CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	Com Defeito de Fabricação e a "Estética do Plágio" de Tom Zé: um "Manifesto Antropófago" pós-moderno/pós-colonialista
Authors	Rollefson, J. Griffith
Publication date	2007-06-26
Original Citation	Rollefson, J. G. (2007) 'Com Defeito de Fabricação e a "Estética do Plágio" de Tom Zé: um "Manifesto Antropófago" pós-moderno/pós-colonialista', Música Popular e Sociedade, 30(4), pp. 305-327. doi:10.1080/03007760600834853
Type of publication	Article (peer-reviewed)
Link to publisher's version	https://cora.ucc.ie/handle/10468/4032 - 10.1080/03007760600834853
Rights	© 2007, Taylor & Francis Group. This is a Portuguese translation of an article published by Taylor & Francis in Popular Music and Society on 26 June 2007, available online: http://www.tandfonline.com/10.1080/03007760600834853. It is deposited under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. - https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/
Download date	2026-11-03 12:31:43
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/4426

UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

Música Popular e Sociedade
Detalhes de publicação, incluindo instruções para autores e informações de assinatura:
http://www.informaworld.com/smpp/title~content=t713689465
Com Defeito de Fabricação e a "Estética do Plágio", de Tom Zé: Um "Manifesto Antropófago" Pós-moderno/Pós-colonial
J. Griffith Rollefson
Data de Publicação Online: 01 de julho de 2007
Para citar este Artigo: Rollefson, J. Griffith (2007) '**Com Defeito de Fabricação** e a "Estética do Plágio", de Tom Zé: Um "Manifesto Antropófago" Pós-moderno/Pós-colonial'
Música Popular e Sociedade, 30:3, 305 - 327
Link para este artigo: DOI: 10.1080/03007760600834853
URL: http://dx.doi.org/10.1080/03007760600834853

Com Defeito de Fabricação e a "Estética do Plágio", de Tom Zé: Um "Manifesto Antropófago" Pós-moderno/Pós-colonialista

J. Griffith Rollefson

Em seu CD lançado em 1998, Com Defeito de Fabricação*, o cantor e compositor Tom Zé articula os discursos da pós-modernidade e do pós-colonialismo. Mais do que simplesmente tocar em vários aspectos "pós"', Zé elabora a partir deles um manifesto atualizado, tomando como premissa o "Manifesto Antropófago" de Oswald de Andrade, de 1928. O ex-músico da Tropicália propõe uma "Estética do Plágio" como forma de apropriação e posterior reformulação dos produtos do tecnocapitalismo ocidental. Nesta discussão, defenderei que o compositor reconfigura os tropos* modernista *e* colonialista *do primitivismo e da antropofagia de maneira* pós-*moderna e* pós-*colonialista subversivamente "tecnofílica" – uma contestação encarnada na figura do "andróide defeituoso" do disco.*

Introdução

Em seu cd de 1998, *Com defeito de fabricação*, o cantor e compositor brasileiro Tom Zé comenta a subserviência, o hibridismo, a influência e diversos outros pontos do discurso do pós-colonialismo e da pós-modernidade. Idéia central deste disco conceitual, o "defeito de fabricação" aparece como metáfora da influência pós-colonialista da classe desfavorecida do Terceiro Mundo. Zé argumenta que, apesar de dominados por corporações multinacionais, esses trabalhadores assalariados "mecanizados" conseguiram encontrar uma voz através da criação artística. Como escreve Zé no encarte provocativo que acompanha o cd: "estes 'andróides' revelam alguns 'defeitos' inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar". Portanto, o "defeito" de que Zé fala é essencialmente uma ruptura na hegemonia capitalista ocidental – uma anomalia presente ao longo da história do colonialismo na América Latina.
No disco, Zé também propõe uma ''Estética do Plágio'' como forma de apropriação e posterior reformulação dos produtos do capitalismo ocidental e de sua mídia eletrônica. Este segundo pilar do disco conceitual de Zé trata diretamente dos discursos pós-modernos da tecnologia digital, da fragmentação, da recombinação e da re-significação. Enquanto a condição pós-moderna foi teorizada em termos inusitados e desesperançados por teóricos e etnomusicólogos euro-americanos – destacando Fredric Jameson (''Postmodernism,'' *Pós-modernismo*) e Veit Erlmann – estudiosos como Chela Sandoval e Renato Ortiz acham elementos da pós-modernidade ao mesmo tempo familiares e esperançosos. *Com defeito de fabricação* de Zé e sua ''Estética do Plágio'' falam fluentemente a língua deste pós-modernismo mais recente, de forma ao mesmo tempo

artisticamente inovadora e imersa numa tradição intelectual de um ”mundo novo”, que antecipou o momento pós-moderno muito antes que as teorias de Jameson fizessem soar alarmes na academia euro-americana.

Em vez de tocar em vários aspectos dos discursos da “era-pós”, Zé constrói, portanto, a partir deles, uma ideologia unificada – um manifesto atualizado baseado no ‘‘Manifesto Antropófago ’’ de 1928 do modernista brasileiro Oswald de Andrade. Nesta discussão do manifesto sonoro de Tom Zé, proporei que o compositor reconfigura os tropos *modernista* e *colonial* do primitivismo e da antropofagia de uma maneira pós-moderna e pós-colonial agressivamente contestadora e subversivamente afim da tecnologia, “tecnofílica”. Enquanto Oswald de Andrade focaliza o antropófago, Tom Zé focaliza o andróide. Por fim, o projeto de Tom Zé tenta não apenas solapar materialmente a hegemonia econômica do Primeiro Mundo, mas também solapar ideologicamente o logocentrismo ocidental e as práticas discursivas que privilegiam as respostas do Primeiro Mundo aos problemas do Terceiro.

A Tropicália e o Legado da Antropofagia

Em 1928 o poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade publicou uma declaração altamente influente de princípios anticolonialistas, intitulada “Manifesto Antropófago”. O título do manifesto veio da lenda dos tupinambás, índios brasileiros “que supostamente canibalizavam ritualisticamente os inimigos derrotados para absorver seus poderes físicos e espirituais’’ (Dunn *Brutality Garden* 18). O povo brasileiro, argumentou Oswald de Andrade, deveria sublevar-se, tirando o controle tecnológico e institucional das mãos dos colonizadores e apropriando-se de – ou *devorando* – sua modernidade, para fazer uso do poder de seus opressores. Acrescentando insulto à injúria, os produtos resultantes dessa regurgitação cultural seriam, então, revendidos aos opressores como produtos de exportação, minando-lhes a hegemonia cultural *e* econômica. A estratégia política e estética de apropriação e deformação do movimento antropofágico é bem sintetizada pela irreverente apropriação catacrésica praticada por Andrade sobre William Shakespeare, símbolo por excelência da literatura ocidental. Referindo-se aos índios canibais, Oswald escreve: ‘‘Tupi or not Tupi, that is the question’’ (Bary 38). Apesar de ter como centro a poesia brasileira, o projeto de Oswald de Andrade teve amplo efeito no discursos da cultura brasileira em geral.[1]

O tropo do canibalismo deu a Oswald de Andrade uma metáfora perfeita para a articulação de um nacionalismo cultural radicalmente anticolonialista, sem recorrer a uma posição pré-colonialista de essencialidade, isolacionista e, em última instância, insustentável. De fato, Oswald de Andrade definiu o seu movimento antropófago em grande parte por meio de sua oposição a um movimento nativista: o ultranacionalista V*erde-amarelismo* brasileiro. Os verde-amarelos defendiam uma posição econômica e cultural protecionista, ao mesmo tempo que proclamavam uma “essência de sentimento” unificadora do povo brasileiro (Dunn *Brutality Garden* 17). Contudo, inspirado pelo movimento futurista italiano, que glorificava a tecnologia, Oswald de Andrade acreditava que o povo brasileiro poderia voltar as modernas tecnologias importadas contra os seus opressores, os sub-reptícios interesses colonialistas do Brasil posteriores à ‘‘independência’’ de 1822 (Bary 35). Conforme salientou o músico Caetano Veloso, o projeto de Oswald de Andrade ofereceu aos nacionalistas brasileiros uma ideologia baseada em uma ‘‘atitude agressiva, não em um nacionalismo passivo e defensivo” (citado em Perrone ‘‘Topos and Topicalities’’ 6).

