Elementos do projeto estético de Tom Zé em *Mã*: análise e interpretação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Leilor Miranda Soares
Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo – leilorio@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo identificar os elementos do projeto estético de Tom Zé presentes em *Mã*, faixa de abertura de *Estudando o samba*, analisar a maneira como eles se relacionam e como atuam na produção de sentido da obra. Então, procuraremos interpretar a composição à luz do processo social no qual ela se insere, mostrando que ela apresenta três camadas de sentido.

Palavras-chave: Tom Zé. Tropicalismo. Samba. Experimentalismo.

Elements of Tom Zé's aestetic project in *Mã*: analysis and interpretation

Abstract: This communication has the purpose to identify the elements of Tom Zé's aestetic project in *Mã*, the opening track of *Estudando o samba*, to analyse how they relate to one another and how they act in the production of meaning in the work. Then, we seek to interpret the piece along with the social process to whtich it's embedded, showing that it presents three layers os meanig.

Keywords: Tom Zé. Tropicalism. Samba. Experimentalism.

Mã, é uma peça organizada a partir de ostinatos que se apresentam um de cada vez e vão se sobrepondo e se repetindo até o fim. Os elementos que estruturam a peça são, essencialmente, cinco: a percussão típica de samba, com acentos graves no segundo tempo de cada compasso; um coro de vozes predominantemente femininas, que, ao longo da obra, se divide em dois; um ostinato na região grave desempenhado por guitarra elétrica e, em alguns momentos, dobrado pelos metais; um ostinato de cavaquinho na região aguda. Estes quatro são os elementos que se repetem regularmente durante toda a composição. Há também intervenções dos metais, dissonantes e aparentemente irregulares, que se avolumam conforme aumenta a densidade sonora da peça.

Trata-se de uma peça que apresenta de maneira didática e exemplar os elementos que o próprio Tom Zé (em seu livro *Tropicalista lenta luta* e em diversas entrevistas[1]), além de pesquisadores da área de música - nos baseamos aqui em Bomfim (2014) e Freire (2015) - apontam como componentes do que seria o projeto estético de Tom Zé, ou sua maneira própria de compor, que começou a ser constituída justamente nos discos *Todos os olhos* (1973) e *Estudando o samba* (1976). Esquematicamente, essa maneira de compor consiste em partir de uma gravação de uma bateria de samba que Tom Zé possuía e utilizava como base, ir sobrepondo ostinatos rítmicos e melódicos e só depois adicionar uma letra[2]. Como os ostinatos

não se alteram e permanecem até o fim, tal maneira de compor implica também uma recusa à movimentação harmônica, fazendo com a que o movimento das peças seja extraído de relações sonoras, como timbre, dinâmica e "tudo que possa gerar interesse em cima de um acorde só" (ZÉ, 2003, p. 35).

O objetivo deste trabalho é identificar, a partir da análise aprofundada de *Mã*, de que forma esses elementos do projeto estético de Tom Zé atuam na produção de sentido de sua obra musical. Observando as análises musicais do disco *Estudando o samba* e especificamente de *Mã*, percebemos que há uma tendência de todas elas a enfatizar a singularidade dos métodos de Tom Zé em comparação com os "padrões", com o que estaria "consolidado" e "cristalizado". Que Tom Zé realmente tenha feito tudo isso e que essas avaliações se apliquem em boa medida nos parece ponto pacífico. No entanto, o que significa quebrar padrões? Quais os sentidos gerados por essa quebra na obra de Tom Zé? Como essa quebra se relaciona com o processo social no qual se inserem as obras? Nesse sentido, a análise empreendida aqui busca, em primeiro lugar, aprofundar algumas questões musicais, formais e poéticas ainda não exploradas em análises anteriores e, em segundo lugar, avançar para uma interpretação de *Mã* a partir do funcionamento dos elementos composicionais elencados e à luz do processo social.

