

Tom Zé e o elogio à imperfeição: Uma breve análise do disco *Com defeito de Fabricação*

Guilherme Araújo Freire¹
guilhermefreire@gmail.com

Resumo: Este artigo trata do disco *Com defeito de Fabricação*, de Tom Zé, lançado no ano de 1998, momento em que a carreira do compositor ganhava evidência e se inseria no mercado fonográfico mundial. Partindo do princípio de que a dinâmica globalizada da indústria fonográfica pode ser caracterizada pela tentativa de conciliar a apropriação de símbolos culturais locais com processos de padronização musical – necessários para compatibilizar os produtos com o mercado de consumo – pretende-se verificar até que ponto o projeto estético de Tom Zé tensiona essa lógica. O estudo visa a melhor compreender de que maneira os experimentalismos e as sonoridades “imperfeitas” presentes no disco contrariam padrões de standardização e rompem com formatos consolidados da canção popular de massa.

Palavras-chave: Música Popular; Indústria Cultural; Experimentalismo; Vanguarda.

Abstract: This article focus on the album *Com defeito de Fabricação (Fabrication Defect)*, by Tom Zé, released in 1998, a moment when the songwriter's career was gaining evidence in the worldwide music market. Assuming that the dynamics of the global music industry can be characterized by the attempt to reconcile the appropriation of local cultural symbols and standardization processes, necessary for the compatibility of the products within the consumer market, we intend to verify to which extent the Tom Zé's aesthetic project tensions this logic. This study aims at understanding in which ways the experimentalisms and the “imperfect” sonorities present in the album contradict standardization patterns and question crystallized formats of mass popular song.

Keywords: Popular Music; Cultural Industry; Experimentalism; Avant-garde.

1. Contexto da produção do disco

Uma consequência da globalização na produção da indústria cultural brasileira aconteceu no início de 1990, quando houve um fortalecimento da indústria fonográfica no país, ocasionado pelo grande crescimento do consumo de novos segmentos do mercado, como o sertanejo, o pagode e o axé. Com nova perspectiva de mercado, as grandes gravadoras começaram direcionar sua produção também ao exterior, iniciando um novo momento de conquista do mercado estrangeiro, por meio de versões estéticas mais universalizadas dos produtos de alguns artistas. Deste modo, “falar a língua do

¹Guilherme Araújo Freire é graduando no curso de Bacharelado em Música Popular da Universidade Estadual de Campinas desde 2009 e bolsista de pesquisa de iniciação científica financiada pela FAPESP. Participa, desde 2010, de reuniões semanais do grupo de pesquisa “Música Popular: História, Produção e Linguagem” (CNPq).

mercado globalizado vem se caracterizando em explorar as diferenças locais para que elas não apareçam como sendo muito diferentes do todo”(FENERICK, 2008, p. 133).

Como estratégia para inserção no mercado globalizado, a linguagem da música pop e o tratamento técnico em estúdios especializados serviram às grandes gravadoras para que conferissem uma roupagem glamourizada em gêneros como sertanejo, axé e pagode, criando um produto caracterizado por padrões standardizados que “nem mesmo se identifica[m] com a procedência singela do canto caipira, do frevo ou do samba carnavalesco”(TATIT, 2004, p. 236). Comentando sobre esse tipo de produção de música brasileira destinada ao exterior, Márcia Dias Tosta afirmou que:

(...) em tempos de mundialização, nunca se consumiu tantos produtos de música brasileira. Mas esse alto consumo, com propriedade, não expressa o dinamismo e a intensificação de práticas culturais, nem tampouco aponta para a ocorrência de um movimento cultural que dota o cenário de efervescência e criatividades musicais, ou ainda, para a flexibilização das condições de competição no mercado. Ao reiterar e repetir, insistentemente, as fórmulas consagradas, o ritmo que embala os movimentos da sociedade global parece definir uma trilha sonora para esse final de século em que os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores parecem entoar, na realidade, uma única canção (DIAS, 2000, p.170).

De certa maneira, o disco *Com defeito de Fabricação* parece caminhar na contramão dessa tendência da indústria fonográfica. Ao utilizar explicitamente sons guturais de voz, sons de ferramentas e de aparelhos domésticos como uma enceradeira, Tom Zé cria uma sonoridade singular e “imperfeita” que nada tem a ver com os padrões de beleza da canção de massa.