Em 1968, 40 anos depois da publicação do ‘‘Manifesto Antropófago’’, surgiu a Tropicália, na política, na arte e, mais visivelmente, na música brasileira. Os primeiros tropicalistas, incluindo os músicos Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, e a banda “Os Mutantes” procuraram em Oswald de Andrade e nos ‘‘antropófagos’’ ferramentas de dissensão política contra uma nova hegemonia pós-colonialista, formada por uma ditadura militar de direita fortemente ligada ao capital multinacional.[2] Os tropicalistas usaram a formulação crítica de Oswald de Andrade de ‘‘a floresta e a escola”, que descrevia a exploração imperial como uma combinação brutal da dizimação dos recursos naturais do Brasil (a floresta) com a implantação das ideologias colonialistas no

povo brasileiro (a escola). O projeto antropófago pedia, portanto, a liberação das mentes colonizadas e das terras do Brasil pós-descobrimento; tomariam o que quisessem dos colonizadores para construir uma nação moderna. Como escreveu Christopher Dunn em sua obra *Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture (Jardim da Brutalidade: a Tropicália e o surgimento de uma contracultura brasileira),* os tropicalistas retomaram a visão de Oswald de Andrade, segundo a qual ‘‘a floresta e a escola, o primitivista e o futurista, o natural e o tecnológico, o local e o cosmopolita, e o passado e o presente existem simultaneamente” (16–17). Em resumo, os tropicalistas não viram conflito de interesses na apropriação de idéias ocidentais para seus próprios objetivos políticos ou em certas circunstâncias eliminando dualidades, enquanto mantinham sua contestação.[3]

No cerne da construção do jogo verbal de Oswald de Andrade, ‘‘Tupi or not Tupi’’, e de sua repercussão nos tropicalistas está a tão conhecida condição histórica de duplicidade da vida latino-americana. A injeção de brasilidade terceiro-mundista de Oswald de Andrade neste marco de anglicismo primeiro-mundista é a um só tempo primitiva e moderna – o novo e o velho mundo, vernacular e culto. O sociólogo brasileiro Renato Ortiz (Ortiz *Mundialização e cultura*) descreve este ‘‘duplo sentido’’ como um fato da experiência latino-americana de dualidade cultural que vem desde 1492 – uma condição cultural e política que se assemelha muito à “consciência dupla” de W. E. B. Du Bois. É digna de nota a demonstração autoconsciente da tensão inerente a esse hibridismo que figura como plataforma para as críticas culturais de Oswald de Andrade e dos tropicalistas.

Estes elaboraram sua crítica por meio da apropriação e da demonstração de uma ampla gama de significações culturais e políticas. Embora sua música se fundamentasse no ritmo do samba e em outras linguagens brasileiras, os tropicalistas também observavam a música de movimentos da contracultura européia e dos Estados Unidos para suas estratégias de protesto. Apesar de uma atitude de apropriação da cultura pop ocidental, no entanto, esta nova escola brasileira mantinha-se em oposição ao Ocidente por meio da formulação de Oswald de Andrade. Caetano Veloso, o membro mais visível e desabrido do movimento tropicalista explica, em sua biografia *Verdade tropical*: ‘‘A idéia de canibalismo cultural serviu como uma luva em nós, tropicalistas. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossos argumentos contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontraram aqui uma formulação sucinta e exaustiva’’ (247).

Os músicos tropicalistas se apropriaram do estilo movido a guitarra elétrica do *rock and roll* ocidental, moldaram sua crítica cultural a partir do absurdo do Dadaísmo europeu, e se infiltraram na indústria fonográfica comercial como artistas populares. Sua música soava como um protesto dissimulado numa linguagem simbólica e em alusões musicais que escapavam ao entendimento da legião de censores do regime militar. Com efeito, a estratégia transformava-os em lobos em pele de cordeiro, na medida em que os tropicalistas usavam uma forma de música popular frequentemente doce e aparentemente inofensiva como meio para alcançar fins anti-hegemônicos. Tomando como modelo o ‘‘Manifesto Antropófago’’ de Oswald de Andrade, a Tropicália se converteu na música popular da juventude brasileira, ajudando a formar uma imensa oposição ao regime militar entre grupos raciais, étnicos e de classe.

Assim como Oswald de Andrade diante dos adversários verde-amarelistas, os tropicalistas também se colocavam contra seu rival mais velho, o movimento musical nacionalista denominado Música Popular Brasileira (MPB). A ideologia da MPB olhava exclusivamente para dentro das fronteiras do Brasil em busca de seu estilo musical e de sua estética, ambos ‘‘tradicionais”. Como nota Dunn, os artistas da MPB, assim como os seus antecessores verde-amarelistas, ‘‘promoviam a política da autenticidade cultural e rejeitavam o movimento do rock internacional’’ no qual os tropicalistas se engajaram (‘‘Tropicália’’ 73). Enquanto o movimento da MPB usava uma retórica nativista e essencialista, tentando ressaltar uma subjetividade nacional brasileira, o movimento tropicalista trabalhava numa estrutura que, ao mesmo tempo que aceitava a cultura pop de forma contingente, desenvolvia também a autenticidade essencialista – apenas quando esta fosse estrategicamente viável. Com essa tática, os tropicalistas forjaram uma subjetividade brasileira que refletia a multiplicidade de sua realidade latino-americana e rejeitava uma política separatista.

Nos primórdios do movimento da Tropicália, seu integrante mais experimentalista, compositor e violonista de formação erudita, Tom Zé, conferiu uma poderosa voz poética à linhagem ideológica antinativista de Oswald de Andrade. Antes participante da MPB, as atitudes de Tom Zé, entrando em conflito com uma economia política "tradicional" finalmente o levaram a colaborar na fundação do movimento tropicalista, com Caetano, Gil, Gal e Os Mutantes. Em sua canção de 1968 *Quero sambar meu bem'*, Zé proclamou: ''Quero sambar também, mas eu não quero andar na fossa cultivando tradição embalsamada'' (em *Tom Zé* 1968). Aqui, Tom Zé dirige sua crítica à posição estanque nativista/essencialista da MPB e ao status oficial conferido a essa música "tradicional" pelo regime militar brasileiro.[4] Em sua música de 1972, *Senhor Cidadão*, Tom Zé coloca em primeiro plano a relação simbiótica através da qual o nativismo e o militarismo se apóiam mutuamente, cantando: ''Com quantos quilos de medo se faz uma tradição? Senhor Cidadão, eu quero saber'' (em *Se o caso é chorar*). Típica da atitude tropicalista com relação às ideologias nacionalistas tradicionais, a música de Tom Zé fazia eco ao nacionalismo progressista da Antropofagia dinâmica, hipercrítica e sempre agressiva de Oswald de Andrade.

Em sua *Metodologia dos oprimidos*, Chela Sandoval descreve um tipo de multiplicidade tática de identidades semelhante à usada pelos tropicalistas, não como um *''duplo''*, como em Du Bois e Ortiz, mas sim como uma consciência ''diferencial''. Como afirma Sandoval, a consciência diferencial surge da necessidade histórica de navegar em um mundo grandemente destituído de eqüidade, questionando continuamente a ordem das coisas – e o próprio significado dessa ordem. Ela escreve:

> O movimento social diferencial encontra a sua expressão na metodologia dos oprimidos. As tecnologias da leitura semiótica, a desconstrução dos signos, a meta-ideologia, o movimento diferencial e o compromisso moral com a igualdade são os seus vetores, suas expressões de influência. Estes vetores confluem no modo diferencial de consciência, que os conduz até o nível do ''real'', onde podem impressionar e conduzir os poderes dominantes. Então, a consciência contestadora, muito diferencial, é em si uma força que, de maneira rizomática e parasitária, habita cada um desses vetores, ligando-os no movimento, enquanto a tração de cada vetor cria a tensão contínua e a reformulação das forças ideológicas revolucionárias, de supremacia ou separatismo que inscrevem a realidade social... Cada tecnologia da metodologia dos oprimidos cria novas possibilidades conjunturais, produzidas por regimes contínuos e transformadores de exclusão e inclusão. (Sandoval 181)

Conforme implica o termo derivado da indústria automotiva e da matemática, a consciência diferenciada é, portanto, uma recalibragem e um recálculo da identidade de uma pessoa em cada ponto de sua trajetória, a qual, por sua vez, redireciona a potência e reinscreve a realidade. Enquanto o significado de ''verdade'' deve ser reconsiderado em cada ponto ao longo da trajetória, a oposição e a igualdade fornecem pontos de extensão para orientar essa subjetividade aparentemente flutuante. A metodologia de Sandoval é, em suma, um pós-estruturalismo baseado na moral. A ''consciência diferencial" oferece, portanto, uma lente teórica adaptada através da qual é possível analisar a arte hiper-política latino-americana de Oswald de Andrade, dos tropicalistas, e a obra contemporânea de Tom Zé. De fato, a *Metodologia dos oprimidos* de Sandoval é uma estrutura construída através da articulação – no sentido de Hallian – do pós-modernismo e do pós-colonialismo.[5]

Do Moderno ao Pós-Moderno, do Colonial ao Pós-Colonial

É neste contexto de um discurso cultural pós-moderno/pós-colonial que eu espero colocar o disco conceitual de Tom Zé, *Com defeito de fabricação* e sua ''Estética do Plágio'', que o acompanha. Nas próximas seções, proporei que, com o disco, Tom Zé retoma, desenvolvendo-as, as idéias do ''Manifesto Antropófago'' de Oswald de Andrade de uma forma ao mesmo tempo pós-moderna e pós-colonial. Enquanto muito da atenção acadêmica tem se voltado, em larga medida, ao legado antropófago do movimento tropicalista, Tom Zé negou, recentemente, a influência direta do ''Manifesto Antropófago'' de Oswald de Andrade. No entanto, o passado tropicalista de Tom Zé e o seu presente

‘‘plagiador’’ indicam um débito ideológico para com o influente projeto modernista de Oswald de Andrade. Embora possamos facilmente aceitar a afirmação de Tom Zé ‘‘nunca li Oswald de Andrade,’’ um exame crítico das semelhanças entre a [sua estética do] plágio e a antropofagia de Oswald de Andrade deve provar-se esclarecedor (Dunn *Brutality Garden* 200).

