



Artigo / Artículo / Article /

## Particularidades sonoras do cancionero experimental de Tom Zé ou o tom do Zé é som

Miguel Diaz Antar, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil  
miguedz5@gmail.com

### Resumo

O artigo propõe uma leitura sobre o processo de criação do artista baiano Tom Zé, a partir da análise de entrevistas em que o músico comenta sobre seu trabalho composicional. Também recolhemos comentários do compositor sobre sua obra por meio do livro *Tropicalista Lenta Luta* (2003), do próprio Tom Zé; no documentário *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (2000), de Carla Gallo; do livro *Estudando o Samba Tom Zé* (2014), de Bernardo Oliveira, além de outras pesquisas realizadas a respeito da obra do compositor. De forma complementar, acionamos referências na área da Sonologia que nos ajudam em nossa argumentação. Apontamos a ênfase que o conceito de “som” adquire na obra de Tom Zé, decorrente da influência que a música contemporânea tem na formação acadêmica do compositor e observamos essa influência em algumas de suas canções.

**Palavras-chave:** Tom Zé, ruído, canção experimental, processos de criação, Sonologia

---

## Particularidades sonoras del cancionero experimental de Tom Zé

### Resumen

El artículo propone una lectura sobre el proceso de creación del artista baiano Tom Zé, a partir del análisis de entrevistas en que el músico comenta sobre su trabajo composicional. También recogemos comentarios del compositor sobre su obra a través del libro *Tropicalista Lenta Luta* (2003), del propio Tom Zé; en el documental *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (2000), de Carla Gallo; del libro *Estudando o Samba Tom Zé* (2014), de Bernardo Oliveira, además de otras investigaciones realizadas sobre la obra del compositor. De forma complementaria, accionamos referencias en el área de la Sonología que nos ayudan en nuestra argumentación. Destacamos el énfasis que el concepto de “sonido”



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

adquiere en la obra de Tom Zé, derivado de la influencia que la música contemporánea tiene en la formación académica del compositor y observamos esa influencia en algunas de sus canciones.

**Palabras clave:** Tom Zé, ruido, canción experimental, procesos de creación, sonología

---

## Sound Peculiarities of the Experimental Songbook by Tom Zé

### Abstract

The article proposes a reading about the process of creation of the Bahian artist Tom Zé, based on the analysis of interviews in which the musician comments on his compositional work. We also collect comments by the composer about his work through the book *Tropicalista Lenta Luta* (2003), by Tom Zé himself; in the documentary *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (2000), by Carla Gallo; of the book *Estudando o Samba Tom Zé* (2014), by Bernardo Oliveira, besides other research realized on the work of the composer. In a complementary way, we provide references in the area of Sonology that help us in our argumentation. We point to the emphasis that the concept of “sound” acquires in the work of Tom Zé, derived from the influence that contemporary music has on the academic background of the composer and we observe this influence in some of this songs.

**Keywords:** Tom Zé, noise, experimental song, creation processes, sonology

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2018

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2018

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2018



## A emergência do som e a formação acadêmica de Tom Zé

Estudar a emergência do som nas manifestações artísticas significa pôr em destaque seu potencial como elemento centralizador ou principal propulsor de estruturação formal das obras. Como sugere o pesquisador Makis Salomos –no prefácio ao livro *Estética da Sonoridade* (2011) de Didier Guigue– observar a relevância histórica do som revela uma história plural, composta de várias evoluções paralelas que partem de uma civilização do tom para uma civilização do som: o som como elemento central do pensamento composicional.

De Debussy à música contemporânea deste início de séc. XXI, do rock à eletrônica, dos objetos sonoros da primeira música concreta à eletroacústica atual, do *Poème Électronique* (Poema Eletrônico) às mais recentes tentativas interartísticas, o “som” tornou-se uma das apostas centrais da música (e das artes) (Salomos 2011: 19 –grifo no original).

A ênfase no som independente de filtros que o qualifiquem dentro de alguma escala de “notas musicais” é uma mudança associada a um novo plano de atenção, uma escuta que atenta mais às qualidades internas do som do que às referências externas que ativa em relação à sua inserção funcional nos sistemas tonal ou modal.

Salomos (2011) sugere alguns pontos de referência que descrevem a emergência do som nas manifestações artísticas do século passado até as atuais. Destacamos duas características desse processo. A primeira é a importância que o *timbre* adquire. O timbre de um som informa e transcende o reconhecimento da fonte sonora. Inicialmente explorado como ressonância ou prolongamento da harmonia, depois pelo conceito “melodia de timbre” sugerido por Schoenberg, o timbre compreende o som “na sua particularidade e totalidade simultaneamente, admitindo que sua complexidade é proveniente da combinação no tempo de suas frequências e energias”, como escreve Paulo Zuben no livro *Ouvir o Som* (2005: 23). A exploração do timbre é um marco para o realce do som na complexidade de sua totalidade.