Tal gesto de rebeldia frente ao produto bem acabado e dominante no mercado já havia sido praticado por Tom Zé na produção do disco *Todos os Olhos*, lançado em 1973 pela gravadora Continental. No disco, Tom Zé radicalizou os experimentos musicais, tensionando parâmetros de qualidade musical consolidados no universo da MPB, explorando novas possibilidades de composição e arranjo e desconstruindo a forma canção. A ousadia empregada no projeto estético não foi bem recebida pelo público, custando-lhe “anos de exclusão do cenário ‘oficial’ do país, num período em que, além de tudo, as empresas de gravação haviam eliminado o risco de seus investimentos musicais” (TATIT, 2004, p. 238).

Ironicamente, a mesma rebeldia que excluiu Tom Zé do cenário “oficial” do país, acabou se tornando a pedra de salvação da carreira do compositor, quando da sua

redescoberta pelo músico e produtor norte-americano David Byrne. Ao percorrer lojas de discos no Rio de Janeiro à procura de álbuns de música brasileira para lançar no mercado internacional através do seu selo recém-fundado Luaka Bop, Byrne interessou-se por um álbum cuja capa trazia a palavra “samba” entre arame farpado e cordas. Assim, a curiosidade para saber o que o arame farpado tinha a ver com samba, fez o músico-produtor levar e escutar o disco *Estudando o Samba*. Em vez de escolher um artista da cena oficial da música brasileira, Byrne convidou Tom Zé para gravar nos Estados Unidos em 1990, lançando, anos depois, uma coletânea e dois discos inéditos do artista no mercado internacional; respectivamente, *The Hips of Tradition* (1992) e *Fabrication Defect* (1998), que conquistaram elogios fervorosos da crítica especializada norte-americana².

Após o apoio de David Byrne e o subsequente reconhecimento pela crítica musical internacional, Tom Zé ganhou destaque e exposição através da mídia internacional e passou a acumular certo capital cultural, o que permitiu que ele se legitimasse, reconquistasse seu espaço no mercado brasileiro e consolidasse seu nome na cultura brasileira. Tatit comenta sobre isso:

(...) era como se o mundo tivesse se curvado diante da singularidade de uma criação que escancarava a imperfeição e a incompletude como qualidades alternativas à eficácia do produto “bem acabado” para consumo. Era como se os “defeitos” assegurassem uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos “perfeitos” do mercado sonoro. E, de quebra, Tom Zé personificava o Brasil – sem qualquer estereótipo de “autenticidade” regional – seguindo acintosamente uma trilha própria, construída nos vãos desprezados pelas iniciativas internacionais (TATIT, 2004, p. 239).

Após anos de ostracismo, esquecido no espólio do Tropicalismo, Tom Zé adquiriu *status* e tornou-se em relativamente pouco tempo um símbolo da criatividade artística, da singularidade da música brasileira e da produção de vanguarda³, amplamente festejado por uma estética e por procedimentos musicais, os quais ele já

² O disco *Fabrication defect* foi o primeiro de Tom Zé a ser listado entre os dez melhores por dois críticos de jazz e música pop do periódico *The New York Times*, obteve classificação de quatro estrelas da revista *Rolling Stone* e também recebeu críticas favoráveis das publicações *Spin*, *Village Voice* e *Billboard* (EUA, “Les Inrockuptibles”) fatos que revelam o grau de consagração que o artista obteve no mercado internacional – Informações obtidas através de consulta ao site <http://www.tomze.com.br/> feita no dia 12/03/2012.

³ Não queremos aqui entrar no mérito da discussão da produção de Tom Zé ser ou não de vanguarda, ou citar autores da teoria da vanguarda, mas sim apenas indicar como Tom Zé passou a ser reconhecido pela crítica especializada e pelos meios midiáticos nacionais e internacionais.

esboçava em seus discos anteriores⁴. Consciente do papel de sua sonoridade imperfeita, Tom Zé incorporou em *Com defeito de Fabricação* as imperfeições e incompletudes nas estruturas da música, utilizando-as não apenas como recurso de composição, mas também como temática do disco, em uma etapa amadurecida de seu projeto estético.