Meu aparato teórico pós-moderno/pós-colonial se baseia tanto no léxico teórico de Tom Zé quanto na relação análoga entre os ‘‘outros perigosos’’ que tanto Oswald de Andrade como Tom Zé utilizam como fontes de poder contestador. Enquanto Oswald de Andrade considera o tropo do período colonial do ‘‘canibal primitivo’’, Tom Zé inscreve sobre o poder do “subalterno sem rumo” sobre o qual já se escreveu exaustivamente, o ladrão urbano violento do período pós-colonial. Há uma notável diferença na estratégia retórica de Tom Zé. Sua tensão estética não se localiza mais entre a cidade e a selva, mas entre a cidade e suas periferias – as favelas e bairros pobres do Rio, Brasília, Bahia e São Paulo. Uma mudança de rumo ligada a essa formulação de Tom Zé é um movimento que parte da fetichização primitivista dos modernistas, incluindo Oswald de Andrade, em direção às fixações da mídia eletrônica de pós-modernistas autoconstruídos como Tom Zé. É nesta atualização que Tom Zé instala a figura do andróide.

Em suma, argumento que as substituições do canibalismo pelo plágio e dos primitivos pelos andróides representam uma mudança fundamental do moderno para o pós-moderno – do colonial para o pós-colonial. O método de apropriação e reformulação estratégica, elaborado primeiramente por Oswald de Andrade, reiterado no movimento tropicalista e atualmente audível na obra de Tom Zé, forma uma marcante continuidade histórica da oposição brasileira à hegemonia do Primeiro Mundo. As respostas às realidades sociais nas quais Oswald de Andrade e Tom Zé estão engajados revelam, porém, diferenças notáveis no interior desta história. Em minha opinião, as qualidades da crítica cultural de Tom Zé nos dizem algo sobre a transformação das necessidades dos movimentos contestadores do século vinte – notadamente a crescente importância da tecnologia da informação em prol de tais esforços. Enquanto o modernismo e a retórica primitivista de Oswald de Andrade acenavam para a corporificação *material* da oposição (a figura proto-humana do canibal), em Tom Zé as críticas autoconscientemente pós-modernas e pós-estruturais têm lugar na esfera do *ideal* não personificado (a figura pós-humana do andróide).

É essencial para o projeto de Tom Zé o entendimento de que o “pós”, na díade pós-moderno/pós-colonial, é um gesto de esperança e *não* uma indicação de que ele acredita que as maquinações do modernismo e do colonialismo desapareceram (ver McClintock). Esta esperança é representada pelo ‘‘defeito’’ da ação humana que permeia o disco de Tom Zé. Nas próximas seções, lerei *Com defeito de fabricação* de Tom Zé no âmbito dos contextos do discurso cultural brasileiro e dos discursos “pós”. A primeira e a segunda partes situarão o manifesto de Tom Zé dentro de uma estrutura teórica, focalizando os conceitos de *Com defeito de fabricação* e de ‘‘Estética do Plágio’’, respectivamente. A terceira parte discutirá, em seguida, o conteúdo lírico e musical de canções selecionadas do disco para analisar suas estratégias de protesto. Por último, por meio de uma discussão de *Com defeito de fabricação*, espero apresentar os discursos da teoria pós-moderna e pós-colonial com os quais dialoga a crítica sócio-política criativa, elegante e muitas vezes mordazmente satírica de Tom Zé.

Atuação em um Terceiro Mundo de Andróides ‘‘Defeituosos’’

O disco *Com defeito de fabricação*, de Tom Zé, é uma coletânea de 14 músicas, numeradas seqüencialmente e cujos títulos aludem a “defeitos” inerentes às massas exploradas do Terceiro Mundo, a respeito das quais já se escreveu tanto, torrencialmente. No encarte, Tom Zé explica esta primeira premissa de seu projeto e o conceito subjacente no disco:

> O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A grande maioria se transforma em uma espécie de "andróide", quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho.
>
> Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país e em toda a periferia da civilização. Esses andróides são mais baratos que o robô operário fabricado na Alemanha e no Japão. Mas revelam alguns "defeitos" inatos, comocriar, pensar, dançar, sonhar. São defeitos muito "perigosos para o Patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos "andróides" com defeito de fabricação.

Como a teórica pós-colonial Gayatri Spivak argumenta em seu artigo *Can the subaltern speak? (Os subalternos podem falar?),* os processos políticos, econômicos e culturais ocidentais de ‘‘outrização’’ produziram uma imagem reificada do Terceiro Mundo como uma massa de indivíduos sem voz, que precisam que alguém fale por eles. O retrato sul-americano que Tom Zé faz destes processos é excepcionalmente semelhante à perspectiva sul-asiática de Spivak, com uma notável exceção: na "fabricação" de seus outros, os capitalistas ocidentais falharam em sua tentativa de criar verdadeiros autômatos. Seus andróides acabaram se mostrando defeituosos – eles podem falar. O defeito de que fala Tom Zé é a tão debatida "ação".

Em sua descrição da ação individual como um defeito, Tom Zé vê um processo que remete à descrição pós-estrutural de Homi Bhabha do "espaço ambivalente" entre desejo e satisfação. Também sul-asiática, Bhabha descreve este espaço como ‘‘uma mutação’’ (111), de forma muito parecida com a qual Tom Zé introduz o seu conceito do ‘‘defeito de fabricação’’. As duas metáforas resultam de modelos de aculturação similarmente fluidos e se baseiam na indeterminação da ação humana – as rupturas, bordas desgastadas e resultados anômalos de uma hegemonia incompleta e dinâmica. De fato, o conceito de mimetismo de Bhabha espelha a posição antropófaga e depois tropicalista de apropriação cultural – um tópico que discutirei detalhadamente na próxima parte.

O filósofo ganense-britânico Kwame Appiah explica posteriormente o milagre dessa atuação, a despeito tanto da opressão como da redundância discursiva, no capítulo 7 de sua obra *In My father's house*, *The postcolonial and the postmodern. (Na Casa de Meu Pai, O Pós-Colonial e o Pós-moderno).* Ele escreve:

> Apesar da realidade avassaladora do declínio econômico; apesar da pobreza inimaginável; apesar das guerras, da desnutrição, da doença e da instabilidade política, a produtividade cultural africana cresce rapidamente: as literaturas populares, a narrativa oral e a poesia, a dança, o teatro, a música e as artes visuais prosperam. A produção cultural contemporânea de muitas sociedades africanas – e as muitas tradições cujas evidências persistem de forma tão vigorosa – é um antídoto para a visão sombria do romancista pós-colonial. (Appiah 157)

Embora Appiah aqui se refira ao romance africano, esta "produtividade cultural" é, em grande parte, o que Tom Zé vê quando fala dos "defeitos" de pensar, dançar e sonhar. Além disso, tanto Appiah quanto Tom Zé estão falando de um discurso do pós-modernismo que Fredric Jameson chamou de a ‘‘morte do sujeito’’ *(Postmodernism and consumer society'* (*Pós-modernismo e sociedade de consumo*. 114). Nesta formulação, a posição do sujeito, e portanto a ação, revela-se um mito do projeto do Iluminismo europeu. Esta é a "visão sombria" descrita por Appiah no trecho acima. Em muitos aspectos, tanto Appiah quanto Tom Zé estão reagindo contra esta maré ascendente de opiniões que flui da leitura que Jameson faz do pós-modernismo, dando voz aos efeitos materiais das ações das pessoas no mundo – o mundo ‘‘real’’, onde as idéias das pessoas entram na geografia e moldam reflexivamente o seu ambiente – em uma palavra, o conceito marxista de práxis.[6]

À semelhança da obra de Bhabha e Appiah, teorizações latino-americanas do pós-colonialismo e pós-modernidade também tenderam a desafiar a visão de Jameson e ao mesmo tempo confrontando a própria terminologia "pós", tão popular nos discursos da

Ásia e da África. Usando uma abordagem feminista do Terceiro Mundo, a *Metodologia* de Sandoval é, na verdade, construída a partir de uma oposição à visão pós-moderna de Jameson – seu primeiro capítulo trata diretamente das teorias totalizantes deste último. Ao fazê-lo, Sandoval também responde de modo afirmativo a pergunta evocativa de Spivak ‘‘O subalterno pode falar?. Mas para o antropólogo Néstor Canclini, a chamada condição “pós”-moderna na América Latina não é o resultado da queda do modernismo, mas de uma navegação contínua no terreno pré-moderno e modernizador. Como diz ele em tom meio jocoso em Hybrid cultures: *Strategies for entering and leaving Modernity (Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*): ‘‘se não fosse tão inconveniente, teríamos que dizer algo como pós-intra-moderno’’ (268). Para García Canclini, Jameson está entre ‘‘aqueles que continuam a aderir ao projeto modernista’’, cujas visões da pós-modernidade não são responsáveis pelas modernizações dinâmicas e incompletas dos países latino-americanos (8).

Com relação ao colonialismo, Sandoval sente-se, de maneira similar, pouco à vontade em relação à terminologia, notando as implicações “utópicas” do prefixo “pós” (185). A restrição ao termo ‘‘pós-colonialismo’’ na maior parte da área acadêmica latino-americana pode ser vista como uma função das diferenças políticas no hemisfério. Enquanto a ocupação colonial na África e na Ásia se estendeu até o século XX, a maioria das colônias das Américas do Sul e Central conseguiu sua independência no século XIX. O período pós-revolucionário na América Latina não se qualificou como completa independência, contudo, na medida em que a dominação política européia foi rapidamente substituída pelo paternalismo da Doutrina Monroe e pela dominação comercial dos Estados Unidos (García Canclini, *Consumers and citizens [Consumidores e cidadãos*] 15–34). Desta forma, ao usar o termo “pós-colonial”, os estudiosos latino-americanos mencionam logo o legado colonialista que prossegue até hoje – um legado no qual não é incomum que o Primeiro e o Terceiro Mundo coexistam dentro das fronteiras da mesma nação-estado. Como García Canclini com seu “pós-intra-moderno”, Sandoval inclina-se para o termo ‘‘neocolonialismo.’’ Como veremos, o projeto de Tom Zé em *Com defeito de fabricação* engaja de fato os discursos “pós”, mas ele mantém os significados de seus “pós” sintonizados com as realidades incompletas ‘‘neo’’ e ‘‘intra’’ da vida latino-americana.