Outra característica que ressalta o potencial do som é o processo de aceitação e rejeição do ruído na música. Jacques Attali indica que toda música pode ser definida como “um ruído ao qual se deu forma segundo um código (ou seja, segundo regras de ordenação e leis de sucessão, num espaço limitado, de sonoridades), supostamente passível de ser reconhecido pelo ouvinte” (1995: 41 –tradução nossa<sup>1</sup>). Para ser musicalizado, o ruído perde seu caráter periférico e é aceito, moldado, preparado, para incorporar-se no centro da criação musical. Um processo no qual perde sua “ruidosidade”. Na tese *Vidro e Martelo* (2012), a pesquisadora Lilian Campesato estuda o caráter transgressor e germinativo do ruído na música. Para a autora, ao ser incorporado no discurso musical, o ruído torna-se fundo para o surgimento de novas tensões, funcionando “como elemento de propulsão da linguagem musical, que incorpora elementos instáveis para criar novas estabilidades” (2012: 84). Aquilo que poderia ser considerado ruído em uma primeira instância, não aciona a mesma relação em outro momento ou contexto. O ruído é resultado de

---

<sup>1</sup> No original: “un ruido al que se ha dado forma según un código (es decir, según reglas de ordenamiento y leyes de sucesión, en un espacio limitado, de sonoridades), supuestamente capaz de ser conocido por el oyente”.

uma relação.

O estranhamento trazido pelo ruído é ao mesmo tempo fonte de novos materiais musicais, e também um meio de confronto que faz com que a própria linguagem tenha que se repensar constantemente, a partir daquilo que lhe é colocado como diferença (Campeato 2012: 84).

Dos circuitos musicais mais “eruditos” até a canção popular, muitos artistas experimentam com singularidade diversas estratégias de composição, lidando ao mesmo tempo com elementos que remetem a certa “estabilidade” validada pela tradição musical e explorando elementos transgressivos à hegemonia dos gostos musicais.

No cenário brasileiro, dentre as diversas manifestações artísticas que enfatizam a experimentação e a pesquisa do som, encontram-se trabalhos que exploram seu potencial no âmbito da canção, como no caso particular da obra de Tom Zé. Propomos observar o potencial centralizador que o som adquire no processo criativo do compositor a partir da análise de entrevistas e pesquisas onde essas estratégias são expostas. Nossa abordagem tem por foco entender a importância que o conceito de som adquire para o compositor baiano.

O artista eclodiu para o grande público no final da década de 1960 como integrante do movimento Tropicália. Foi vencedor do Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1968 com a música *São, São Paulo meu amor*, além de conseguir o quarto lugar com a música *2001* interpretada por Rita Lee no mesmo evento. Depois disso, entre 1970 e 1990, passou por um longo período de ostracismo com a gravação de discos que fugiam do “padrão convencional” da canção brasileira. As sonoridades exploradas pelo músico e as estruturas formais propostas tiveram pouca aceitação, ficando relegadas à periferia do cenário musical das grandes mídias. Como observaremos a seguir, as estratégias, os processos de criação e os materiais utilizados na composição de muitas obras têm um caráter mais ligado à música erudita experimental do que à canção popular. Na perspectiva de Bernardo Oliveira:

[Por meio do processo de experimentação continuada, Tom Zé propõe] uma outra abordagem em termos de composição popular, que escapasse dos ditames rigorosos do corpo-cancional da música brasileira. Através de experimentos cancionais situados entre a cantiga e a “descanção”, propôs “um misto de intimidade e estranheza” que não foi devidamente assimilado pelo ambiente cultural brasileiro (2014: 49 –grifo no original).

Uma das razões para o “mergulho sonoro” pode ser a peculiar formação musical de Tom Zé. Seus estudos na Universidade Federal da Bahia iniciam em 1961 com professores ligados à vanguarda do século como Hans Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak. Eles foram de grande influência e apresentaram ao jovem artista estratégias composicionais que forjaram um trabalho criativo com ampla liberdade de experimentação. Ao comentar sobre o primeiro semestre de aulas, Tom Zé diz:

Nesse ano, Koellreutter deu a aula inaugural de composição. Na sala, botou os livros em cima da mesa, olhou para a classe com aquele jeito de personagem de Conrad e disse: “A música *não* é a expressão dos sentimentos através dos sons”. Abri um olho que não tinha tamanho. Espantadíssimo. Naquele momento ele me olhou com uma expressão de: “Aquele

reagiu, aquele está vivo, pode ter curiosidade. Aquele que se espanta pode aprender”. Fui pescado! (2003: 90 –grifo no original).

O curso de música do prof. Koellreutter propôs o acesso a conceitos musicais fora dos cânones acadêmicos do momento. Abriu outras possibilidades de relacionamento com a música e seus elementos.

Nossa escola era um experimento de desculturação. Pois são bem conhecidos os fundamentos do prof. Koellreutter e, entre outras coisas, o peso que ele dá aos princípios da música-filosofia-oriental [...] Falo também em contracultura porque o prof. Koellreutter só aceitou ir para Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial de ensino (Zé 2003: 89).

Os anos de formação acadêmica na Universidade Federal da Bahia com peculiar ênfase em *novas possibilidades* (se comparada com métodos mais tradicionais de contraponto e harmonia), ofereceram a Tom Zé o contato com estratégias e abordagens composicionais desde as mais tradicionais até as perspectivas mais radicais da época, como ele mesmo indica no documentário *Tom Zé ou Quem vai botar uma dinamite na cabeça do século?* (2000) de Carla Gallo.

