

Do *mainstream* pop internacional às periferias musicais: a prática das versões no Forró Eletrônico, Tecnobrega e Sertanejo¹

Rafael Andrade de Oliveira e SILVA²
Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, PE

Resumo

Buscaremos, neste artigo, localizar possíveis origens das versões musicais periféricas executadas por gêneros musicais como o Forró Eletrônico, o Tecnobrega e o Sertanejo a partir de canções-base do Pop e Rock internacionais. Para isso, discutiremos as noções de Periferia (TROTТА, 2009; 2013), de Cibercultura (LEMOS, 2005) e da prática do Isomorfismo Expressivo (REGEV, 2013) a fim de reatualizar as ideias sobre aura, valor de culto e valor de exposição de uma obra de arte (BENJAMIN, 1987).

Palavras-chave: Versão Musical; Periferia Musical; Cibercultura; Isomorfismo Expressivo; Reprodutibilidade.

Da canção à sua versão: uma possível genealogia a partir da obra de arte de Benjamin

Na primeira metade do séc XX, Walter Benjamin escreveu um texto que se tornou uma das mais importantes referências no que diz respeito à relação entre um produto artístico e seus valores de culto e de exposição. Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, a discussão central é a respeito da possível perda da aura de uma obra de arte a partir de sua reprodução em massa, uma prática que estava se consolidando naquele período.

Segundo Walter Benjamin (1987), a obra de arte sempre foi reproduzível. Mesmo antes do desenvolvimento e utilização em massa de técnicas de reprodutibilidade como a xilogravura, a fotografia ou o Xerox, as obras originais já eram reproduzíveis. Essas reproduções eram, basicamente, de três fontes. A primeira era a partir do próprio artista ou mestre. Ele reproduzia sua obra original com o objetivo de difundi-la. A segunda fonte era seu discípulo. Os discípulos reproduziam a obra do mestre com a finalidade de exercitar suas técnicas e praticar seu ofício. A última fonte de reprodução era a partir de terceiros,

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da UFPE, email: aos.rafael@gmail.com

interessados diretamente no lucro que uma reprodução de uma obra de arte poderia fornecer a ele (BENJAMIN, 1987).

A canção, tal qual a obra de arte citada por Walter Benjamin, também nasceu com o DNA da reprodutibilidade. Antes de surgirem os LPs, os CDs, as fitas K7 e o mp3, a canção era passada de uma geração para outra ou de uma cultura para outra através da cultura oral. As técnicas de gravação e reprodução da música, é bem verdade, institucionalizaram a reprodutibilidade da canção, assim como as técnicas referentes às obras de arte institucionalizaram a era de reprodutibilidade da obra de arte.

O que há de semelhante entre a era da reprodutibilidade da obra de arte e a era da reprodutibilidade da canção é que elas nasceram a partir da tentativa de uma reprodução fiel da obra matriz. A característica que pautou o uso das fitas K7, dos LPs ou dos CDs, assim como o trabalho manual dos discípulos, a xilogravura ou o Xerox, é a cópia. Uma canção original era gravada milhões de vezes e distribuída a fim de difundir aquela canção/álbum/artista. Assim, podemos dizer que, cronologicamente, a primeira característica da reprodutibilidade é a cópia.

O foco inicial do texto de Walter Benjamin é neste fenômeno da reprodutibilidade como tentativa de reprodução fiel de uma obra de arte. Neste sentido, ele defende que a alta reprodutibilidade (o alto valor de exposição) da obra de arte enfraquece o valor de culto que ela possui. Segundo Benjamin, quanto mais uma obra é vista e difundida, menor valor ritualístico ela terá. A reprodutibilidade

(...) substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição (BENJAMIN, 1987, p. 168-169).

Este abalo da tradição que as reproduções propiciam é também observado – e de maneira bem crítica – por Ludmila Brandão (2007). Segundo ela,

Quanto menos exemplares disponíveis, mais valorizados eram e mais dignificavam seus proprietários. À medida que os meios tecnológicos tornaram possível a reprodução massiva de certos objetos, e que um número maior de pessoas, oriundas da classe média, podia possuir uma cópia do objeto de alto valor, a função dessas mercadorias de conceder distinção e prestígio se viu ameaçada (BRANDÃO, 2007. P. 106).