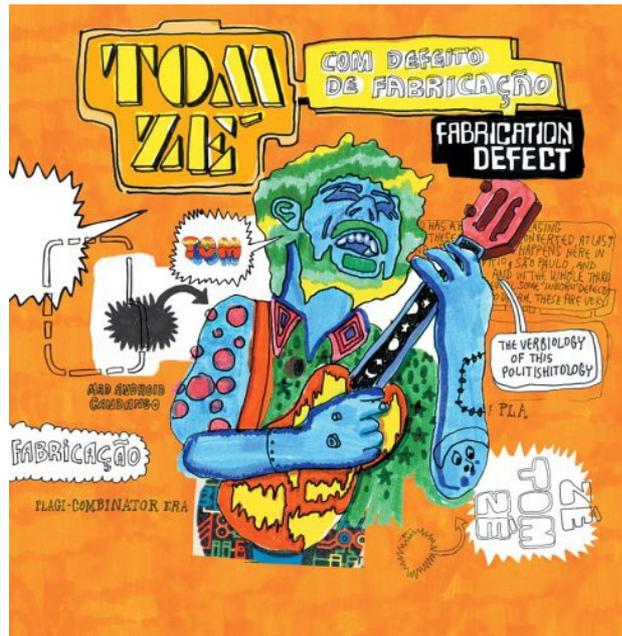
Se a singularidade da criação de Tom Zé no disco está centrada conscientemente na exploração dos “defeitos”, de sonoridades “imperfeitas”, a consagração do artista no mercado global se faz com uma postura de rebeldia explícita ao fetiche da perfeição, no sentido adorniano do termo⁵. Poder-se-ia dizer que, ao renegar padrões estéticos da canção de massa, em que a música deve ser apenas agradável, e ao rebelar-se contra a interpretação sem falhas e sem lacunas, Tom Zé assume uma postura de tensionamento da canção que se manifesta no conteúdo das letras, nos arranjos, na maneira de interpretar, promovendo rupturas com os padrões cristalizados da canção de massa.

2. O elogio à imperfeição e as faixas-defeito

Trazendo uma crítica aberta ao contexto socioeconômico mundial, o disco *Com defeito de Fabricação* condensa as ideias artísticas de Tom Zé e consolida o seu projeto estético, desenvolvido e amadurecido no seu período de marginalidade. A capa do disco exhibe uma caricatura de Tom Zé como um androide “defeituoso”, exibindo uma desconstrução sua, com formas desproporcionais, cores contrastantes, apresentando costuras e parafusos nos seus braços e trechos-chaves das letras das músicas escritas.

⁴ Basta ler as críticas positivas dos relançamentos dos seus discos da década de 70 – *Tom Zé: Grande Liquidação* – e do lançamento de coletâneas feitas pela Sony, Continental, Luaka Bop e pela WEA – *The Best of Tom Zé* e *Tom Zé: Série Dois Momentos Vol. 14 e 15* – com músicas oriundas do período de ostracismo de Tom Zé.

⁵ ADORNO, Theodor W. (1980). Op. Cit.: 186.



Ex. 1 – Capa do disco *Com defeito de Fabricação*.

Na ficha técnica do disco, encontram-se textos repletos de metáforas, que delineiam a concepção artística construída. Segue abaixo a transcrição de um deles:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de “androides”, quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização. Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “andróides” COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO. Pensar sempre será uma afronta. Ter ideias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será.⁶

A partir dessa concepção de defeitos, o conjunto das músicas com a capa produz uma significação geral alegórica, que remete tanto a uma crítica aos mecanismos de manipulação do modo de produção capitalista (incluindo a cultura de massa), como também ao fetiche de perfeição da indústria cultural. Assim, todas as faixas do disco são nomeadas com a palavra “defeito”, começando por “Defeito #1 – O Gene”, e seguindo

⁶ ZÉ, Tom. *Com defeito de Fabricação*. Trama, 1999. CD.

na sequência: “Defeito #2 – Curiosidade”, “3 – Politicar”, “4 – Emerê”, “5 – O Olho do Lago”, “6 – Esteticar”, “7 – Dançar”, “8 – ONU, Arma mortal”, “9 – Juventude Javali”, “10 – Cedotardar”, “11 – Tangolomango”, “12 – Valsar”, “13 – Burrice” e, por último, “14 – Xiquexique”. Cada faixa do disco representa então um defeito dos “androides” e a maioria das letras apresenta uma crítica, ainda que escondida nas entrelinhas, a uma determinada instituição ou a um determinado aspecto da sociedade.