O artista comenta que teve aulas de contraponto e harmonia tradicionais. Estudou as “grandes referências” como Beethoven, Wagner, Debussy, etc. No entanto, durante o processo de criação, ele procura liberar-se de toda referência: “analisei tudo isso, mas na hora de compor tenho que jogar tudo fora. Jogo também a Bossa Nova, que eu amei e que me qualificou como jovem. E me sinto sozinho” (Zé apud Gallo 2000). Essa referência de solidão pode ser entendida como um lugar de precariedade, talvez uma certa pré-linguagem musical de onde se procura extrair algum elemento que interesse ao compositor. Em certa medida, é uma abordagem que se assemelha àquela da livre<sup>2</sup> experimentação sonora, onde se tornam irrelevantes as referências que os elementos musicais possam carregar: sua historicidade. Em alguns contextos essas referências são deliberadamente evitadas, destronando a harmonia e a melodia dos seus lugares tradicionais na canção popular. Ao falar sobre sua abordagem no processo criativo, o compositor opõe à *criatividade* “uma tendência marginal, a ‘procuratividade’, uma maneira poética de se referir à experimentação continuada” (Zé apud Oliveira 2014: 49). No pensamento do compositor, a “criatividade” estaria sujeita aos padrões rigorosos do corpo-cancional da música brasileira. Nessa abordagem particular observamos que “a desmusicalização dos instrumentos, a busca pela forma de ‘descanção’, a utilização dos ostinatos, a pesquisa por outras sonoridades, a criação de instrumentos e a radicalização de uma poética ‘interjetiva’ constituíam as ferramentas [do compositor]” (Oliveira 2014: 76).

Tom Zé utiliza padrões que remetem a procedimentos experimentais que estudou na universidade, estabelecendo um modo singular de relações com os sons, “desruídos” ou não:

---

<sup>2</sup> Na Livre improvisação a enunciação sonora é livre de qualquer filtro que o administre conforme sua inserção em um sistema de ordenação hierarquizado. Como indica o pesquisador Rogério Costa, a Livre Improvisação “se apoia na sonoridade, pois nela os relacionamentos entre os músicos se dão, predominantemente, através de uma escuta reduzida que é aquela que privilegia a concretização da execução e as qualidades gerais de sonoridades. O musical emerge dessas mesmas sonoridades concretas que são produzidas durante a performance” (2016: 26).

mistura o som do esmeril com o samba na caixinha de fósforo. Seu trabalho é resultado das estratégias composicionais de vanguarda e das vivências de música popular do cotidiano. Oliveira aponta a pesquisa do compositor pelos próprios limites e potencialidades na procura de “modificar as coisas instituídas, tanto no plano estético, quanto no plano do comportamento” (2014: 51).

Para escapar das dificuldades técnicas, Tom Zé sintetizou a eficácia da cantiga e a variedade de procedimentos de desconstrução e abertura sonora das vanguardas eruditas. Sua música não despreza o corpo-cancional –a linhagem tradicional da canção brasileira–, mas lança uma suspeita sobre a consolidação de certos procedimentos e clichês, como sendo portadores de uma predisposição para fornecer aquilo que o público já conhece. Em *Todos os olhos* e *Estudando o samba*, a canção lapidar, perfeita, dispositivo tradicional da cultura nacional, é substituída pela “descanção”, a canção desmontada, reinterpretada em sua forma e função, desconstruída por efeito da efetivação de procedimentos singulares de composição e performance, rearticulada a um ecossistema polissêmico que, embora conectado à urbanidade ocidental, cria para si mesmo um regime de desidentificação radical (Oliveira 2014: 52 –grifo no original).

As referências à tradição cancional estão lá, mais não se posicionam como limitadores da criatividade: “eu gosto de dizer que eu trabalho na fronteira entre o que já existe e o que não existe” (Zé apud Gallo 2000). Nesse sentido, o processo de criação de Tom Zé aciona uma relação de exploração (no sentido de ir além) no limite tácito dos padrões reforçados pela tradição. Por mais que o compositor tente se afastar “de tudo”, buscando estar “sozinho”, a criação se concretiza no relacionamento com a linguagem cancional de modo geral. Como indica Fernando Iazzetta ao comentar sobre experimentação em arte, essa perspectiva “possui um lastro de subversão em relação ao que já está consagrado”, pois trabalha com aquilo “que é conhecido e estabelecido para buscar algo novo” (2015: 142).

Entendemos assim que, num primeiro momento, os sons atraem a atenção do compositor baiano pela sua qualidade sonora em si. Eles são explorados em tom de improvisação. Na sequência, são selecionados e ordenados. Busca-se extrair do seu potencial sonoro uma camada coesa que se concretiza num ostinado (com suas variações). Desse processo surge uma estrutura sonora que suporta outra camada: a letra da canção. Mas em várias ocasiões as letras tampouco são concebidas na forma retórica tradicional e surgem também na relação de brincadeira sonora. Claro, não podemos aplicar esta sentença a todas as músicas de Tom Zé. Trata-se de uma abordagem que serve para observar parte da obra do compositor. Particularidades sonoras que se apresentam como distintivo de um processo de criação singular. O que procuramos ressaltar é a relação sonora explorada pelo compositor, a qual deixa uma marca profunda na obra e vida de Tom Zé.