Como já dissemos, a estrutura da peça é dada pela sobreposição cumulativa de ostinatos. Esta maneira de estruturar a composição traz, logo de início, uma série de implicações. Em primeiro lugar, ela faz com que não seja possível determinar com precisão o que é a composição e o que é arranjo, característica já apontada por Molina (2014) nos processos composicionais na canção popular brasileira deste período[3]. Algumas outras implicações já foram apresentadas, como a importância dos elementos sonoros e a ausência de progressão harmônica. Com relação a esta última, as análises consultadas nos apresentam um impasse que acreditamos ser central para o entendimento da obra: Bomfim (2014, p.140) afirma que a composição toda se estrutura sobre um acorde de Dó *menor* com sétima, enquanto Freire (2015, p.161) afirma que ela se estrutura sobre um acorde de Dó *maior* com sétima. A solução para esse impasse, como veremos, passa por uma observação detalhada de como opera a lógica de sobreposições ao longo da peça e pela percepção, ausente em outras análises, de que a composição se divide claramente em dois momentos distintos. Veremos primeiramente como se dá esta divisão na letra da composição.

Coro 1 Coro 2

Batiza esse nenem
Batiza esse nenem
Batiza esse nenem
Batiza esse nenem

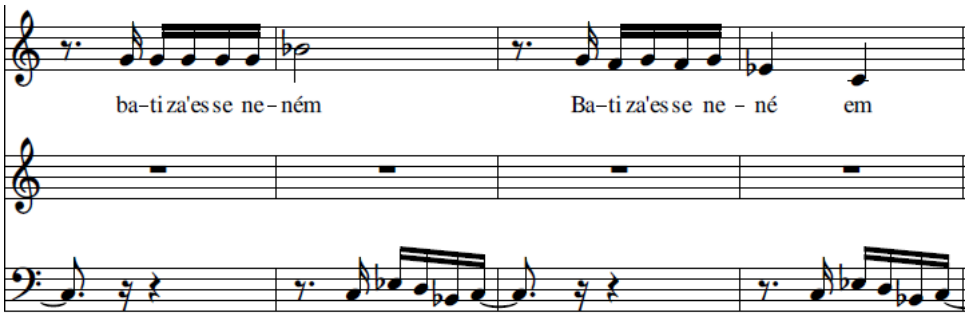
Batizado bom
Batizado bom
Batizado bom
Batizado bom

Eh, os sambas e arcanjos
Oh, a rua a arruaça
Eh, a mão da madrugada
Oh, a lua enluarada

Eh, o seio sua sede
Eh, mã mã mã mã mã mã
Eh, mã mã mã mã mã mã
Eh, mã mã mã mã mã mã

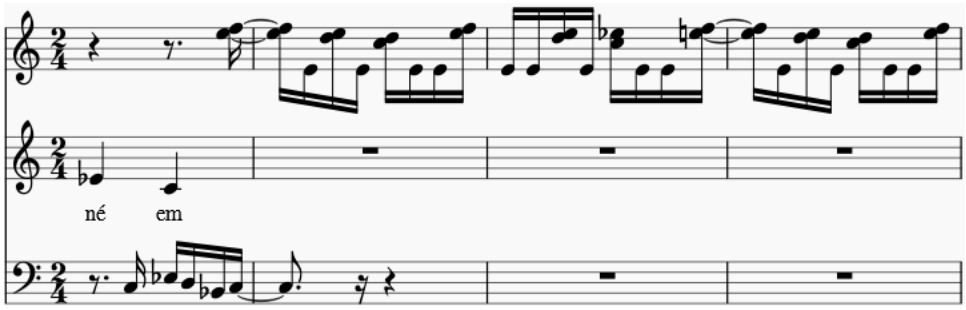
A letra da composição é bastante curta e, graças à organização da peça em ostinatos, repetitiva. O coro 1 fala de um batizado a partir de dois momentos: antes ("batiza esse neném") e depois ("batizado bom"), sendo esta a base da divisão que existe na peça. Em termos de sentido, portanto, a ideia mais evidente presente na letra é a celebração de um batizado, que pressupõe um nascimento anterior. Sendo esta a primeira música do disco *Estudando o samba*, cantada por um coro de sonoridade aberta, que remete a um coro de lavadeiras, pode-se considerar que o nascimento em questão seria o nascimento do próprio samba, nas tradições orais da Bahia. Esta interpretação aparece, ainda que de maneiras diferentes em Freire (2015) e em Oliveira (2014)[4]. Em um segundo nível, seria este também o nascimento do próprio disco e, mais ainda desse projeto estético, desse modo próprio de compor, que Tom Zé estava justamente experimentando nos anos 70 e que talvez tenha aparecido pela primeira vez de uma forma mais cabal nesta música. Em um terceiro nível, a peça apresenta à sua própria maneira, o procedimento tropicalista, tal como apontado por Roberto Schwarz (2008), ou seja, constitui-se numa alegoria do Brasil a partir da justaposição de elementos arcaicos e modernos. Dado que a lógica estrutural da peça é a da sobreposição, essas três camadas de sentido (nascimento do samba, nascimento do projeto estético de Tom Zé e alegoria tropicalista) encontram-se também sobrepostas, atuando todas ao mesmo tempo e reforçando-se mutuamente.