Tom Zé se coloca neste disco como um dos “androides” do terceiro mundo que fez um disco “com defeito de fabricação”. Contudo, convém lembrar que a produção do disco envolveu uma ampla equipe de profissionais músicos, artistas, engenheiros de som e diretores de arte, além de equipamentos e estruturas de produção de várias regiões do mundo, inclusive de dois estúdios muito bem equipados de Nova York. considerando a temática do disco e o seu processo de produção, nota-se que, apesar de ter um tratamento de um estúdio especializado, os defeitos e as sonoridades ruidosas utilizados no disco ainda foram conservados em sua natureza sonora, distinguindo sua produção e desconstruindo estruturas cristalizadas da canção de massa. Contudo, frente às condições de produção do disco, supõe-se que a manutenção do projeto estético “imperfeito” de Tom Zé não acontece sem conflitos.

No artigo “Canção, estúdio e tensividade”, de 1990, Tatit afirma que vivemos na fase do homem de estúdio, um profissional que através do processo de mixagem, “visa dominar os efeitos de tensividade, bem como os de des-tensividade, por intermédio dos recursos ininterruptamente aprimorados da eletrônica”(TATIT, 1990, p. 44). Tatit ainda completa a descrição: “Ele sabe o que deve ser gravado, conhece os recursos disponíveis, prevê o que vai soar com nitidez no final do processo de produção técnica do disco e tudo isso em sintonia com os parâmetros de seleção das rádios de grande audiência, o que já garante, de antemão, a viabilidade comercial do produto”(TATIT, 1990, p. 44).

No documentário *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?*, produzido por Carla Gallo e lançado no ano de 2000, são exibidas cenas de um procedimento criativo do compositor de Irará, realizando experimentos musicais com um balão de sopro e uma furadeira, e em seguida um depoimento do próprio Tom Zé explicando como o homem de estúdio corrobora com o fetiche da perfeição na indústria cultural:

Mas hoje tem um inimigo muito grande dessas brincadeiras. São os masterizadores. Você chega lá e grava uma borrachinha dessa [balão de sopro] ou então um instrumento bárbaro como esse [furadeira]. Eles gostam de sons bonitos. Então, eles vão usar todos os aparelhos que eles têm à disposição para transformar esse som bárbaro, animal, feio, horroroso e, por isso mesmo lindo... para transformar isso num violino⁷.

A experiência pessoal de Tom Zé se mostra como uma referência relevante para refletir sobre o caráter fetichista de perfeição da indústria cultural e também para “localizar em que nível e em que medida as transformações sociais e as inovações tecnológicas e mercadológicas incidem sobre as obras e sobre os seus atores” (TATIT, 1990, p. 43). Como já se sabe, Tom Zé se utiliza de experimentalismos com ferramentas industriais e outros objetos, como procedimentos criativos do seu projeto estético, colocando a arte em posição de confronto com seus limites na tentativa de descobrir algo inovador. O ato de Tom Zé gravar o som de uma furadeira, normalmente desagradável de se ouvir devido aos ruídos e à estridência, vai de encontro à atividade do homem de estúdio e o põe em situação de conflito com ele para que consiga manter a imperfeição e a integridade de sua expressão artística. É possível afirmar então que a atividade do homem do estúdio estaria, de certo modo, limitando a liberdade da escolha estética do artista visando a padronizar o produto para o mercado, atuando assim como uma espécie de censor estético ao tentar transformar sons imperfeitos em algo sem falhas e sem lacunas, o mais próximo possível da perfeição.

Ainda que Tom Zé não tenha músicas vinculadas à programação de rádios de grande audiência, sua obra passou pelo mesmo filtro estético operado pelo homem de estúdio. Consciente do papel do seu projeto estético, o compositor de Ipiranga incorpora propositalmente sonoridades “imperfeitas”, que se opõem aos processos de padronização musical – necessários para compatibilizar os produtos com o mercado de consumo –, tensionando a dinâmica mercadológica da indústria fonográfica e tecendo (em sentido figurado) um elogio à imperfeição.