### **Tropicalismo *Tomzeziano* no contexto brasileiro**

Em um artigo sobre as inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970, Herom Vargas indica três aspectos que marcam o contexto em que essas propostas são concebidas. Primeiramente destaca o período como o mais violento e rigoroso da ditadura militar no Brasil, onde se implanta uma forte perseguição aos opositores do regime, “sobretudo

intelectuais e artistas com engajamento político mais à esquerda [...] O tripé censura-tortura-exílio torna-se praticamente uma regra” (2012: 280).

O contexto midiático do Brasil na década de 1970 marca o segundo aspecto. Esse se caracteriza por uma crescente produção e distribuição de discos, em parte como consequência da “política de incentivo à produção de bens de consumo articulada pelos governos militares para dinamizar a economia” (Vargas 2012: 281). Durante a década de 1970, Tom Zé gravou três discos na gravadora paulista Continental, então uma das maiores de capital nacional. Na medida em que buscava conquistar espaço num mercado aquecido e disputado, “a Continental tentava diversificar seu catálogo dando espaço a grupos de rock nacionais e compositores ‘difíceis’, mesmo que gerassem algum prejuízo temporário” (Vargas 2012: 281).

A contracultura moldada por posturas contrárias à organização política e social é o terceiro aspecto característico. Os jovens, intelectuais e artistas procuraram atingir as bases da polaridade ideológica e a hegemonia do “bom comportamento” implantado pela ditadura militar. No caso da música popular brasileira “uma de suas traduções se deu ainda no final dos anos 1960 com o tropicalismo, que colocou em xeque o debate político da época entre a ditadura e as esquerdas nacionalistas e traduziu essa polêmica na linguagem da canção” (Vargas 2012: 281). Uma das estratégias para debater essas questões no âmbito musical foi adaptar proposições da contracultura internacional ao contexto da música popular brasileira.

As composições de Tom Zé são exemplos dessa luta semiótica tratada, no fundo, como recusa das linguagens tradicionais da canção popular (mas não da tradição) em prol de tentativas de inovação que pudessem mobilizar a percepção da sociedade (Vargas 2012: 282).

O movimento Tropicalista expandiu a referência musical dos anos 1970. Como indica Graccho Da Silva na dissertação *Tom Zé: o defeito como potência* (2005), a partir desse marco histórico, os compositores das canções “estavam de posse do ‘salvo-conduto’ para liberar seus instintos conscientes e inconscientes –da marchinha carnavalesca ao pop anglo-americano” (2005: 18), ainda que sempre sob o restrito controle da censura. O desafio era justamente conseguir burlar a censura sem capitular a expressão individual.

Nesse contexto, a utilização de elementos fora dos padrões conservadores (que reforçam uma tradição idealizada) era uma ousadia do movimento tropicalista:

A utilização de todos os recursos disponíveis à época nos estúdios de gravação, como incorporar à música os sons de ruídos, acidentes, falas, distorções etc., criando uma “dicção” eletrônica [...] vinha da aliança do grupo com músicos da área erudita brasileira, de formação e influência internacionais (Da Silva 2005: 64).

Em que pese a utilização de uma “instrumentação de vanguarda” (no sentido de incorporar as últimas tecnologias) e a influência internacional, o tropicalismo não se caracterizou por um refinamento harmônico nas composições, como ocorreu no caso da Bossa Nova. Segundo Da Silva:

[As composições] eram canções feitas com base em acordes simples, o que evidenciava sua

opção pelo veio popular e uma certa limitação de recursos teóricos. Não é demais ressaltar, porém, que todos os participantes do grupo estavam interessados na apreensão de novas informações. Os diálogos entre autores e arranjadores vinham dar razão ao conceito segundo o qual informação é formação. Tom Zé, como já sabemos, era exceção no grupo por já possuir formação musical acadêmica (2005: 65).

Ao assumir uma postura marcante em oposição à hegemonia musical do momento, em especial da canção popular, Tom Zé foi abrindo caminho em um lento e persistente “trabalho de ourives do intelecto, usando do conhecimento musical acadêmico e, sobretudo, da característica curiosidade matuta” (Da Silva 2005: 18), para construir um legado artístico inopinado, “gravando discos de nenhum impacto comercial e feição popular, mas que, um após outro, iam revelando outra modalidade de beleza” (Da Silva 2005: 18). Uma música na qual se percebe “uma tomada de decisão mais radical [...] mais ligada à experiência puramente sonora em um contexto de canção” (Da Silva 2005: 17).

Apesar de, em várias entrevistas, dizer-se alheio ao Tropicalismo, o estudo da sua obra revela que “ele permaneceu filiado ao movimento, e **foi adiante naquilo** em que este [o Tropicalismo] atuou de forma apenas tangencial: **o experimentalismo, o colocar a arte em posição de confronto com seus limites** (Da Silva 2005: 13 –grifo nosso). Contudo, é interessante ressaltar que Tom Zé parece não aceitar o rótulo de “experimentalista”. Para ele esses procedimentos pertencem a um marco histórico anterior a seu trabalho.