Tanto Sandoval como Ortiz (*Mundialização e cultura*) comentaram a inutilidade da conceitualização afro-americana da pós-modernidade nos estudos latino-americanos. Assim como no projeto inacabado e desigual de modernidade descrito por García Canclini, teóricos como Henry Louis Gates, Jr. e Houston Baker definem uma condição pós-estrutural surgida da colisão e da convivência do Primeiro e do Terceiro Mundos nas Américas. O termo cunhado por Gates, *‘‘signifyin(g)”* (significado), teve uma influência particularmente importante na descrição das práticas de apropriação e de reformulação desenvolvida pelos afro-americanos como estratégias de resistência mental à opressão em uma sociedade desigual. É digno de nota que muitas teorias norte e sul-americanas situam a gênese do pós-modernismo nas comunidades coloniais subalternas e trabalhadoras, muito antes do estágio do capitalismo de Jameson dos anos 1980.

Da mesma forma que Ortiz faz eco à “dupla consciência” de Du Bois em sua conceitualização de um *‘‘sentido duplo’’* latino-americano, sua visão de resistência em uma sociedade injusta também ecoa o *‘‘signifyin(g)’’* de Gates. Como modo de vida dentro da modernidade e fora dela, Ortiz vê processos de relocalização que podem utilizar os artefatos ‘‘desterritorializados’’ da modernidade ocidental – aqueles produtos de consumo produzidos em massa por multinacionais – para remodelar instrumentos de oposição (‘‘Diversidade’’ 105–45). Em vez de se tornar cativo dos interesses capitalistas ao usar tais produtos, Ortiz espelha a crença pós-estruturalista de Tom Zé ao argumentar que tais mercadorias podem ser reinscritas e reapresentadas para fins politicamente eqüitativos. Enquanto Ariel Dorfman e Armand Mattelart usaram a famosa argumentação de que os personagens da Disney eram cúmplices dos capitalistas norte-americanas na dominação latino-americana, em sua obra *How to Read Donald Duck (Como Ler o Pato Donald)*, Ortiz negou, dizendo que na verdade o Pato Donald não é uma ferramenta de opressão colonizadora da mente nativa. Tais ícones, que Ortiz chama de ‘‘cultura popular internacional’’ não são símbolos estáticos, mas sim relocalizados em cada instância do

ver, do ouvir ou do usar. Essencialmente, cada ícone popular pertence à pessoa envolvida com ele na medida em que é por ela re-imaginado e re-significado. A argumentação prossegue: se o Pato Donald está em meu gibi ou em minha TV, então ele é meu (Ortiz *Madonna and Donald Duck*). É esta a ação pós-moderna e pós-estrutural que Tom Zé tem em mente.

Ao discutir *O pós-colonial e o pós-moderno*, Appiah reconhece que os perigos dos processos de caráter "palimpséstico" de que Spivak fala quando nota que os intelectuais pós-coloniais ''correm sempre o risco de se tornarem máquinas de 'outrização' '' (157) – "comodificando" – transformando em mercadoria ou commodities1 – ainda mais a diferença e representando as massas de maneira mais inadequada. É digno de nota que a crítica de Appiah a este tipo de mecanização também esteja presente no modelo que Tom Zé apresenta em sua formulação dos trabalhadores "andróides" do Terceiro Mundo. Enquanto Tom Zé e os autores mencionados acima discordam de Jameson a respeito da questão da ação humana, os discursos do pós-modernismo que antecederam a informação eletrônica e a automação repercutem profundamente em Tom Zé. Jameson suspeita que as tecnologias da ''sociedade midiática'' ocidental e sua companheira ''globalização'' criaram uma nova mas não menos sinistra estrutura hegemônica que subordina e "comodifica" a diferença – uma espécie de "Efeito Benetton'' (*Postmodernism and Consumer Society – Pós-modernismo e sociedade de consumo*) 113).[7] Tom Zé, contudo, acha que essas mesmas tecnologias, apesar de criadas para oprimir e explorar, oferecem incontáveis possibilidades de oposição.

É essa crença nas rupturas da hegemonia da mídia eletrônica que levou Tom Zé a interferir na arte do próprio disco, fazendo o cd assemelhar-se a um objeto eletrônico quebrado – ou seja, defeituoso – do Primeiro Mundo (ver figura 1). Como veremos, partindo do uso metafórico da figura do andróide para a sua quase irônica glorificação da tecnologia do sampler e da mídia eletrônica, Tom Zé tem uma visão particular e positiva das potencialidades subversivas inerentes às tecnologias eletrônicas superdesenvolvidas do Ocidente.

A ''Estética do Plágio'' e a Prática do ''Arrastão'' Cultural

O segundo conceito principal por trás de *Com defeito de fabricação* de Tom Zé, é descrito como a *Estética do plágio*. Tom Zé escreve:

> A estética de *Com defeito de fabricação* reutiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruído das ruas, etc. , junto com um alfabeto sonoro de emoções contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas "células", citações e plágios. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta prática desencadeia sobre o universo da música tradicional uma estética do plágio, uma estética do arrastão (**). Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada.

Tom Zé inclui uma nota de rodapé para definir o conceito de arrastão:

> ** *Arrastão*: Técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro. Um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e "varre" dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas.



Figura 1 Arte do CD de Tom Zé, *Com Defeito de Fabricação* – um CD rachado e "defeituoso". *Fonte*: reproduzido com a gentil permissão de Luaka Bop Records

A estética do plágio, portanto, se baseia em uma idéia violentamente contestadora de que ambos roubam do Ocidente e reciclam o seu lixo – o sonoro e o físico.

É na estética do plágio que o projeto de Tom Zé mais se assemelha ao projeto artístico antropófago de Oswald de Andrade. Tom Zé instruiria ''plagicombinadores'' que roubariam a chamada ''propriedade intelectual'' dos conglomerados midiáticos do Primeiro Mundo, como ladrões que correm pelas ruas da cidade. Ao fazer isso, o plagicombinador evoca um rico "alfabeto de emoções" que, em outras palavras, é uma abreviação facilmente referenciável para uma riqueza de significados à qual as pessoas no mundo inteiro podem ter acesso – o que Stuart Hall chama de ''a infinita pluralidade de códigos" *(On postmodernism [Sobre o pós-modernismo] 48).* Esta tática de arrastão cultural se apropria das identidades culturais do Primeiro Mundo arrebatando violentamente o controle de produtos culturais das mãos do inimigo. Desta forma, as "células" do material plagiado sofrem apropriação e vão para o corpo do Terceiro Mundo, podendo ser usadas para combater seus opressores; na visão de Tom Zé, o "defeito" criativo se torna, portanto, um trunfo para o plagicombinador subalterno. Como escreve Robert Stam em seu *Tropical Detritus: Terra em Transe, Tropicália, and the Aesthetics of Garbage* (85), este movimento tático que transforma defeito em trunfo é a premissa do jiu-jitsu – temos aqui uma espécie de jiu-jitsu cultural subalterno.

Assim como Oswald de Andrade procurou criar uma "poesia de exportação" com a revenda de produtos canibalizados, revendendo-os de volta para o Ocidente, os projetos recentes de Tom Zé, incluindo *Com defeito de fabricação* e o disco anterior, *The hips of tradition*, tiveram como alvo o mercado europeu e norte-americano. Com a ajuda do iconoclasta artista norte-americano David Byrne, Tom Zé produziu críticas contundentes à opressão e à exploração do Primeiro Mundo usando o meio aparentemente dúbio dos CDs de música popular. Apesar de o selo da gravadora independente Luaka Bop, de Byrne, ter feito essencialmente uma parceria com Tom Zé para produzir o disco, a multinacional Warner Bros distribui o "produto" comercial, o CD. À luz da ruidosa contestação de Tom Zé a tais interesses corporativos, a questão da hipocrisia demanda uma solução. É possível

manter uma atitude de contestação enquanto enche os bolsos do suposto opressor? Será o meio – a mercadoria – a única mensagem?

Como sugere Louise Meintjes em sua crítica da colaboração internacional semelhante de Paul Simon com Ladysmith Black Mambazo, as iniqüidades econômicas e políticas entre ambas as partes fazem com que essa música seja incapaz de opor-se à hegemonia capitalista (66). De fato, segundo essa visão, a infame "colaboração" é, na verdade, um gesto paternalista, podendo ser cúmplice, de acordo com as formulações do "Efeito Benetton" de Jameson e Erlmann, da submissão do próprio povo que presumivelmente seria ajudado. Centralizando a atenção na metáfora principal da obra de referência de Frantz Fanon de 1951, *Black skin, white masks (Pele negra, máscaras brancas),* Sandoval apresenta uma resposta diversa e constrangedora para esse enigma. Segundo ela observa, o argumento de Fanon sugere que a máscara provoca um dano irreparável ao nativo envolvido na dominação colonial – o chamado ''comprador''. Sandoval, no entanto, nos lembra de outra valência da máscara que permite que se "engane taticamente o impostor que controla" (83).