O compositor baiano recorre ao uso de sonoridades estridentes e ruidosas em diversas faixas do disco; selecionamos aqui algumas faixas para analisar brevemente de que modo ocorre tal uso. A quarta faixa-defeito, “Emerê”, foi composta em parceria com José Miguel Wisnik e, na contracapa do disco, Tom Zé deixa claro que fez um arrastão “dos cantos de trabalho de uma escravatura anterior, conforme o Brasil

⁷ Transcrição e colchetes nossos (GALLO, 2000).

bucólico que as esquerdas queriam”. Dentro do contexto do disco, é possível afirmar que essa música representa um dos “defeitos” antigos dos “androides” – a herança do período de escravidão que o país teve. Com o som de uma ferramenta martelando um pilão do começo ao fim, a música simula um canto de trabalho e, ao longo de sua execução, o entoar de uma melodia por Tom Zé junto com sons de piano e uma rabeca fazem intervenções que dão forma ao arranjo. O resultado é uma canção que não tem letra e que se distingue dos padrões estandardizados da canção de massa devido à ausência de polarizações clímax/anticlímax, ausência de refrão e também devido ao uso explícito de ruídos.

A faixa “Defeito 7: Dançar” foi composta através de apropriações feitas da obra de Jorge Luís Borges, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em relação à parte musical, podemos notar outra ocorrência do uso sistemático das sonoridades “defeituosas” após a introdução, quando Tom Zé utiliza o som de uma furadeira em isorritmia com o bumbo no segundo tempo do compasso, executando o ritmo nordestino xote. Com essa ideia musical, o compositor de Irará promove uma justaposição de elementos do folclore (xote) com a alta cultura (uso de sons do cotidiano do concretismo francês) e, ao incorporar uma sonoridade imperfeita no arranjo, destaca a natureza polissêmica presente na temática do defeito no disco.

Na música “Defeito 13: Burrice”, Tom Zé elabora outra versão encurtada de sua própria canção, “Sabor de Burrice”, de seu LP de estreia (*Tom Zé*, 1968). O “auto-arrastão” foi feito com referência na obra *Bouvard et Pécuchet*, do francês Gustave Flaubert, e na música caipira. Em seguida, a transcrição da letra:

Veja que beleza
Em diversas cores
Veja que beleza
Em vários sabores
A burrice está na mesa

Veja que beleza!

Refinada, poliglota
Anda na direita
Anda na esquerda
Mas a consagração
Foi o advento
Da televisão
Da televisão
Da televisão

(Refrão)

Ensinada nas Escolas
Universidades e principalmente
Nas academias de louros e letras
Ela está presente
Ela está presente

(DISCURSO POLÍTICO)

Senhoras e senhores,
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 Chui dos pampas aos seringais, ela já é gloriosamente festejada, gloriosamente festejada.

A letra da música dialoga com o romance satírico de Gustave Flaubert, apropriando-se de uma de suas críticas e trazendo-a para o contexto do Brasil. Na obra *Bouvard et Pécuchet*, conta-se a história de dois copistas de profissão, François Denys Bartholomée Bouvard e Juste Romain Cyrille Pécuchet, que se conhecem casualmente, tornam-se amigos rapidamente e compartilham um sonho: conseguir largar o trabalho árduo de copista e se dedicar aos estudos dos altos conhecimentos, científicos ou não. Após Bouvard herdar uma fortuna como herança, os dois amigos deixam Paris e mudam-se para uma cidade de interior para realizarem o almejado sonho. Contudo, o desenvolvimento do romance mostra que os dois fracassam em realmente aprender algo e acabam expulsos da cidade pelos aldeões e voltando para Paris para fazer uma mesa/escrivania para dois e voltarem a serem copistas. O fracasso do projeto intelectual de Bouvard e Pécuchet mostra uma visão pessimista do mundo, em que a alienação da experiência humana se sobrepõe à vontade de obter e deter conhecimento.