Eu não gosto de dizer que faço música experimental, porque veja bem: o material que eu tento incluir dentro do universo de música popular é um material que já foi usado nos anos quarenta pelos concretos franceses. Depois essas coisas de música que Stockhausen desenvolveu, já abandonaram isso... Então isso não é uma coisa propriamente de vanguarda, né? É só uma pessoa que tanto vai lá na valsa, vai lá no baú da vovó, buscar alguma coisa que não foi usada de determinada maneira, como pega coisas novas que estão em volta de nós como os instrumentos eletrônicos, eletrodomésticos também, etc... (Zé apud Gallo 2000).

### **Procedimento: usar materiais feios, que são bonitos!**

A estranheza do ruído promove o deslocamento das constantes do discurso musical, fazendo com que a linguagem se “atualize” por meio da incorporação desses sons. O ruído se “desruidiza” e passa a ser mais um material para trabalhar a composição (Campesato 2012). O potencial de estranheza e movimentação que traz o ruído é utilizado por Tom Zé para superar as expectativas de gênero que demarcam gostos do senso comum e que são reiteradas pela indústria cultural. Na procura dessa superação, o “feio” deixa de ter um caráter periférico e se converte em material para a composição. Nesse sentido, o ruído tem o potencial de instigar curiosidade e criar movimentação.

No documentário de Gallo (2000), Tom Zé comenta sobre suas primeiras tentativas como cantor. Ele diz que em determinado momento observou que “cantando feio” conseguia se destacar do padrão vocal imperante. “Então eu tentava cantar feio também [canta:] *Amor... Amor... Amor...* Isso já é uma diferença, e isso cria interesse” (Zé apud Gallo 2000). O processo de “desruidização” que transforma os materiais sonoros incorporando-os à música é explorado

por Tom Zé num trabalho de improvisação, seleção e organização desses materiais “brutos” para justapô-los e sobrepô-los criando uma estrutura que suporta várias camadas semióticas. É interessante observar que o processo parte muitas vezes da livre improvisação com algum objeto sonoro, a cadeia de composição acontece e, no fim, fixa-se uma estrutura e um ordenamento para os acontecimentos sonoros. Ou seja, a livre exploração sonora dá forma a uma estrutura canção, com início, meio e fim.

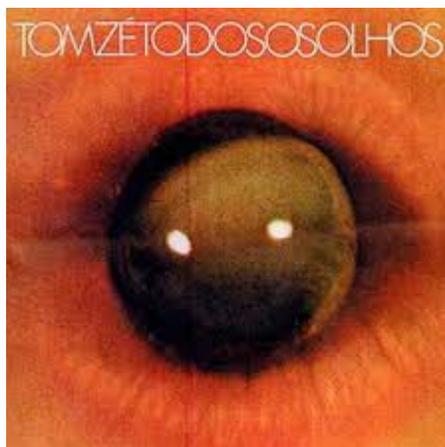
No início do documentário (Zé apud Gallo 2000), Tom Zé faz uma breve improvisação, despreziosa, utilizando os sons de uma furadeira e de gargarejo, na tentativa de exemplificar um trabalho de experimentação sonora. Ele se refere a essa improvisação como um “estágio bem ridículo de pura tentativa e brincadeira”, um momento de experimentação e descoberta que tem o potencial de revelar materiais interessantes passíveis de serem utilizados depois de escolhidos e separados. Logo em seguida ele explica a experiência:

Não se trata só de pegar duas coisas estranhas e tentar fazer a sintaxe bem canhestra como essa que a gente conseguiu aqui. Se trata de pôr atrás disso –com a alma, se vocês quiserem chamar assim–, um senso de crítica e organização muito rigoroso (Zé apud Gallo 2000).

Esses sons –estranhos na maioria das vezes– são explorados por meio de *ostinatos*. A partir da repetição de um som, criam-se as outras partes da canção. Os demais sons são acrescentados em contraponto com o *ostinato*. Esses procedimentos discutem os limites de determinados gêneros e funcionam em confronto com as expectativas de mercado. Para Vargas essa “capacidade de condensar informações e articulá-las em relações na materialidade da canção é o procedimento básico do trabalho cancionista de Tom Zé” de maneira que expõe “em camadas, as marcas de distintas mensagens culturais, sejam pessoais, culturais ou da memória” (2012: 286). Esse procedimento em camadas: primeiramente a livre exploração de sons, depois sua seleção criando *ostinatos* para logo acrescentar a letra, permite acessar um conjunto de materiais que caracteriza a sonoridade *Tomzeiana*. Uma sonoridade rica em elementos inopinados, ao mesmo tempo em que condensam um núcleo rítmico bem determinado. Nas palavras de Tom Zé:

O contraponto tem que ser ritmicamente muito exigente. Tem que ser ajustado como um parafuso de um carro de fórmula 1. Um elemento tem de responder a outro, e lá em cima pode haver quase um fugir da tonalidade - porque a dissonância é bonita [...] Tudo vira percussão. Daí eu digo assim: o que é que eu posso cantar? Tenho que arranjar uma coisa que uma pessoa possa se engraçar [...] Aí vou contrariando expectativas... (2003: 37).