Entrando na análise da estrutura musical da peça, vemos que no primeiro momento (antes do batizado), tanto o coro, como a guitarra elétrica sugerem o acorde de Dó menor com sétima. O ostinato grave (apresentado apenas parcialmente) se encaixa bem na melodia do coro, pois movimenta-se quando aquele descansa.



Ex. 01. Transcrição parcial do primeiro momento de *Mã.*

Esta estrutura é apresentada quatro vezes, até a entrada abrupta e dissonante do cavaquinho, fazendo uma segunda menor (Fá/Mi natural). Além da sensação de corte trazida pela segunda menor, a presença da nota Mi natural começa a desestabilizar o acorde de dó menor estabelecido no momento anterior.

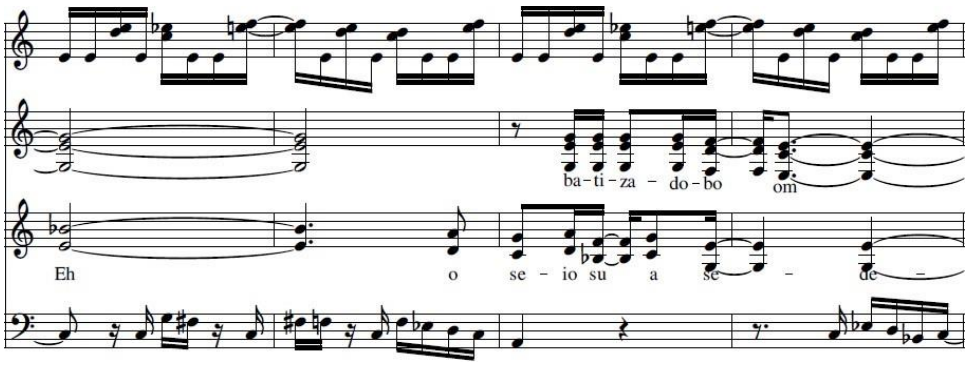


Ex. 02. Entrada do cavaquinho.

Após alguns compassos só do cavaquinho (e percussão), volta o ostinato da guitarra elétrica, agora apresentado integralmente, mantendo a nota Mi bemol e com uma sonoridade bem mais distorcida. Com a volta do coro, que agora passa a realizar a nota Mi natural, estabelece-se o segundo momento (depois do batizado), assinalado pela letra e pela sobreposição dos acordes de Dó maior e Dó menor. Em outras palavras, o que uma análise mais detalhada da entrada de cada um dos ostinatos e das interações entre eles revela logo de cara é justamente essa temporalidade própria da peça: primeiro momento com apenas um dos coros (o coro 2 entrará mais adiante) e o ostinato grave ainda não apresentado completamente e sem a distorção posterior, ambos sugerindo um Dó menor e com letra situada antes do batizado; sete compassos só do cavaquinho, cujo ostinato apresenta tanto a nota Mi bemol como o Mi natural, com predominância desta última; segundo momento, com a volta do coro com mais estridência, cantando sempre a nota Mi natural e uma letra situada depois do batizado, a volta do ostinato grave, agora completo, com muito mais distorção e permanecendo com a nota Mi bemol.