A ampliação do significado da obra e o seu conseqüente abalo da tradição, ambos causados pela era da reprodutibilidade, podem ser observados a partir da versão, nosso objeto de estudo neste artigo. A versão teria uma configuração semelhante a da cópia em

relação à obra de arte original, no entanto, a versão não seria uma reprodução fiel. Vejamos dois exemplos musicais disso:

As músicas “Close Your Eyes” e “In My Life”, dos Beatles, ganharam versões brasileiras: “Feche os Olhos”, de Renato e Seus Blue Caps e “Minha Vida”, de Rita Lee, respectivamente. Não podemos dizer que elas são cópias das originais, pois o idioma da letra mudou. Essas duas canções passaram por uma adaptação de idioma e, com ele, uma leve adaptação também no sentido literal de sua letra. Por mais que o sentido original da letra e a melodia da canção tenham se mantido, foi necessário adaptar a canção para um novo idioma. Esse princípio, o da adaptação, inauguraria uma nova posição (ainda não tratada por Walter Benjamin) na árvore genealógica das reproduções. Agora a obra original teria duas formas de reprodução: a cópia e a versão.

A partir deste contexto trataremos um fenômeno existente dentro do universo das versões, as versões que circulam entre a chamada música popular periférica.

A ideia de “periferia” e a versão musical periférica

Inicialmente a noção de “periferia” é geográfica. A periferia está em oposição ao que está no centro (TROTTA, 2013). Pensando a nível global, o centro político e econômico do globo esteve, ao longo de todo o século XX e início do século XXI, na América do Norte e na Europa. Tanto é que os países capitalistas pertencentes a essas regiões eram chamados de “Primeiro Mundo” e com o desmembramento da URSS, passaram a receber o título de “Países Desenvolvidos”. Em um nível inferior economicamente estavam os países do Terceiro Mundo e, posteriormente, os Países Subdesenvolvidos ou os Países em Desenvolvimento. Assim, política, econômica e geograficamente o centro do mundo eram os EUA e a Europa, enquanto os outros países configuravam a periferia do globo.

Juntamente com a noção geográfica, política e econômica, outro importante fator para a ideia de periferia é o capital cultural/ simbólico. Esses mesmos países possuíam grande influência cultural no restante do mundo, configurando e agenciando um certo *mainstream* (“fluxo central”) cultural. Assim, músicos, cineastas e artistas em geral que possuíam maior capital simbólico eram oriundos de países centrais. Os Beatles (Inglaterra), os Rolling Stones (EUA), Federico Fellini (Itália), Alfred Hitchcock (Inglaterra – EUA), Steven Spielberg (EUA), Beyoncé (EUA), Pablo Picasso (Espanha) e Edith Piaf (França) são alguns exemplos.

Acontece que nos últimos anos, segundo Felipe Trotta,

(...) os países, regiões e bairros periféricos têm despertado a atenção dos setores dominantes da economia, política e cultura. No Brasil, o interesse na periferia tem sido vinculado à ampliação do consumo e da participação da chamada “classe C” na economia nacional (TROTТА, p.162, 2013).

Como exemplos musicais deste crescimento de culturas periféricas ao redor do globo, Trotta cita o Hip Hop (EUA), o Kuduro (Angola), o Reggaeton (Cuba/Caribe) e o Funk (Brasil). Esses movimentos musicais vindos da periferia ganharam notoriedade em seus respectivos países (e para além deles) e passaram a despertar a atenção dos setores dominantes da economia, política e cultura, como enfatizou Felipe Trotta (2013).

No entanto, o autor alerta para um perigoso uso do termo “periferia”, às vezes de forma positivista. Segundo Trotta, “... o termo é vago o suficiente para ser encaixado em diversas situações, nem sempre com sentidos convergentes” (TROTТА, 2013) como, por exemplo, ao se tratar de movimentos muito diferentes ao redor do globo com uma ideia de unidade e coesão. O Hip Hop, o Kuduro e o Funk, por exemplo, são movimentos periféricos que nasceram a partir de uma população periférica, mas cada um desses movimentos e cada uma dessas populações trazem consigo características muito particulares que não poderiam ser trazidas como um único e mesmo movimento.

É nesta conjuntura que surge o que chamamos aqui de “versões musicais periféricas”. O que diferencia as versões de músicas dos Beatles realizadas por Renato e Seus Blue Caps e Rita Lee para as “versões musicais periféricas” que trabalhamos neste artigo é que enquanto aquelas nascem e permanecem em um local cultural central – o do rock e do pop, estas surgem a partir do mesmo *mainstream*, mas são deslocadas do centro para a periferia através de gêneros musicais regionais e periféricos, como o Forró Eletrônico e o Tecnobrega. Em outras palavras, as versões musicais periféricas retiram a canção original de seu hábitat central do *mainstream* Pop-Rock e as trazem para as periferias musicais. Ou, como comenta Walter Benjamin, retiram o objeto de seu invólucro e corroem sua suposta aura. (BENJAMIN, 1987, p. 170)