Cabe lembrarmos que Tom Zé é um artista que expressa suas intenções na música, nas letras das canções, e também na performance dos concertos, nas indumentárias, discursos, capas de disco, etc. Um exemplo emblemático disso, que desafiou corajosamente a censura, é a capa do disco *Todos os olhos*, de 1973. Nela se apresenta uma foto em close de um ânus com uma bolinha de gude.



**Figura 1.** Capa do disco *Todos os olhos* (1973).

Tal posicionamento questionador e subversivo é um exemplo da postura defendida por Tom Zé. Enceradeira e buzinas (enceroscópio e buzínório conforme designação do próprio Tom Zé), liquidificador, batedeira, esmeril, bacia com água, gargarejos e outros objetos também cumprem esse papel. No que se refere a figurino, Tom Zé declara numa entrevista para a revista *Rolling Stones*: “A roupa sempre foi uma linguagem para mim e acho que ajuda [no show]” (2010). Nesse sentido é bem marcante a imagem de mendigo que ele incorpora nos shows do disco *Estudando o pagode* (2005). Em certo sentido, uma imagem bem ruidosa.

O ruído, num sentido raso e generalizado, é associado com o não desejado, com a “feiúra”, com o incômodo, com o defeito. Porém, como observamos acima, o ruído tem oferecido o impulso necessário para que a linguagem musical possa se repensar. A instabilidade trazida pelo ruído é, ao mesmo tempo, sua potência de criação, a qual possibilita transformações. “Foi assim com a história da música ocidental, que ampliou os horizontes explorando sonoridades estranhas, consideradas ruídos pelos padrões e tratados estéticos”, segundo escreve Giuliano Obici no livro *Condição da escuta* (2008: 44). Contudo, ainda não foi superado o julgamento de senso comum que pensa o ruído pelo crivo da poluição.

O defeito não é aceito na modernidade capitalista, porque ele é singular. A tentativa de eliminação do defeito evidencia uma característica da sociedade moderna desde o século XIX. É a necessidade, para o capitalismo, de massificar os comportamentos para fazer com que os indivíduos adotem objetos-padrão produzidos em série (Stiegler apud Campesato 2015).

Nesse sentido é interessante o comentário que Tom Zé faz a respeito da problemática que é gravar coisas “estranhas” nos estúdios de áudio comerciais.

É o seguinte: você chega lá e bota uma borrachinha dessas... [faz som com uma bexiga de ar friccionada com a mão] ou então com um instrumento bárbaro como esse... [aciona uma furadeira]. Os caras gostam de sons bonitos, então eles vão usar todos os aparelhos que eles têm à disposição para transformar esse som bárbaro, animal, feio, horroroso e por isso mesmo lindo! Eles querem transformar isso num violino! (Zé apud Gallo 2000).

Tom Zé (apud Oliveira 2014) aponta para questão semelhante quando cita a gravação da música *Brigitte Bardot*. “No momento do ‘suicídio’ da atriz francesa, o volume subiria de sessenta por cento para os cem por cento de uma hora para outra, procedimento interdito pelo técnico de som Rogério Gauss” (Oliveira 2014: 36).

Outro exemplo foi a lista de “erros” que Tom Zé divulgou em sua página no Facebook com o seguinte comentário:

Pessoal, o disco *Tropicália Lixo Lógico* tem invenção, para não só interessar mas manter interessado quem ouve. Pessoas acreditadas e maravilhosas falaram muito bem. Já o técnico, durante a fabricação, teve muitas dúvidas e fez uma lista do que ele achou que eram problemas e “defeitos”. Conservo cuidadosamente a lista que ele mandou, vejam só. Um jornalista amigo disse que isso é poesia pura. Além de ser uma preciosidade de humor (Zé 2012, *online*<sup>3</sup>).

Ao incorporar ruídos industriais e domésticos, sons de objetos que *a priori* não pertencem ao universo musical, Tom Zé parece instigar a percepção de outras perspectivas estéticas da canção. O compositor atua de maneira oblíqua ao que se idealiza como uma canção “bonitinha”.

### **Algumas canções a la Tom Zé (*Um oh e um ah, Jimi renda-se e Choro 1: Marco da Era*)**

Partindo de Deleuze e Guattari, Obici descreve a canção como um lugar subjetivo de segurança, um território de proteção. “No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade” (2008: 79). A canção desenha linhas melódicas (sonoras) organizadas que nos protegem em relação à caótica sonoridade do ambiente. Ao mesmo tempo em que a canção oferece proteção, ela abre espaço para transcender o território conquistado, para superar os “labirintos instaurados”. Nas palavras dos filósofos: “A canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também descolar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou no canto de Orfeu” (Deleuze e Guattari apud Obici 2008: 79).

Obici escreve sobre situações em que o som atua como proteção das pessoas, em que elas o utilizam para enfrentar situações desconfortáveis:

Isso não significa que recorremos às vocalizações simplesmente como estratégia para enfrentar situações que nos fragilizam, ou quando nos encontramos em estado de passividade a algo que nos aprisiona. Pode ser também que, quando vocalizamos algo, estejamos criando o caos a partir dessas linhas sonoras que protegem. A mesma linha que surge para proteger de início pode escapar em si mesma e ligar outros territórios. Sejam elas melódicas ou não, canções ou vocalizações podem se tornar linhas de fuga, fios de Ariadne que nos tiram de uma situação labiríntica. Eis o jogo de territorializar e desterritorializar (2008: 79).