Tom Zé apropria-se da ideia do romance e tece críticas à cultura de massa, consagrada pelo advento da televisão e pela posterior popularização do acesso aos aparelhos televisores. A ideia de que a “burrice” está na mesa em “diversas cores e sabores” denota uma crítica à sociedade de consumo, na qual se vincula uma produção de massa que desenvolve técnicas de marketing para seduzir os consumidores, mas esvazia o conteúdo dos produtos. Também a qualidade do ensino das escolas e universidades é criticada e, em seguida, em uma simulação de um comício e com tom de discurso político no fim da música, Tom Zé sugere que a alienação prevalece na sociedade brasileira em geral, dado que as festividades diárias e apelos aos sentidos subordinam a reflexão crítica e a compreensão das contradições. Seguindo essa linha de

pensamento, a faixa-defeito “Burrice” representa a alienação, um dos “defeitos” dos “androides”, que se consagrou no país junto à consolidação dos meios de comunicação de massa.

A música “Defeito 14: Xiquexique” foi composta em parceria de Tom Zé com José Miguel Wisnik e foi descrita na ficha técnica como um “arrastão do fole da sanfona de Osvaldinho do Acordeon e de todos os sanfoneiros do Nordeste”. A música se inicia com o som de balão de sopro friccionado nos dentes e improvisado de sanfona, que aos poucos começam a conduzir um ritmo de forró. Além da sonoridade da música e da inflexão do canto, a composição da letra da música também remete ao nordeste – as rimas alternadas (ABAB) utilizadas em uma narrativa que conta as observações e impressões metafóricas e às vezes místicas do enunciador conferem ao texto uma sonoridade do repente nordestino e uma ambientação no nordeste brasileiro. Assim, notamos que Tom Zé mistura duas células de citações do folclore e do concretismo francês – a sonoridade do baião e do repente, elementos da cultura nordestina, com o som cotidiano do balão de sopro. Deste modo, através de procedimentos experimentais com o balão de sopro, Tom Zé descobre e acrescenta ao gênero popular baião uma sonoridade nova.

3. A estética do plágio

Na ficha técnica do disco encontra-se um segundo texto intitulado “A Estética do Plágio”, que revela alguns procedimentos criativos utilizados por Tom Zé para pensar a parte musical das faixas do disco. Segue abaixo a sua transcrição:

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), essa 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 acelerada⁸.

⁸ ZÉ, Tom. *Com defeito de Fabricação*. Trama, 1999. CD.

A “Estética do plágio” e o neologismo “plagicombinações” podem ser entendidos como uma justaposição de citações da “alta” cultura europeia com música popular brasileira. Entende-se aqui “alta” cultura europeia pelas obras de compositores de música erudita, e também de escritores da literatura clássica europeia. Desse modo, em cada faixa do disco, Tom Zé promove um “arrastão estético”, ou seja, Tom Zé apropria-se de uma ideia musical, literária ou poética oriunda de uma cultura para transformar esse material em uma nova ideia poético-musical, gerando novos significados, transpostos para outro âmbito cultural e distintos dos sentidos que a ideia original apresentava.

Um exemplo da resignificação realizada através da plagicombinação se encontra na música “Juventude Javali”. Sua melodia e harmonia da introdução foram apropriadas do “Concerto para violino em ré maior, Op. 35” de Tchaikovsky. Contudo, para a melodia originalmente instrumental, Tom Zé atribuiu uma letra autoral, cujo conteúdo e interpretação dos músicos nada têm a ver com a noção de beleza da música erudita e do romantismo. Ao considerarmos a maneira pela qual a música é interpretada por Marle Oliveira – sem uso e sem qualquer intenção do uso da técnica de canto erudito –, nota-se certa ironia no plano musical. A escolha estética consciente de Tom Zé em conferir um tratamento popularesco tosco para um rebuscado material melódico-harmônico erudito da alta cultura europeia é sintomático e sugere, de certo modo, uma dessacralização da cultura de música erudita – algo que se relaciona com a temática central dos defeitos no disco.