De maneira semelhante, é por meio da versão atualizada da antropofagia de Oswald de Andrade e do "jiu-jitsu cultural" dos tropicalistas que Tom Zé elabora sua engenhosa resposta. Tom Zé pode não ser um trabalhador assalariado subalterno e mecanizado mas, ao vestir a máscara deste andróide mestiço, ele cria um essencialismo estratégico que pode ser reconfigurado e desenvolvido a qualquer momento. Embora pareça converter os trabalhadores assalariados subalternos em seres monolíticos, ao ficcionalizá-los como selvagens andróides, ele mantém a fluidez e o dinamismo de sua argumentação. Em suma, não se trata, em seu argumento, de uma questão de pura essência ou tomada de posição; este se engaja nos processos reflexivos da práxis – um argumento ao qual Gilroy se refere como um "anti-anti-essencialismo" irredutivelmente híbrido (99–101). Se parece que Tom Zé quer abarcar as duas formas, é porque é exatamente isso que ele acha que deve ser feito para minar os processos maniqueístas que reproduzem a desigualdade.

O consumo excessivo e a ganância do Primeiro Mundo, representados pelo que Tom Zé chama de "lixo sonoro civilizado" de produtos culturais populares é um lembrete de que as multinacionais como a Warner Bros disseminarão qualquer coisa, contanto que ganhem dinheiro. Conforme sugere com as estratégias retóricas em *Com defeito de fabricação*, Tom Zé acredita que se esse desperdício puder ser plagiado e revendido – ou seja, canibalizado e regurgitado – ao Primeiro Mundo, o Terceiro poderá obter ganhar uma vantagem tática. Ao alcançar o público do Primeiro Mundo com reflexos deformados de sua própria cultura exploradora, Tom Zé acredita que os "andróides" do Terceiro Mundo podem começar a arrancar o controle do Primeiro. Por meio do poderoso defeito de fabricação da expressão artística, os submetidos podem reconquistar sua voz, reafirmando sua humanidade, a partir disso.

Cada faixa do CD, além de ser rotulada de "defeito", também é designada como "arrastão" de certa figura ou figuras históricas – de Tchaikovsky e Rimsky-Korsakov a Santo Agostinho, Alfred Nobel, Gustave Flaubert, ''os trovadores provençais e seus ecos" e "os músicos anônimos que tocam na noite de São Paulo". Os "grandes homens" do Ocidente, e os músicos anônimos ''do resto'', depois de sofrerem apropriação, são criticamente re-desenvolvidos para combater a hegemonia euro-americana no disco. As canções, que comentarei na próxima parte, detêm-se em células plagiadas – música e letra --, muitas vezes tendo desconstruídas sua formulação original por meio de um jogo de palavras catacrésico ou de uma justaposição intertextual irônica. O jogo discursivo do qual Tom Zé faz uso em *Com defeito de fabricação* reflete a predileção tropicalista pelo absurdo e a fundamentação do movimento na rica crítica satírica do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. A estratégia catacrésica de Oswald de Andrade ''Tupi or not Tupi, that is the question'' renasce na tradução fonética que Tom Zé faz de Jimmy Hendrix para o equivalente brasileiro: *Jimmy, renda-se* (*Tom Zé* 1970).[8]

Em seu *Tropical detritus* Stam também descreve as bases do interesse do movimento tropicalista no lixo como um protótipo pós-moderno (83–93). De fato, Stam nota que o termo "pós-modernismo" pode ter sido cunhado não por um norte-europeu, mas por um hispano-americano, Federico de Onís, na década de 1930.[9] Portanto, a composição

pós-moderna do movimento tropicalista – "seu hibridismo constitutivo, sua temporalidade overwritten, sua redenção do detrito, e sua "estética do erro'" (Stam 85) – não é de forma alguma uma apropriação, pois a idéia de pós-modernismo se desenvolveu ao lado da pós-colonialidade nas Américas.[10] Enquanto a reivindicação de Stam por uma gênese latino-americana de pós-modernidade seria, em si mesma, difícil de estabelecer com alguma certeza, parece claro que a condição pós-colonial é estreitamente interligada às instabilidades e rupturas da pós-modernidade.

Outro discurso da pós-modernidade que emerge continuamente em *Com defeito de fabricação*, de Tom Zé, é o conceito de ''pastiche'' e a questão a ele ligada de privilégio autoral. O conceito de Tom Zé do ''plagicombinador'' é essencialmente um *bricoleur* em atitude de contestação ou pastiche artístico. Enquanto Jameson classifica o pastiche de ''paródia vazia'', Tom Zé desenvolve a estética da recombinação fragmentada como comentário ativo. Jameson escreve:

> O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo peculiar ou singular, o uso de uma máscara estilística, discurso numa língua morta: mas é uma prática neutra de tal mimetismo, sem o motivo ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem o sentimento ainda latente de que existe algo normal comparado ao qual o que está sendo imitado chega a ser cômico. (*Postmodernism and consumer society [Pós-Modernismo e sociedade de consumo]* 114)

As conclusões de Jameson descrevem o tipo de alienação que a sociedade de consumo de massa e sua comercialização cultural acabaram causando ao Primeiro Mundo. Tom Zé, contudo, vê nessa alienação e nessa incerteza um subproduto e um sintoma da modernidade ocidental – que Jameson considera uma doença global e está, na verdade, limitada aos cosmopolitas do Primeiro Mundo. A crítica cultural de Tom Zé pressupõe que, talvez, não se trate da morte da história, mas da morte da história *ocidental* – não que os cidadãos do mundo não possam mais encontrar significado, mas que os cidadãos da "aldeia global", no que diz respeito à sociedade midiática ultradesenvolvida, tenham perdido sua posição de sujeito. Como escreve Tom Zé no encarte de *Com defeito de fabricação*, ''terminou a era do compositor, inaugurando-se a Era do Plagicombinador". Ou seja, o modelo modernista ocidental de autoria está morto.

De forma semelhante ao questionamento de Sandoval a Fanon, Bhabha afirma em *The location of culture (A localização da cultura*) que as táticas de apropriação híbridas e miméticas descentralizam, e, por fim, minam a autoridade do Ocidente. Nesta leitura escatológica da pós-modernidade, o mundo pós-colonial é de uma só vez um ambiente de fim dos tempos e um renascimento do mundo a partir da concha vazia do cadáver em decomposição do Ocidente. Além disso, a reconfiguração de Bhabha da cultura como ''enunciativa'' em vez de ''epistemológica'' (178) reafirma a ação humana do subalterno e espelha a visão de Tom Zé do defeito criativo do agente. Enquanto a visão enunciativa de Bhabha sobre a cultura conclui ser esta um processo ativo equivalente a um constante re-imaginar a nós mesmos ou a nossa identidade.

Na medida em que a estética do lixo de Tom Zé colide com a sua estética plagiadora/antropófaga, parece que podemos descrever este novo desenvolvimento do ''Manifesto Antropófago '' como uma atitude de alimentar-se de carniça e podridão, parecida com os hábitos alimentares da hiena. Enquanto a Antropofagia de Oswald de Andrade tentava devorar os processos coloniais que prosseguiam, apesar da independência do Brasil desde 1822, as estratégias retóricas de Tom Zé devoram o pós-colonial, quer dizer os *mortos*, os restos em decomposição do legado colonial. Conforme nos debruçamos para olhar de mais perto e individualmente as músicas do disco, a metáfora da hiena parece especialmente apropriada para a ''Estética do Plágio'' de Tom Zé, repleta do riso que acompanha a sua sátira.

Quatro ''Defeitos''

A música que é talvez a mais agressivamente contestadora do disco *Com defeito de fabricação*, Defeito 3: *Politicar*, diz aos intelectuais, economistas e moralistas do Primeiro Mundo onde e como eles podem "enfiar". Com isso, Tom Zé apresenta ao ouvinte esses três principais inimigos dos oprimidos na estrutura discursiva de seu projeto. Sobre

guitarras distorcidas e uma levada de funk do baixo, as vocalistas de Tom Zé de Tom Zé declaram: “Filha da prática/Filha da tática/Filha da máquina/Essa gruta sem-vergonha/Na entranha/Não estranha nada.'' Sobre uma levada de guitarra de tom inicialmente sombrio, depois jocoso, em seguida nostálgico-sarcástico, Tom Zé canta:

> Meta sua grandeza no Banco da esquina
> Vá tomar no Verbo seu filho da letra
> Meta sua usura na multinacional
> Vá tomar na Virgem seu filho da cruz.[11]

A crítica de Tom Zé às empresas multinacionais, por um lado, e aos acadêmicos e à religião, por outro, remete à formulação dual ‘‘floresta e escola'' da crítica de Oswald de Andrade à exploração material e ideológica. De fato, Tom Zé lançou um repúdio belicosamente poético às três instituições ocidentais sobre as quais mais usualmente se lança culpa nos discursos pós-coloniais: a empresa, a escola e a Igreja. Além disso, as insinuações escatológicas de Tom Zé em ‘‘Defeito 3: *Politicar''* (ex: ‘‘gruta,'' ‘‘entranha,'' ‘‘enfie”) carregam o resíduo conceitual, por assim dizer, das funções biológicas inevitáveis da antropofagia. A linguagem violentamente sexual traz uma mensagem de protesto – como que um lamento – que concatena o simbolismo biológico e mecânico na rima final da música: ‘‘passe vaselina/enfie, soque, meta/no tanque de gasolina”.