Podemos relacionar essa leitura conceitual da canção com o processo de exploração de Tom Zé. Como mencionamos anteriormente, em várias ocasiões a composição de uma música parte de improvisações livres, na procura de materiais interessantes. Assim como se elaboram materiais a partir do caos, para logo ordená-los em alguma estrutura, o jogo de sonoridades que

---

<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/tomze/posts/10150962427862066> [Acessado em 5 setembro de 2017].

parece se instaurar por cima de outras relações projeta um novo tipo de caos para os padrões hegemônicos do senso comum. Um exemplo dessa abordagem é a música *Um 'oh' um 'ah'*<sup>4</sup> de Tom Zé. Trata-se de uma estrutura A-B-A-B, com uma levada samba-canção sobre a qual se cantam palavras que não configuram algum sentido semântico, nada mais são um jogo de sonoridades:

*Um 'oh' e um 'ah' (Tom Zé)*

Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh  
Oh, Ah, oh, ah, oh, ah, oh, ah, oh, ah, oh, ah, oh

Paragatzun, e, e, e  
Paragat... oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh

Oh, Ah, oh, ah, oh, ah, oh, ah, oh, ah, oh, ah, oh

Paragatzun, hip hi-hip  
Paragatzun, hip hi-hip  
Paragatzun, hip hi-hip  
Paragatzun, hip hi-hip  
Paragatzun..... oh!

A estrutura simples junto a “levada” ritmada configuram essa canção como algo familiar, reconhecível em termos de gênero e tonalidade. Porém, o trabalho com sílabas que não necessariamente configuram uma narrativa literária, reterritorializam essas palavras em um contexto onde seu significado se substitui pelo jogo de sonoridades.

No documentário de Gallo (2000), Tom Zé faz referência à estratégia de estudo do trompete para explicar a ideia de utilizar as palavras desse modo: “Quando a pessoa toca trompete, você sabe, parece que se não me engano, a técnica de tocar é com *pe-te-pe-te-pe-te-pe-te*, falando essas duas sílabas: *pe-te-pe-te-pe-te-pe-te...* explosivas não sei, uma labial e outra lingual, não sei direito” (Zé apud Gallo 2000). Nesse sentido, ele menciona que essas palavras não significam nada, ou seja, não estão aí pela sua funcionalidade semântica, mas sim pela sua potência sonora. Tom Zé enfatiza: “não quer dizer nada, são só palavras” (Zé apud Gallo 2000).

Em outra chave conceitual, Vargas relaciona o trabalho cancional de Tom Zé com o que

<sup>4</sup> A música está no disco *Todos os olhos* (1973) e se encontra na internet em: [https://www.youtube.com/watch?v=JnNmK\\_ASMzw](https://www.youtube.com/watch?v=JnNmK_ASMzw) [Acessado em 5 setembro 2017].

Santuza C. Naves definiu como “canção crítica”. Nela os elementos que a constituem questionam as capacidades da canção ser entendida pelo grau de interferência que aciona em seu contexto.

Tais relações ocorrem no âmbito interno da canção, na materialidade de sua linguagem, e nas relações com os campos culturais em que germina. Assim, num sentido amplo, o compositor faz da canção um instrumento de interferência, criando nela instâncias que superam as configurações de mercadoria do objeto de lazer e ampliam seus sentidos. Não à toa, Tom Zé acaba por colocar em xeque as noções já conhecidas e calcificadas, em especial na canção massiva, sobre o modo de fazer e fruir a música popular (Vargas 2012: 283).

Podemos observar estas relações na música *Jimi renda-se*<sup>5</sup> (1970). Ela é fruto da uma parceria entre Tom Zé e Valdez, gravada originalmente no disco *Tom Zé* de 1970. Uma nova versão dela, com a letra expandida, aparece no disco *Jogos de armar*, de 2003. Na versão original, o jogo de palavras provoca sensações ligadas à poesia concreta, subvertendo os sentidos das frases. O modo de ordenação das palavras promove a estruturação de frases que parecem apontar um sentido, porém diluem-se sem atingi-lo. A semelhança entre os sons das vogais é aproveitada para associar palavras com sentido muito diferentes ou inexistentes. A estrutura também se configura em duas seções repetidas: A-B-A-B.

*Jimi renda-se* (Tom Zé / Valdez)

Guta me look mi look love me  
Tac sutaque destaque tac she  
Tique butique que tique te gamou  
Toque-se rock se rock rock me  
la la la la la la la la...  
iê iê iê iê iê iê iê iê...

Bob Dica, diga,  
Jimi renda-se!  
Cai cigano, cai, camóni bói  
Jarrangil century fox  
Galve me a cigarrete  
Billy Halley Roleiflex  
Jâni chope chope chope chope  
Ô Jâni chope chope  
Ie relê reiê relê...

Por outro lado, o *Choro N.1: Marco da Era*, música que abre a trilha do espetáculo

<sup>5</sup>A música está no disco *Tom Zé* (1970) e se encontra na internet em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxEWzWe3IsA> [Acessado em 5 setembro 2017].