No texto, quando Tom Zé fala sobre o “esgotamento das combinações com os sete graus da escala”, cita um marco da história da música ocidental, que foi o esgotamento das possibilidades formais da tonalidade na segunda metade do século XIX (SOCHA, 2009, p. 97). Como solução para esse esgotamento, Tom Zé propõe a estética do plágio e a põe em prática, deixando clara, no encarte do disco, a origem de cada “arrastão” estético realizado. Vale a pena notar também que o fato de ele se declarar um plagiador boicota automaticamente qualquer tentativa de atribuir ao seu material musical uma noção de autenticidade e originalidade.

Como já foi identificada anteriormente, outra fonte relevante de ideias musicais e poéticas para as “plagicombinações” de Tom Zé está no concretismo. A incorporação de elementos do concretismo se encontra na obra de Tom Zé desde a sua participação

no Tropicalismo, tanto na composição de letras como também em procedimentos musicais para os arranjos. Quanto à apropriação de procedimentos musicais, o compositor se baseia nos concretistas franceses de 1950 (como, por exemplo, Pierre Schaefer), que compunham com base na manipulação de fitas magnéticas, criando montagens com gravações dos sons do cotidiano (como vassouras em fricção com o chão, um trem percorrendo os trilhos, água escorrendo da torneira) modificados e reorganizados sistematicamente (GRIFFITHS, 1998, p. 146). Por exemplo, na canção “O olho do lago”, que é na verdade uma versão da música homônima de autoria de Cid Campos do seu disco *No lago do Olho*, observamos dois elementos com características do concretismo. Tom Zé se apropria da música com letra concreta de Cid Campos e utiliza o som do operar de uma máquina industrial com uma determinada função no arranjo e, assim, traz um procedimento musical do concretismo erudito para o âmbito da música popular.

4. Considerações finais

Podemos concluir, após a apreciação dos textos das capas, letras e sonoridade das músicas de *Com Defeito de Fabricação*, que existe claramente um projeto estético concebido por Tom Zé em sua produção, centrado na figura alegórica do defeito. A expressiva repercussão internacional gerada pelo disco reflete, de certa maneira, o suprimento de uma demanda insatisfeita com um projeto estético que explicita a imperfeição – nas palavras de Luiz Tatit –, como qualidade alternativa à eficácia do produto “bem acabado” para o consumo. É interessante observar que, no período de lançamento, apesar de ter recebido resenhas e críticas fervorosas pela crítica brasileira, a vendagem de seus discos na década de 90 foi exponencialmente superior nos países estrangeiros se comparada com a vendagem no território brasileiro, fato que talvez indique não ter havido uma demanda similar no país.

A consagração internacional do projeto estético “imperfeito” de Tom Zé não acontece sem o conflito com os técnicos de estúdio, sem o tensionamento de procedimentos musicais padrões da canção de massa e de procedimentos de padronização da indústria cultural. Uma vez que a dinâmica globalizada da indústria cultural pode ser caracterizada pelo esforço de apropriação de símbolos culturais locais com processos de padronização, tentamos indicar neste trabalho algumas maneiras pelas

quais Tom Zé tensiona tais processos, levando sua produção a ser considerada de vanguarda pela crítica especializada internacional.

Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. de Júlia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Textos escolhidos* (Coleção Os Pensadores). Trad. de L. J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.

DUNN, Christopher. *Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil*. *Popular Music*, 28, pp. 217-237, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. In: *Minas Gerais: ArtCultura*, v. 10, n. 16, p. 119-135, jan.-jun, 2008.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

NETTO, Michel Nicolau. Quanto custa o gratuito? Problematizações sobre os modos de negócio na música. In: *Minas Gerais: ArtCultura*, v. 10, n. 16, p. 141-155, jan.-jun, 2008.

SILVIO, Graccho. *Tom Zé: O defeito como potência – A canção, o corpo, a mídia*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2005.

TATIT, Luiz. Canção, estúdio e tensividade. In: *Revista USP*, São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social da USP, dez. 1989, jan.-fev. 1990, n. 4, p. 41, 1990.

_____. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

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

Discografia

ZÉ, Tom. *Tom Zé*. Rozemblit, 1968. LP.

_____. *Todos os Olhos*. Continental, 1973. LP.

_____. *Estudando o Samba*. Continental, 1976. LP.

_____. *Fabrication Defect*. Luaka Bop / WEA, 1998. CD.

_____. *Com defeito de Fabricação*. Trama, 1999. CD.