É a partir desse segundo momento que entra em cena o impasse que fez com que os dois trabalhos mencionados anteriormente divergissem quanto acorde que estrutura a peça (se Dó

maior ou Dó menor). Na verdade, o que se apresenta é uma sobreposição de ambos. Analisando mais de perto esta sobreposição, vemos que o ostinato da região grave sugere claramente um acorde de Dó menor e, mais ainda, parece estar organizado no modo dórico (Mi bemol, Si bemol e Lá natural), com a nota Fá sustenido aparecendo como cromatismo. A nota Mi natural não aparece em momento algum neste ostinato. No entanto, se olharmos para os ostinatos do coro, veremos que estes sugerem claramente o acorde de Dó maior com sétima e sua organização sugere o modo mixolídio (Mi natural, Si bemol, Lá natural). Não há cromatismos neste ostinato.



Ex. 03. Transcrição parcial do segundo momento de *Mã*, já com o coro 2.

Essa estrutura tensa e estridente se repetirá até o fim do fonograma, com a adição dos metais realizando clusters e não configurando ostinatos, os quais cumprem a função de aumentar progressivamente a densidade sonora da gravação e de evitarem que a repetição dos ostinatos amenize as tensões. Estas são mantidas em alto grau até o fim da peça.

Uma vez descrita em linhas gerais a estrutura da composição, partiremos para o desenvolvimento da interpretação, a começar pela presença do procedimento tropicalista, tal como apontado por Roberto Schwarz. O Autor analisa a estética tropicalista a partir da experiência do golpe militar de 1964 e da modernização conservadora realizada pela ditadura, ou seja, da contradição de um país que esperava (ou pensava ser possível) modernizar-se, superando seu atraso, mas acabou modernizando-se *através* desse atraso, com a preservação do que havia de mais arcaico em sua estrutura de poder. Segundo o autor,

> o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos (...) grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. (...) Noutras palavras, para obter seu efeito artístico e crítico, o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (SCHWARZ, 2008, pp.87-90)

A sonoridade do coro, como já dissemos, é a de um coro de lavadeiras, bastante comum no samba e que remete a suas tradições orais, falando sobre uma cerimônia de batizado coletiva,

remetendo assim também a uma manifestação de religiosidade popular, enquanto o ostinato grave é desempenhado pela guitarra, de som marcadamente elétrico e distorcido. A justaposição Tropicalista de arcaico e moderno, tal como observada por Schwarz, parece estar presente aqui, mas de uma maneira particular. Em primeiro lugar, como já apontamos trata-se mais de uma sobreposição do que uma justaposição. Isso é importante porque seria possível justapor acordes de dó maior com sétima e dó menor com sétima um após o outro sem que isso gerasse a mesma tensão presente nesta obra. A sobreposição dos dois acordes (ou, melhor dizendo, das duas escalas) torna a tensão do conjunto inevitável, por fazer com que as notas Mi natural e Mi bemol, altamente conflitantes entre si, ocorram juntas durante praticamente a peça inteira e por gerar uma indefinição quanto ao modo da composição (maior ou menor). Tal sobreposição, e toda a tensão dela resultante, é alcançada por Tom Zé através do uso de ostinatos. Este recurso também parece dar movimento e complexidade à oposição, pois, através de variações de intensidade, estes são colocados a se alternarem no domínio da peça: ora o ostinato grave se enfraquece, dando predomínio ao coro (isso ocorre, em especial, no momento da entrada do coro 2), ora o inverso ocorre, até que ambos aumentam de intensidade, juntamente com as intervenções dissonantes dos metais, aumentando a tensão da peça, que acaba sem uma resolução. Ao mesmo tempo, essa organização permite que as frases melódicas em oposição tenham extensões diferentes no plano horizontal: a frase do ostinato grave dura quatro compassos, enquanto a frase do coro 2 dura cinco, o que faz com que elas sempre interajam de maneiras diferentes ao longo da peça, introduzindo uma polimetria no momento posterior ao batizado, que contrasta com o encaixe rítmico que mostramos no primeiro momento da peça.