*Santagustin* (2002) do Grupo Corpo, traz outra questão sobre a significância dos sons. A trilha do espetáculo é resultado de uma parceria do Tom Zé com Gilberto Assis, cujas músicas estão divididas sob o título de “choros”. O primeiro, *Marco da Era*, inicia com sons de toques de celulares. No início se ouve o som de um aparelho somente e, aos poucos, são acrescentados outros sons de celulares que, no encontro dos vários *ring-tones*, irão formar uma “levada” rítmica perceptível.

É interessante notar que os sons iniciais (quando parece que só um celular está tocando) acabam provocando a reação da plateia que parece procurar pelo indivíduo que “esqueceu de desligar o celular” conforme o protocolo dos teatros em geral.

A música está vinculada com sua mediação tecnológica, com os meios disponíveis para sua criação, e esta relação é explorada em diversas maneiras ao longo da história da música (Iazzetta 2009). No caso da trilha do espetáculo *Santagustin* (2002), a utilização de sons de celulares, como início do espetáculo, é um elemento instigador. Um elemento sonoro que ganha sentido na “era dos celulares”. Também é um elemento ruidoso pois, no contexto, espera-se que todos tenham desligado o aparelho. Ou seja, aquilo que “deveria” ser deixado de fora é trazido para o centro da estratégia composicional. Com essa proposta, o significado desse som é colocado em questão.

Apoiado em Schaeffer, Obici escreve sobre o paralelismo entre música e linguagem: “O sonoro é pré-significante, existe antes de quaisquer categorias ou regimes de significação –sejam linguísticos, sejam musicais” (2008: 27). No contato com o sonoro se cria a escuta e no desenvolvimento da escuta se criam as categorias musicais.

Tudo que está em minha volta eu olho, experimento, e às vezes alguma coisa dá certo, né?  
[...] Vamos experimentar, que às vezes até o que a gente não sabe dá certo! (Zé apud Gallo 2000).

A desterritorialização de um elemento sonoro e sua inserção em outro contexto supõe a irrelevância de sua significação, pois ele já não atua conforme sua função original. Todavia, no caso dos sons de celulares utilizados na música *Choro N.1: Marco da Era*, o significado atribuído pelo senso comum provoca a sensação de estranheza (alguém está fora do protocolo!), mas o interessante é que esse questionamento dos limites musicais é idealizado justamente pelos compositores. Uma provocação para ouvir música desde uma outra perspectiva: a liberdade de criar canções a partir de todos os sons disponíveis.

## Bibliografia

- Attali, Jacques. 1995. *Ruido: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Editorial Ruedo Ibérico.
- Campeato, Lílian. 2012. “Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música”. Tese (Doutorado em Artes)–Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Curso Estudos do Som*. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa do SESC.

- Costa, Rogério. 2016. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva.
- Da Silva, Graccho. 2005. “Tom Zé: o defeito como potência”. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Iazzetta, Fernando. 2015. “Processos musicais: entre a experimentação e a criação”. *Resonancias. Revista de investigación musical* 19: 141-146.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Música e Mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva.
- Obici, Giuliano. 2008. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Oliveira, Bernardo. 2014. *Estudando o samba-Tom Zé*. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó Ltda.
- Salomos, Markis. 2011. “Prefácio”. En Guigue, Didier (ed.), *Estética da sonoridade*, pp. 1-20. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Vargas, Herom. 2012. “As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970”. *Revista Galaxia* 24: 279-291.
- Zé, Tom. 2003. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha.
- Zuben, Paulo. 2005. *Ouvir o som: aspectos de organização na música*. São Paulo: Ateliê Editorial.

### Referência audiovisual

- Gallo Santos, Carla Regina (dir.). 2000. *Tom Zé ou Quem vai botar uma dinamite na cabeça do século?* Documentário. 45 minutos. São Paulo, Brasil.

### Referência online

- Zé, Tom. 2010 (maio). “Entrevista à Rolling Stone Brasil. Edição 44. <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/44/o-palco-tambem-e-o-lugar-onde-o-publico-oferece-seu-coracao-a-fantasia-diz-tom-ze#imagem0>  
<https://www.facebook.com/tomze/posts/10150962427862066> [Acesso em dezembro de 2015]

---

### Biografia / Biografía / Biography

Miguel Diaz Antar é músico e pesquisador, Mestre e Doutorando pelo Departamento de música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP. Possui graduação pela mesma instituição. Formou-se em música no Ateneo Paraguayo. Integra os grupos Ôctôctô, Joaju, Camerata Profana e Filarmônica de Pasárgada. É membro da Orquestra Errante, coletivo experimental que se dedica à prática da Improvisação Contemporânea e faz parte do projeto NuSom-Núcleo de Pesquisa em Sonologia, da ECA-USP. Desenvolve pesquisas artísticas na relação entre composição e improvisação musical contemporâneas. Também integra a

KairosPania Cia. Cênico Musical.

---

**Como citar / Cómo citar / How to cite**

Diaz Antar, Miguel. 2018. “Particularidades sonoras do cancionero experimental de Tom Zé ou o tom do Zé é som”. *El oído pensante* 6 (2): 116-131. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].