Como exemplo deste deslocamento geográfico e estético, temos a canção “Das Model” do grupo de música eletrônica Kraftwerk, da Alemanha, e sua versão Tecnobrega “Bole Rebole”, da “Banda Los Bregas”, do estado do Pará, no Brasil. A primeira diferença entre a canção-base e sua versão é, assim como as versões de Rita Lee e Renato e Seus Blue Caps dos Beatles, a diferença do idioma. No entanto, o sentido da letra de “Das Model” não é o mesmo de “Bole Rebole”, assim como procuravam ser as versões com base nas músicas

citadas dos Beatles. Enquanto a canção do grupo alemão fala durante toda sua extensão sobre uma modelo de sucesso que é desejada pelo eu lírico de forma sensual e velada, a canção Tecnobrega usa de uma linguagem mais sexual e explícita³, com destaque para o refrão “Bole, rebole, mexe esse corpo e vem comigo / Dance, me lance nesse *swing* vou contigo”.

Além da letra, a melodia de “Bole Rebole”, apesar de manter a estrutura da canção-base, possui diferenciações em alguns detalhes, que contribuem para ela poder ser identificada como uma música Tecnobrega. Essas mudanças são mais nas texturas sonoras, através de uma batida mais acelerada típica do Tecnobrega, além do uso de teclado, do uso de backing vocals e de uma voz mais enérgica em comparação com a voz *blasé* de “Das Model”. Por outro lado, o uso dos mesmos *riffs*, solos e métrica deixa explícita a referência que a versão faz à canção-base, assinando sua afiliação a ela.

É interessante notar também que as duas canções e os movimentos das quais elas fazem parte dialogam a partir de influências da tecnologia eletrônica. O Tecnobrega é um gênero que se baseia na batida eletrônica e no uso de softwares de edição e mixagem. Da mesma forma, o Kraftwerk é uma banda que agencia fluxos semelhantes trabalhando em uma intensa preparação eletrônica de sons e instrumentos. Esse uso da tecnologia para a criação em um primeiro momento chegou a ser desqualificado por sua suposta falta de autenticidade no fazer musical. Neste terreno, não é surpresa uma banda como o Kraftwerk ganhar releituras como a realizada pela Banda Los Bregas.

Antes de seguirmos com a apresentação de outros exemplos e a discussão referente a algumas questões que essa prática de ressignificação suscita, é importante situar o contexto cultural e musical que pode ter contribuído para esse diálogo entre a canção-base de um *mainstream* global e sua versão periférica, como no caso de “Das Model” e “Bole Rebole”.

A cibercultura e o isomorfismo expressivo como mediadores entre o *mainstream* e a periferia

O diálogo e a troca cultural – e não apenas o monólogo – entre o centro e a periferia foi crescendo e se tornando mais rico principalmente a partir da segunda metade do século XX. Alguns fatores socioculturais foram fundamentais para que esse movimento acontecesse. Neste artigo destacamos dois deles: a Cibercultura (LEMOS, 2005), em um

³ Segundo Felipe Trotta (2009a), as músicas periféricas, como a versão “Bole Rebole”, normalmente são renegadas pela crítica por apresentarem uma música com foco na experiência sensorial e não na intelectualidade. Ver mais em: TROTTA, F. C. **Música Popular, Moral e Sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo**. Contracampo, Niterói, n. 20, p. 132-146, ago. 2009a

âmbito mais geral; e o Isomorfismo Expressivo (REGEV, 2013), em um recorte mais relacionado à cultura musical.

Segundo André Lemos (2005), a cibercultura poderia ser entendida pelas

(...) relações entre as tecnologias informacionais de comunicação e informação e a cultura, emergentes a partir da convergência informática/telecomunicações na década de 1970. Trata-se de uma nova relação entre as tecnologias e a sociabilidade, configurando a cultura contemporânea (LEMOS, 2005, p.1).

Entre os princípios da cibercultura, André Lemos (2005) destaca três leis fundadoras: a liberação do polo da emissão; o princípio da conexão em rede; e a reconfiguração de formatos midiáticos e práticas sociais. De acordo com Simone Pereira de Sá, em “A música na era de suas tecnologias de reprodução” (2006), esses princípios podem ser traduzidos, também, pelo embaralhamento na lógica “emissão-recepção” da comunicação, trazida pela cibercultura. Segundo Simone Pereira de Sá,

(...) a comunicação um-todos, típica do modelo implantado pela cultura de massa, deu lugar ao modelo todos-todos que resulta da conexão generalizada em rede, onde emissores e receptores, ou no exemplo da produção artística, artista e público se confundem ou alternam papéis. (PEREIRA DE SÁ, 2006. P.3).