Com ‘‘Defeito 3: *Politicar''* Tom Zé estabelece a linguagem simbólica de seu tropo trabalhador-andróide e dá o tom do disco com a justaposição irônica de uma tirada violenta contra o opressor, ao som de uma levada no estilo funk afro-americano com frases jazzísticas de flauta. Além disso, Tom Zé atribui a esta música uma designação zombeteira: ‘‘arrastão de Rimsky-Korsakov e do músico anônimo que toca na noite paulistana”. Ao mesmo tempo que não parece haver uma citação direta da obra de Rimsky Korsakov em *Politicar,* uma faixa posterior intitulada ‘‘Defeito 9: *Juventude Javali*'' descrita como um arrastão de Tchaikovsky, emprega realmente uma melodia do *Concerto para Violino em ré menor* do compositor (ver Figura 2). Diferentemente da justaposição brutalmente irônica de Defeito 9, na qual, numa cena sádica quase religiosa e perturbadora, ouve-se uma melodia lírica de Tchaikovsky ao fundo, parece que Tom Zé constrói o arrastão de Defeito 3 para ressaltar a injustiça entre o destaque à voz autoral do individualizado “grande compositor” Rimsky-Korsakov e o anonimato da massa vocal dos trovadores de rua. Ao juntar os dois modos de produção musical, Tom Zé dá poder àqueles que não têm voz e desestabiliza a autoridade do grande orquestrador, Rimsky-Korsakov.

Figura 2 Tchaikovsky encontra Tom Zé em *Juventude javali* - transcrição da letra de Tom Zé e melodia adaptada do *Concerto para violino em ré menor* *[NT: Ver página 16 do artigo original em inglês]*

A acusação mais sutil formulada no disco contra os intelectuais pode parecer curiosa, dado o aparente engajamento de Tom Zé nos discursos intelectualizados da pós-modernidade e do pós-colonialialismo. De fato, declaradas tomadas de posição cuidadosamente escritas e constantes notas de rodapé aparecem em todo o encarte de Tom Zé. Dentro do contexto do disco, contudo, as referências à linguagem na letra acima (‘‘vá tomar no verbo/seu filho da letra'') são a mensagem taquigráfica de Tom Zé para os acadêmicos, os historiadores que foram amplamente cúmplices na fabricação da classe desfavorecida desde o período colonial.

A desconfiança de Tom Zé com relação aos historiadores e teóricos, mesmo àqueles que falam na prosa cheia do jargão erudito de esquerda, é confirmada em *Defeito 6: Esteticar (Espinha dorsal)* quando ele canta: ‘‘Ora vá me lamber tradução inter-semiótica''. Ao mesmo tempo que Tom Zé manifesta uma clara desconfiança quanto à teorização logocêntrica da erudição ocidental, parece que seu jogo de palavras catacrésico compartilha uma posição (anti)intelectual semelhante à desconstrução de Derrida (*Margins* 213). Depois de “Amo muito as palavras porque não tenho a minha própria linguagem” de Derrida, a antilógica de *Com Defeito de Fabricação* aprofunda o manifesto poético-musical

com uma abundância de jogos de palavras dirigidos nada menos do que para a desestabilização da hegemonia ocidental (citado em Young 421).[12] O tratamento iconoclasta dispensado por Tom Zé aos ‘‘grandes homens’’ da história européia ao longo do disco ataca a lógica e a continuidade do ‘‘Ocidente’’. De certa forma, portanto, a “digestão” elaborada por Tom Zé das formas e figuras do cânone ocidental produz, em última análise, artefatos fraturados e heróis deformados – produtos que facilitam uma miríade de anti-histórias com finais abertos.

Em *Defeito 6: Esteticar*, Tom Zé fala na primeira pessoa como o andróide submetido, o protagonista de seu projeto contestador de *Com defeito de fabricação*. Aqui, ele diz que o vemos como um ninguém inútil - um ‘‘tipo de mico cabeça-oca’’ e um ‘‘jeca-tatu’’, um ‘‘autômato.’’ Nesta faixa, Tom Zé se engaja na espécie de jiu-jitsu antilógico descrito acima, transformando o seu defeito em trunfo. Tom Zé canta:

> Se segura *milord* aí que o mulato baião…
> *Smoka-se* todo na estética do arrastão
> *Ca esteti ca estetu … Ca estética do plágio-iê*
> Pensa que eu sou um andróide, mero mameluco da cuca lelé

Como descrevem os princípios da estética do arrastão, o ladrão urbano “corre ‘violentamente através de uma multidão e ‘varre’ dinheiro, anéis, bolsas, *às vezes até as roupas das pessoas*’’. Como o alter ego de Tom Zé, o andróide mulato ‘‘smoka-se’’, engaja-se num ritual de apropriação do poder simbólico da classe alta de seu opressor – novamente, uma visão pós-moderna da canibalização ritual de Oswald de Andrade.

Embora não figurem junto ao português original, as traduções de Alex Ladd no encarte para o release norte-americano captam grande parte do jogo de palavras e das aliterações. Além disso, ele nos oferece uma tradução e um contexto abrangente do *caboclo* em uma nota de rodapé como: ‘‘Interiorano: pessoa de tom de pele acobreado (índio brasileiro misturado com branco)’’. No contexto da exploração econômica, ele introduz a estratégia da opressão racial simbolizada pelo ‘‘mulato…mamulengo molenga mongo.’’ É digno de nota que Tom Zé usa o termo ‘‘mameluco’’, abreviação do termo histórico designativo dos escravos combatentes de pele amarela ou marrom das regiões islâmicas, englobando tanto o lugar-comum da ‘‘miscigenação’’ da sociedade brasileira quanto o potencial de contestação que Tom Zé localiza na “tribo dos pele-e-osso” dos mestiços. Como Ladd descreve em outra nota de rodapé, o jogo de palavras com *estética* é um ‘‘jogo com ‘Estética do Plágio’ em português’’. A alternância entre ‘‘esteti’’ e ‘‘estetu’’ traduz-se foneticamente mais ou menos como ‘‘isto é seu’’ e ‘‘isto é você’’. Tom Zé parece estar dizendo que esta estética de plágio não é apenas para as massas oprimidas, mas é, de fato, delas mesmas. Ele está, portanto, implorando pela expansão desse plágio.

O fato de Tom Zé utilizar o estilo musical rural simples do baião para passar a sua mensagem ressalta o estereótipo de ‘‘mongo’’, ‘‘jeca-tatu’’ desse trabalhador oprimido, ao mesmo tempo que volta a contrastá-lo com a figura do andróide urbano e futurista. Na música, um ritmo exótico e cadenciado é apoiado por um acordeão e uma gaita – que estão entre os instrumentos mais simples e são um símbolo da música ‘‘caipira’’ dos apalaches americanos. É muito provável que Tom Zé tenha a intenção de usar essa marcação musical para capitalizar estereótipos da zona rural do sul do país, ativando uma analogia de subalternidade entre os pobres de ambos (ou de todos) os países. Assim, *Defeito 6,* a *Espinha dorsal* do disco, delineia a estratégia de protesto da obra através da música, na medida em que Tom Zé veste o personagem do andróide mulato absurdo, aparentemente desprovido de poder, engajando-se na estratégia violenta do arrastão descrito no encarte, despindo a seguir a roupa do personagem, para desafiar os oprimidos a ativarem o potencial de protesto contido por seu defeito.

Em *Defeito 11: Tangolomango*, Tom Zé acusa os ‘‘nativos’’ ricos de cumplicidade na opressão de seus compatriotas. Remetendo-nos à obra de Ortiz sobre a globalização, o que acontece quando Tom Zé nos lembra da realidade histórica do Primeiro e do Terceiro Mundo coexistindo dentro das mesmas fronteiras nacionais. Na música, descrita como um arrastão de música latina, Tom Zé utiliza o símbolo do tango exótico, mas “chique”, para representar aqueles que engoliram as mentiras do capitalismo ocidental e agora vivem em

comunidades cercadas, em meio a uma melancolia de gente submetida. Com sua ironia tipicamente mordaz, Tom Zé canta:

> Rico chega na dança de braço dado
> O diabo enche a pança de braço dado
> … Ao dólar reverência, todo *arriba-saiado*
> ….
> Isso é o Tangolomango
> O rico hoje, coitado
> É preso, todo cercado
> Porteiro, guarda e alarme
> Arranje, Senhor, um porto que ele não 'steja acuado
> Com um pouco de conforto pra ele estar sossegado

O trecho tem a clara intenção de retratar a circunstancialidade irônica das ''algemas de ouro" que não provocarão muita compaixão nos pobres. Contudo, Tom Zé acrescenta uma camada faustiana à sátira na medida em que vemos os ricos nativos chegarem para a dança "de braço dado" com o diabo estrangeiro. Ao mesmo tempo em que o estilo musical desta faixa não é o do tango tradicional, a música dançante argentina/latino-americana prototipicamente fogosa é muitas vezes associada à história de Fausto, como em *L'histoire du soldat (A história do soldado)*, de Igor Stravinsky – uma peça com a qual o compositor Tom Zé, com sua formação erudita, terá sem dúvida familiaridade.

Tom Zé enfatiza a barganha faustiana ao acrescentar uma segunda menção à peça: um arrastão ''da *reductio ad absurdum* do sermão do Padre Antonio Vieira para São Benedito". Refere-se ao mal-afamado ''Judas do Brasil,'' um jesuíta envolvido em vários negócios coloniais políticos e econômicos no Brasil do século dezessete. Oswald de Andrade menciona Vieira pelo nome no Manifesto Antropófago, ao escrever:

> Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. (Oswald de Andrade, *Manifesto Antropófago* , trans. Bary 39)

Tom Zé usa o exemplo de Vieira em *Tangolomango* para ressaltar a hipocrisia descarada deste prototípico brasileiro venal e de sua igreja.