É interessante observar a relação entre as sonoridades e a organização melódica das frases em oposição. Não parece ser por acaso que o polo arcaico se organiza no modo mixolídio, que é largamente presente na música de tradição oral brasileira, especialmente do Nordeste, sendo parte da sonoridade tida como característica da região. O outro polo da oposição sugere o modo dórico, que também está associado à música nordestina[5]. No entanto, a relação aqui é mais fraca. O modo dórico associado à sonoridade elétrica e distorcida da guitarra pode remeter ao rock. Com efeito, a frase melódica desse ostinato, em especial o trecho apresentado no primeiro momento, traz à mente as melodias típicas do *blues*. Desse modo, o que se observa é uma oposição entre um polo claramente arcaico, contextualizado em sua lógica própria, caracterizado pela constante reposição de tensões internas e externas (não custa lembrar que, além das tensões provenientes do choque entre um polo e outro, temos nos coros a exploração ostensiva do trítono formado pelas notas Mi e Si bemol), sem nunca alcançar um repouso, como

se nunca conseguisse superar sua condição gerando uma sensação de paralisia, dado que a harmonia não se move e as tensões se repetem. Do outro lado, um polo de superfície moderna (sonoridade), mas cujo princípio organizador (modo dórico ou escala *blues*) é, ao mesmo tempo, arcaico e moderno, nordestino e estadunidense. Em outras palavras, ao contrário do que acontece com os ostinatos do coro, nos quais há uma coesão entre a sonoridade e a escala em mixolídio, o ostinato grave parece carregar uma certa ambiguidade, uma vez que o modo dórico poderia remeter à música nordestina assim como o mixolídio, mas quando associado à sonoridade elétrica da guitarra, remete também ao rock e ao *blues*. Se por um lado parece menos situado, menos determinado, por outro é também menos tenso, pois apresenta uma tensão mais sutil, quando atinge a nota Lá, a qual se resolve no trecho imediatamente posterior da melodia, para ser recolocada novamente. Essa indeterminação e esse jogo de tensão sutil/resolução parcial levam também à sensação de imobilidade ou, talvez mais do que isso, de um movimento em círculos. Ao mesmo tempo em que nenhum dos polos consegue se mover por si só, há movimento na relação entre eles, como já apontamos.

Essa dialética entre ação e inação, movimento e paralisia também é alcançada por Tom Zé através do uso dos ostinatos, que produzem o efeito permanente da repetição, pela ausência de progressão harmônica, contraposta às movimentações no plano da sonoridade. Voltando para a letra, parece ser possível encontrar nela uma correspondência em relação a essa paralisia que tentamos demonstrar na organização melódica e harmônica da composição. Se a observarmos mais atentamente, veremos que existe nela apenas um verbo: "batiza". Trata-se de um verbo no imperativo, que aponta para uma ação futura, presente no primeiro momento da peça (antes do batizado), no qual existe ainda uma aparência de coesão e concordância entre os elementos arcaicos e modernos. Após a instauração do segundo momento, no qual fica escancarada a oposição e passamos a ter uma repetição exaustiva, com reiteração e intensificação das tensões, essa inércia angustiante passa a se verificar também na letra, que se repetirá até o fim sem nenhum verbo, ou seja, sem nenhuma ação. É essa estrutura tensa e repetitiva, com esse tempo que passa e não passa, tendo como base a oposição ente arcaico e moderno, associada às imagens de nascimento e batizado que caracteriza a obra em questão, tendo como paralelo, no plano histórico, o nascimento e consolidação do projeto de modernização conservadora com reposição do atraso, levado a cabo pela ditadura militar, visto aqui já depois do milagre econômico, do período de maior repressão da ditadura e da consolidação do mercado capitalista de bens culturais, dentro do qual Tom Zé passou a ocupar uma posição marginal, justamente devido a este projeto estético colocado em prática nesta composição e que não foi absorvido

pelo mercado. Se adortarmos essa camada de sentido, o primeiro momento da peça com o verbo no imperativo e a aparente coesão entre arcaico e moderno corresponderia a um momento anterior ao golpe, marcado por uma visão ilusória e sem contradições a respeito da modernização que pensava-se poder superar nosso atraso. Esse momento é cortado pela segunda menor repentina do cavaquinho, assim como aquela ilusão foi cortada pelo golpe militar. O segundo momento, muito mais longo que o primeiro, com o batizado já realizado, nos mostra alegoricamente, pela repetição, a paralisia de um país que se moderniza ficando mais arcaico.