A grosso modo, o modelo hierarquizado e centralizado da indústria cultural foi sendo substituído por um modelo pautado pela conectividade, por ramificações e por trocas mais horizontais. A comunicação, que era predominantemente vista do centro para a periferia passou a ser observada, também, no sentido inverso.

No entanto, dizer que o diálogo entre o centro e a periferia aumentou não significa dizer que suas trocas se deram de maneira consensual e amistosa. Este diálogo trouxe também disputas e tensões entre os personagens e produtos culturais produzidos neste terreno. Um exemplo dessas tensões caro ao fenômeno das versões musicais periféricas foi a reconfiguração da noção de autoria. A liberação do polo da emissão e o princípio da conexão em rede trouxe, com a cibercultura, uma instabilidade no conceito de *copyright*. A ideia de obra de arte como um produto cultural fechado foi borrada pelas práticas de recombinação e da remixagem, como ocorreu com a canção “Das Model”, que foi borrada, aberta e remixada, dando origem a outro produto cultural, a canção “Bole Rebole”. A remixagem, segundo André Lemos, é o princípio que rege a cibercultura. Segundo o autor, a remixagem pode ser entendida a partir do

(...) conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, cut-up de informação a partir das tecnologias digitais. Esse

processo de “re-mixagem” começa com o pós-modernismo, ganha contorno planetários com a globalização e atinge seu apogeu com as novas mídias (LEMOS, 2005, p. 1).

É neste contexto sociocultural que as versões musicais periféricas estão. Diferentemente das versões que faziam adaptações e mantinham o sentido original da letra, as versões periféricas utilizam a canção-base apenas como ponto de partida. Há uma identificação melódica e rítmica com a original, no entanto o princípio da remixagem faz a canção base atingir um outro gênero musical, uma outra experiência, um outro lugar geográfico e cultural. A versão periférica se emancipa da canção-base.

Esse diálogo entre gêneros musicais do *mainstream* e da periferia ganha uma contribuição a partir de uma ideia desenvolvida por Motti Regev (2013), no livro “Pop Rock Music”. Segundo o autor, diversos produtos musicais do globo passaram por uma “Cosmopolitanização Estética” na segunda metade do século XX. Este termo consistiria de uma intensa proximidade estética, sobreposição e conectividade entre nações e etnias (REGEV, 2013). Sua prática estaria ligada à soma do uso de estéticas sonoras globais (o *mainstream*) com elementos da tradição nativa regional. Este processo culminaria no que o autor chama de “Isomorfismo Expressivo” que, como o próprio termo sugere, são práticas de expressões estéticas com formas semelhantes. Um exemplo que pode ilustrar esse fenômeno é o que ocorreu em muitos países na segunda metade do século XXI, com a mistura do Rock’n Roll com elementos regionais tradicionais, os quais, segundo o autor, configurariam a noção de autenticidade do artista/canção.

No Brasil, por exemplo, essa prática ocorreu com Chico Science e Nação Zumbi ao misturar Rock com Maracatu, uma manifestação folclórica tradicional e regional que seria responsável pela autenticidade da música, segundo Regev (2013). Na Argentina a junção de Rock com elementos do Tango pode ser observada em músicas da banda Bersuit Vergarabat; e na Espanha o grupo Pata Negra trouxe sonoridades do Flamenco para o Rock (REGEV, 2013). Essa prática partiria de formas semelhantes de se realizar a mistura do Rock com tradições locais.

No entanto, o que Regev (2013) enxerga como a parcela de autenticidade neste processo, a estética regional, pode não valer quando falamos das versões periféricas. A importação de uma música internacional e a mistura com elementos regionais, como no caso de “Bole e Rebole”, geralmente não é considerada autêntica, uma vez que o processo de criação, apesar de trabalhar com estéticas regionais como as referentes ao gênero Tecnobrega, envolveu a importação de uma música internacional.

Inicialmente os processos de cosmopolitanização e isomorfismo surgiram com um desejo das periferias de estarem ligadas com o que estavam acontecendo nas metrópoles, se apropriando do que havia de mais atual para realizar, em sua região, um produto cosmopolita (REGEV, 2013). No Brasil, a Cosmopolitanização Estética e o Isomorfismo Expressivo podem ser observados, além do exemplo já mencionado pelo diálogo entre a música eletrônica do grupo Kraftwerk e o Tecnobrega da Banda Los Bregas, na modernização do Forró e da música Caipira/Sertaneja.