Em sua referência ao *reductio ad absurdum* do sermão de Vieira, Tom Zé também acusa a retórica lógica e refinada que Vieira emprega para vender suas mentiras ao povo brasileiro. Com um faro claramente derridiano para a deformação textual, Zé critica o logocentrismo de Vieira na linhas conclusivas da canção, ao proclamar: ''Mas a verbá, a verbé/a verborrologia dessa politimerdia/...E a cárdio-filosoporria/É o tangolomango''. Parece que Oswald de Andrade compartilhava do desgosto de Tom Zé pelas estratégias retóricas do Padre Vieira, como diz Leslie Bary em sua tradução comentada do ''Manifesto Antropófago'': ''Famoso orador e escritor, Vieira está associado à retórica formal e elegante – uma expressão diametralmente oposta à linguagem poética que Oswald está forjando para o Brasil. Nunes escreve que Vieira 'é para Oswald o mais forte de todos os emblemas da cultura intelectual brasileira''' (45).[13] Se Tom Zé leu ou não Oswald de Andrade, os dois parecem ter chegado a posições incrivelmente semelhantes em vários pontos: o desgosto pela cultura intelectual, a apropriação e a deformação da cultura do opressor, a omissão do nativismo protetor, a crença na exportação cultural e uma crença abrangente na ação subalterna. O projeto plagiador de Tom Zé tem uma clara dívida (anti)intelectual com o projeto antropófago de Oswald de Andrade.

A linguagem deformada de *Tangolomango* aparece na capa do disco em um balão saindo do braço do violão de Tom Zé (ver Figura 3). Além disso, vemos um trecho da declaração do manifesto extraído do interior do encarte de *Com defeito de fabricação* (lado direito: ''alguns defeitos 'inatos') e outras terminologias do léxico do disco: ''era do plagicombinador " e "era do andróide louco''. Tom Zé é representado aqui pelo artista Chris Capuozzo como o andróide com parafusos no antebraço direito, costuras no antebraço esquerdo, e circuitos à volta do diafragma.



Figura 3 Arte da capa do disco *Com defeito de fabricação*, de Tom Zé – o ‘‘andróide louco’’ Tom Zé.[14]
Fonte: reproduzido com a gentil permissão da Luaka Bop Records

Antes de concluir, gostaria de apontar para um ultimo “defeito” que capta o poder antiintelectual, a elegância vívida e brutal do projeto poético-musical de Tom Zé em *Com Defeito de Fabricação*. Em ‘‘Defeito 13: *Burrice’’*, Zé culpa a “celebração” brasileira oficialmente sancionada da diversidade nacional. Procurando conter-se, ele descreve assim o projeto nacional:

> Veja que beleza
> Em diversas cores… em vários sabores: a burrice está na mesa
> …
> Ensinada nas escolas …
> Nas academias de louros e letras ela está presente

Em *Burrice* Tom Zé toca o cerne do problema da “ação”. A burrice que ele vê é uma nação (e um mundo) que reconhece a necessidade de trabalhar pela igualdade social e não faz nada além de se engajar em uma campanha nacional hipócrita para celebração da diversidade, sem tratar de forma adequada das necessidades das pessoas mais pobres do planeta.

Na arrebatadora conclusão desta faixa, Tom Zé exorta seu público como se estivesse em um comício: ‘‘Senhoras e senhores! Se neste momento solene não lhes proponho um feriado comemorativo para a sacrossanta glória da burrice nacional, é porque todos os dias, graças a Deus, do Oiapoque ao Chuí, dos pampas aos seringais, ela já é gloriosamente festejada, gloriosamente festejada’’.

Como Ortiz comentou em 2004 em uma discussão do Fórum de Barcelona, ‘‘Não há dúvida de que a diversidade cultural é um fato. O problema não é ser diferente, o problema é ser subordinado’’ (*Madonna and Donald Duck)*. Tanto em sua visão quanto na de Tom Zé, há simplesmente duas versões de ‘‘multiculturalismo’’: o tipo que está envolvido na dominação política e econômica e o tipo que não está. Como declara Tom Zé

de forma tão eloqüente, a respeito de todas as nossas teorizações intelectuais pós-modernas/pós-colonialistas e apertos de mão éticos – de Sandoval, Appiah, Spivak, Bhabha, Ortiz, García Canclini, Hall, Jameson, Erlmann, e meus, inclusive – não cabe a nós confirmar ou negar a humanidade de ninguém. Como argumenta ele, tais pretensões inócuas que celebram a ação humana injetam combustível na máquina de relações públicas melancolicamente ineficaz a que o multiculturalismo foi, em grande parte, reduzido.

Como escreveu Walter Johnson escreveu em um artigo recente para o *Journal of social history* intitulado *On agency (Sobre a ação),* o trabalho dos estudiosos é "mergulhar novamente no pesadelo da História em vez de, descansados, sonharmos que amanheceu e que despertamos" (121). Ou seja, Johnson teme que em debates eruditos sobre a noção ocidental inerentemente liberal da ação humana, ''nós [acadêmicos] usemos o nosso trabalho para nos sentirmos melhores e mais justos em vez de tornarmos o mundo melhor ou mais justo" (121). Como argumenta Tom Zé, o defeito da *humanidade* continuará a se expressar apesar da adesão insidiosa à nossa hegemonia logocêntrica e a despeito de todas as tentativas de entender, explicar, representar ou celebrar esta hegemonia. Para Tom Zé, o ''defeito de fabricação" vai, por fim, prejudicar o fabricante.

Conclusão: *Postmodern Platos*

Em 1999, apenas um ano depois de lançar *Com defeito de fabricação*, Tom Zé lançou o projeto seguinte *Postmodern Platos (Platões pós-modernos)*. No disco, Tom Zé apresenta versões ''plagiadas'' de suas próprias músicas de *Com defeito de fabricação,* interpretadas, remixadas e reconfiguradas por outros músicos, como Amon Tobin, The High Llamas e John McEntire da Tortoise, de maneira compatível com a estética do arrastão de Tom Zé. Apesar de ser possível concluir que o projeto de Tom Zé não contém o protesto violento do ladrão urbano do arrastão, o seu gesto em direção a uma troca de idéias não mediadas pela lei internacional de direitos autorais consegue, mesmo assim, questionar as empresas multinacionais que se beneficiam principalmente da economia atual.

Conforme indicado pelos debates atuais sobre propriedade intelectual e *file-sharing* (compartilhamento de arquivos), a indústria fonográfica sabe muito bem como é frágil o controle que tem sobre seus produtos. Criado como um produto embalado para venda individual, o CD e o código binário no qual opera, vem se provando cheio de "defeitos" – é muito facilmente compartilhado, seu conteúdo é difícil demais de controlar. Falando de uma recente ruptura, apenas, na hegemonia da indústria multinacional da música, o exemplo da livre disseminação mundial por parte do DJ Dangermouse do plagiarístico *Grey album* é um excelente exemplo da criação artística que supera o sistema comercial da mídia – ironicamente, através de suas próprias tecnologias.[15] Talvez, então, o projeto de Tom Zé em *Postmodern Platos* se comprove mesmo potencialmente catastrófico para as leis poderosas do "uso justo", criadas para estabilizar a injustiça constatável entre os que têm e os que não têm. Fica claro que Tom Zé vê o seu projeto atual como uma redefinição de autoria e de desestabilização das normas. De fato, seu disco seguinte, de 2000, *Jogos de Armar,* é um projeto similar que incentiva a remixagem de material por meio de sua inclusão em um segundo "CD auxiliar", que contém amostras de áudio usadas nas versões finais das músicas do CD principal. Conforme escreveu no manifesto em que define sua *Estética do plágio*, ''Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador''.

Com o CD *Postmodern Platos*, Zé mais uma vez (possivelmente de modo involuntário) acena em direção à Antropofagia de Oswald de Andrade. Ao considerar as músicas reconfiguradas de *Platos*, Zé coloca em alto-relevo as qualidades digestivas e regurgitantes de seus esforços plagiadores. À luz do projeto criativamente tecnofílico de Tom Zé, o seu engajamento nas teorizações latino-americanas da modernidade colonial, e o pronunciamento plagicombinador de que a era da alta subjetividade artística ocidental chegou ao fim, parece apropriado falar de *Com defeito de fabricação* como uma espécie de *Manifesto Antropófago* pós-moderno/pós-colonial. Tom Zé recria e re-desenvolve as idéias antropofágicas de forma coerente com as necessidades de um mundo que mudou

muito desde a época neocoloial modernista de Oswald de Andrade. Embora a economia política da sociedade contemporânea difira amplamente daquela do passado, os componentes essenciais persistem: a opressão, a subordinação, a exploração e a pobreza. Articulando uma vasta sucessão de discursos pós-modernos e pós-coloniais em um "manifesto" ideologicamente unificado, o projeto de Tom Zé, *Com defeito de fabricação*, trabalha com novas ferramentas para solapar, esvaziar e reconfigurar a atual hegemonia sócio-política, de tal forma que esses ciclos arraigados que reproduzem a subalternidade não possam mais funcionar.

Agradecimentos

Agradecimentos a Yale Evelev de Luaka Bop Records pela ajuda.

