Yeda Pessoa de. “Nossa língua brasileira.” *Notas para Língua Brasileira*, São Paulo: SESC, 2022.

CLASTRES, Hélène. *The Land without Evil: Tupí-Guarani Prophetism*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

GALINDO, Felipe. *Latim em pó: um passeio pela formação de nosso português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira,” *Revista Ciências Sociais Hoje*, (1984) pp. 223-244.

Índios desligam antenas de transmissão de celular e TV no Pico do Jaraguá, em SP.” *O globo*. 15 setembro, 2017

NAVARRO, Eduardo. “A terra sem mal, o paraíso Tupí-Guarani.” Notas para *Língua Brasileira*, São Paulo: SESC, 2022.

PERRONE, Charles. *Masters of Contemporary Brazilian Song*. Austin: University of Texas Press, 1989.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Rodrigo Matos. “Língua Brasileira: um passeio pelo inconsciente do português brasileiro através da letra de Tom Zé.” *Revista Pé da Letra* 24:2 (jul.-dez. 2022), pp. 7-23.

STAM, Robert. *Indigeneity and the Decolonizing Gaze*. New York: Bloomsbury, 2022.

WISNIK, José Miguel. “Todas as línguas de Tom Zé.” *São Paulo SESC*. 24 junho, 2022.

O autor gostaria de agradecer a Sheyla Castro Diniz e a Caetano Galindo pela generosa leitura de um rascunho anterior deste artigo.