Voltando para a camada de sentido segundo a qual o nascimento em questão é o do próprio projeto estético de Tom Zé, olhemos para a letra cantada pelo coro 2. Todos os versos dela têm como característica principal a sonoridade, sendo marcados, sem exceção, por assonâncias e aliterações diversas que acabam se sobrepondo ao próprio significado das palavras, que parecem ter sido escolhidas mais pelo som do que pelo sentido. Se olharmos ainda para os versos finais "Eh o seio sua sede" e a posterior repetição da sílaba "mã" até o fim, ficamos com a imagem desse neném mamando e possivelmente aprendendo a falar. Assim, a composição parece apontar para algo no futuro desse neném, ainda que seja complicado indicar exatamente o quê. Pensando pela chave da aquisição da linguagem, já que a repetição da sílaba "mã" no fim parece bastante sugestiva nesse sentido, os versos anteriores podem ser vistos simplesmente como brincadeiras com as palavras ou com a própria linguagem. Transpondo essa lógica para a própria linguagem musical da peça, pode-se pensar que ela toda aponta, talvez até com certo otimismo (em que pese toda a tensão presente) para a aquisição de uma linguagem diferente, lúdica, a partir da qual pode-se construir algo novo. Talvez esta possa ser uma chave para entender em que direções aponta a estética desenvolvida neste momento por Tom Zé.

Desse modo, observamos em *Mã*, a um só tempo: uma representação do nascimento do samba como manifestação ligada a rituais e festas coletivas e do âmbito do sagrado, sua modernização e transformação em música de mercado, processos conturbados e permeados por contradições; o nascimento do projeto estético de Tom Zé que surge como uma aposta do compositor para produzir uma obra que dialogasse criticamente com o momento de portas fechadas tanto pela censura quanto pela indústria fonográfica, propondo uma linguagem cancional nova; uma alegoria nos moldes do tropicalismo, que reflete sobre o processo, também contraditório, de modernização conservadora, levado a cabo pela ditadura militar. Como apontamos, as três camadas estão sobrepostas e reforçam uma à outra. O nascimento do samba atua como mediador da alegoria tropicalista na medida em que este foi alçado historicamente à

condição de ícone de identidade nacional, podendo o processo de modernização do samba ser transfigurado para o processo de modernização do Brasil. Do mesmo modo, o samba e o tropicalismo servem de matéria-prima para a linguagem nova proposta por Tom Zé, que se constitui a partir de seus elementos.

Referências

BOMFIM, Leonardo Corrêa. *Os tons de Zé*: transformações paradigmáticas na obra de Tom Zé (1967-1976). Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2014.

FREIRE, Guilherme Araújo. *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MOLINA, Sergio Augusto. *A Composição de Música Popular Cantada*: A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no Pós-Década de 1960. Tese de doutorado em Música. São Paulo: ECA-USP, 2014.

OLIVEIRA, Bernardo. *O Livro do Disco*: Estudando o Samba. 1a edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O Modalismo na Música Popular Urbana do Brasil*. Dissertação de Mestrado em Música. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. *Estudando o Samba*. São Paulo: Continental, 1976. LP.

Notas

[1] Ver ZÉ (2003), pp. 33-37 e 237-241.

[2] Estes são os passos relatados por Tom Zé em seu livro (p. 237). A questão de se o processo composicional do irararense repete sempre esse procedimento escapa aos limites deste trabalho. O que nos interessa aqui é que *Mã* se enquadra de maneira exata nessa descrição, o que a torna propícia justamente para pensar os sentidos que tal procedimento pode adquirir.

[3] O autor usa a terminologia ”música popular cantada”, a partir de uma discussão que escapa aos limites deste trabalho.

[4] Sobre a ideia de que o que está em jogo na peça, num primeiro momento, é o nascimento do samba, além dela já estar presente nestes dois trabalhos mencionados, convém aqui enfatizar a importância do fato de que esta é a única faixa do disco que não é cantada por Tom Zé. A sonoridade do coro de lavadeiras constitui-se assim num elemento central para a interpretação da peça e seu sentido mais imediato é o de remeter à cultura de tradição oral da Bahia, onde o samba teria nascido como manifestação musical ligada a danças e rituais religiosos. Voltaremos a este ponto mais adiante.

[5] Sobre a utilização dos modos mixolídio e dórico como índice de nordestinidade na canção popular brasileira, ver RIBEIRO (2014), pp. 311-313.