Obras Citadas

de Andrade, Oswald. ''Manifesto Antropófago''. Revista de Antropofagia 1.1 (May 1928).
Appiah, Kwame. ''The Postcolonial and the Postmodern''. In My Father's House. New York: Oxford UP, 1992.
Baker, Houston A. Jr. Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory. Chicago, IL: U of Chicago P, 1984.
Bary, Leslie. Introduction to English translation of ''Oswald de Andrade's 'Manifesto Antropófago'.'' Latin American Literary Review 19.38 (1991): 35–47.
Bhabha, Homi. ''Signs Taken for Wonders''. The Location of Culture. New York: Routledge, 1994.
Demers, Joanna. ''The Grey Album and the Mainstreaming of the Remix Underground.'' Paper presented at the Annual Conference of the International Association for the Study of Popular Music US, University of Virginia, 16 October 2004.
Derrida, Jacques. Margins – of Philosophy. Trans. Alan Bass. Chicago, IL: U of Chicago P, 1983.
Dorfman, Ariel and Armand Mattelart. How to Read Donald Duck. New York: I.G. Editions, 1975.
Du Bois W. E. B. The Souls of Black Folks. Ed. David W. Blight and Robert Gooding-Williams. New York: Bedford Books, 1997.
Dunn, Christopher. Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture. Chapel Hill, NC: U of North Carolina P, 2001.
———. ''Tropicália, Counterculture, and the Diasporic Imagination.'' Brazilian Popular Music and Globalization. Ed. Christopher Dunn and Charles A. Perrone. Gainesville, FL: UP of Florida, 2001.
Erlmann, Veit. ''The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s.'' Public Culture 8 (Spring 1996): 467–87.
Fanon, Frantz. Black Skin, White Masks. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
Galinsky, Philip. ''Maracatu Atômico'': Tradition, Modernity, and Postmodernity in the Mangue Movement of Recife, Brazil. New York: Routledge, 2002.
García Canclini, Nestor. Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts. Trans. George Yúdice. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2001.
———. Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity. Trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. López. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1995.
Gates, Henry Louis Jr. The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford UP, 1988.
Gilroy, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.
Hall, Stuart. ''Old and New Identities, Old and New Ethnicities.'' Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity. Binghamton, NY: State U of New York P, 1991.
———. ''On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall.'' Ed. Lawrence Grossberg. Journal of Communication Inquiry 10.2 (1986).
Harvey, John J. ''Cannibals, Mutants, and Hipsters: The Tropicalist Revival.'' Brazilian Popular Music and Globalization. Ed. Charles A. Perrone and Christopher Dunn. Gainesville, FL: UP of Florida, 2001.
Jameson, Fredric. ''Postmodernism and Consumer Society.'' The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Ed. Hal Foster. Seattle, WA: Bay Press, 1983.

———. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke UP, 1991.
Jenks, Chris. Culture: Key Ideas. New York: Routledge, 1993.
Johnson, Walter. ‘‘On Agency.’’ Journal of Social History 37.1 (2003): 113–24.
Madureira, Luis. ‘‘A Cannibal Recipe to Turn a Dessert Country into the Main Course: Brazilian Antropofagia and the Dilemma of Development.’’ Luso-Brazilian Review 41.2 (2004): 96–125.
McClintock, Anne. ‘‘The Angel of Progress: Pitfalls of the Term ‘Post-Colonialism.’’ Social Text 31–32 (Summer 1992): 32–67.
Meintjes, Louise. ‘‘Paul Simon’s Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning.’’ Ethnomusicology 34 (Winter 1990): 37–73.
Moehn, Frederick. ‘‘Good Blood in the Veins of This Brazilian Rio, or a Cannibalist Transnationalism.’’ Brazilian Popular Music and Globalization. Ed. Charles A. Perrone and Christopher Dunn. Gainesville, FL: UP of Florida, 2001.
Nunes, Bendito, trans. ‘‘Le manifeste anthropophage’’ (Manifesto Antropófago). Surréalisme périphérique. Ed. Luis de Moura Sobral. Montréal: U de Montréal, 1984.
Olaniyan, Tejumola. ‘‘The Cosmopolitan Nativist: Fela Anikulapo-Kuti and the Antinomies of Postcolonial Modernity.’’ Research in African Literatures 32.2 (2001): 76–89.
Ortiz, Renato. ‘‘Diversidade cultural y cosmopolitismo.’’ Cultura y globalización. Ed. Jesús Martín Barbero, Fabio Lopez de la Roche and Jaime Eduardo Jaramilla. Bogotá´: U Nacional de Colombia, 1999.
———.‘‘Madonna and Donald Duck Have Stopped Being American Symbols. They Belong to the Imaginary Worldwide Group.’’ Address at Forum Barcelona 2004. 20 Sept. 2005. <www.barcelona2004.org/eng/actualidad/noticias/html/f044764.htm>.
———. Mundialização e cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
Perrone, Charles A. ‘‘Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo: The Modernist Legacy of Oswald de Andrade in Brazilian Poetry and Song of the 1960s–1980s.’’ One Hundred Years of Invention: Oswald de Andrade and the Modern Tradition in Latin American Literature. Ed. K. David Jackson. Austin, TX: Abaporu Press, 1992.
———. ‘‘Topos and Topicalities: The Tropes of Tropicália and Tropicalismo.’’ Studies in Latin American Popular Culture 19 (2000).
Sandoval, Chela. Methodology of the Oppressed. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2000.
Spivak, Gayatri Chakravorty. ‘‘Can the Subaltern Speak?’’ Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Columbia UP, 1994.
Stam, Robert. ‘‘Tropical Detritus: Terra em Transe, Tropicália and the Aesthetics of Garbage.’’ Studies in Latin American Popular Culture 19 (2000).
Taylor, Timothy. Global Pop: World Music, World Markets. New York: Routledge, 1997.
Veloso, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.
Young, Robert J. C. Postcolonialism: An Historical Introduction. Malden, MA: Blackwell, 2001.

Discography

Zé, Tom. Com Defeito de Fabricação. Luaka Bop, Warner Bros Records 946953-2, 1998.
———. Jogos de Armar. Luaka Bop, Trama Records TESN/111-2, 2000.
———. Postmodern Platos. Luaka Bop, Trama Records T010/063-2, 1999.
———. Se O Caso É Chorar. Gravações Electricas LP 2-07-405-288, 1972. Re-released as Tom Zé: Série dois Momentos. Continental 857384242-2, 2000.
———. The Hips of Tradition. Luaka Bop 2-45118, 1992.
———. Tom Zé. RGE XRLP-5351, 1970.
———. Tom Zé. Rozemblit 50010, 1968.

---

[1] Bary escreve: ‘‘o MA (Manifesto Antropófago) reteve um interesse erudito mais imediato e até mesmo popular como um manifesto cultural e puramente literário.’’

[2] Para mais discussões sobre a linhagem antropófaga na música brasileira e a Tropicália, ver Harvey, Moehn, Galinsky, and Perrone (‘‘Pau-Brasil’’).

[3] Semelhantemente, Bary escreve sobre de Andrade: ‘‘O MA (Manifesto Antropófago) desafia as dualidades civilização/barbaridade, moderno/primitivo e original/derivado, que haviam informado a construção da cultura brasileira desde os tempos da colônia’’

[4] Para uma discussão dos ‘‘antinômios’’ do nativismo musical, ver Tejumola Olaniyan, ‘‘The Cosmopolitan Nativist.’’ Outro músico com formação em conservatório que se tornou ativista político, o falecido Fela Kuti exemplifica o potencial oposicionista do nativismo musical. Agradecimentos especiais a Teju por inspirar este artigo e ajudar em um esboço anterior.

[5] Ver Hall (‘‘On Postmodernism and Articulation’’ 52). Hall fala de ‘‘articulação’’ como sendo ‘‘a conexão que pode formar uma unidade de dois elementos [discursivos] diferentes”.

[6] Chris Jenks escreve ‘‘a prática de se familiarizar com a realidade de forma reflexiva envolve a ação de moldar, formular e mudar a realidade. Esta é a noção marxista de ‘práxis’ e é instrutiva na compreensão de uma abordagem marxista da cultura.”

[7] Ver Hall (‘‘Old and New Identities’’ (Velhas e Novas Identidades). Hall descreve esta nova hegemonia como ‘‘uma forma na qual o particular dominante se localiza e se naturaliza e se associa com uma variedade de outras minorais’’ (67). Para uma descrição deste ponto de vista aplicado música, ‘‘The Aesthetics of the Global Imagination’’ (A Estética da Imaginação Global) de Veit Erlmann e Global Pop de Timothy Taylor.

[8] Ver também Dunn (*Brutality Garden* 196–97) para uma discussão de tais nomes “conscientemente pronunciados de forma errada”.

[9] Um reconhecido estudioso da literature espanhola, Federico de Onís fundou o programa de Doutorado em Literatura Latino-Americana enquanto era professor na Universidade de Columbia.

[10] Similarmente, um artigo recente escrito por Luis Madureira argumenta que a Antropofagia de Oswald Andrade antecipou o pós-modernismo.

[11] Todas as traduções do original em português foram reproduzidas aqui a partir do encarte por Alex Ladd.

[12] Ver Young (ch. 28) para uma discussão concisa sobre Derrida, catacrese, desconstrução, logocentrismo e pensamento pós-estruturalista.

[13] Bary está citando a discussão de Benedito Nunes em sua tradução do manifesto para o francês.

[14] A obra de Joanna Demers examinou os aspectos legais envolvidos na remixagem de Dangermouse do White Album dos Beatles e do Black Album de Jay-Z.

[15] A arte do disco Com Defeito de Fabricação foi feito por Chris Capuozzo em Funny Garbage.