Como pontua TROTTA (2009), o Forró Pé de Serra, tido como autêntico e tocado basicamente por uma sanfona, um triângulo e uma zabumba, era um ritmo que remetia à vida do morador do sertão pobre nordestino, com temáticas relacionadas principalmente à seca, às dificuldades financeiras, ao cultivo e ao êxodo rural do povo nordestino para o sudeste. Com uma nova configuração econômica e social da região e dos consumidores do Forró, essas temáticas teriam ficado ultrapassadas. O desenvolvimento e a conectividade de cidades (mesmo interioranas) do Nordeste fez com que muitos moradores passassem a consumir produtos mais “atuais”. Essa seria uma possibilidade vista por Felipe Trotta (2009) para explicar a adesão do Forró a instrumentos elétricos e eletrônicos como o baixo, a bateria e a guitarra e sua nova configuração: o Forró Eletrônico, um gênero atualmente considerado menos autêntico do que o Forró Pé de Serra.

A música Caipira teria passado por processo semelhante. A adesão aos mesmos instrumentos elétricos e eletrônicos citados, além de uma textura sonora mais cosmopolita contribuiu para a aproximação da música Caipira a uma vanguarda pop que se materializou por meio do Sertanejo Universitário.

De certa forma, assim como a música sertaneja se modificou no final dos anos 1980 para representar não mais o caipira atrasado mas o produtor rural do mundo do agrobusiness, das pick-ups e dos rodeios (NEPOMUCENO, 1999, p. 203), este jovem urbano moderno (ou pós-moderno?) estabelece novos elos de identificação através da música e do consumo. E vai encontrar nas bandas de forró um conjunto de símbolos identitários e imagéticos que reforçam determinados valores compartilhados de sua herança afetiva coletiva regional, mesclando-os a referenciais simbólicos modernos e universais (TROTTA, 2009, p. 111-112).

Dado um possível território fértil para que as versões periféricas se desenvolvessem, vamos a elas.

O Forró Eletrônico, o Tecnobrega e o Sertanejo Universitário

O Forró Eletrônico é um dos principais gêneros musicais brasileiros que realiza versões de músicas do *mainstream* internacional. Em rápida pesquisa na web utilizando palavras-chave como “forró eletrônico”, “versão” e “música internacional”, é possível encontrar links como: “12 opiniões sobre toda música internacional tem uma versão forró”; “72 hits internacionais em versões forró para estourar a cintura”; uma playlist no Youtube chamada “Músicas internacionais com suas versões em forró”; e até “Full Rock: 10 músicas desgraçadas por bandas de forró”. Dessas versões de Forró Eletrônico, a ampla maioria é realizada da mesma forma com que “Bole Rebole” foi realizada. Ou seja, elas mantêm a métrica, a base melódica e os *riffs* quase idênticos à canção-base e trazem elementos sonoros e estéticos particulares do Forró, além de modificar o sentido da letra, descolando-a do sentido original.

Neste sentido, algumas canções da banda “Aviões do Forró”, uma das principais do Forró Eletrônico no nordeste brasileiro⁴, configuram um importante agenciamento entre o *mainstream* e a periferia, colocando em diálogo o Forró Eletrônico principalmente com o Pop e suas Divas internacionais (REGEV, 2013). É o caso das versões “Se Não Valorizar”, “Vai Vaza” e “Vou Deixar Ele Ir”, todas contidas no repertório de Aviões do Forró e cantadas por Solange Almeida, a voz feminina da banda. Elas são versões para as seguintes canções-base pop, respectivamente: “Umbrella” e “Work”, de Rihanna, e “Chandelier”, de Sia. Da mesma forma que “Bole Rebole”, essas versões tomam emprestada toda a base melódica da canção-base e aplicam práticas e elementos do Forró Eletrônico, dialogando diretamente com a canção-base e se diferenciando a partir de seus elementos regionais e característicos.

A música Pop internacional tem na categoria estética das Divas Pop uma das suas importantes vertentes. Segundo Regev (2013), sua estrutura é organizada ao redor de projeções e dramatizações de empoderamento da figura feminina, inclusive por vezes se emancipando apenas do *mainstream* do Pop Rock e alcançando status de identidade nacional, como é o caso de Madonna, Beyoncé e Rihanna. Nos exemplos das versões de Aviões do Forró citados no parágrafo anterior podemos observar esse isomorfismo das Divas Pop internacionais Rihanna e Sia com a vocalista feminina do Aviões do Forró, Solange Almeida, uma espécie de diva regional.

⁴ Ver mais em TROTTA, F. C. **O Forró Eletrônico no Nordeste: um estudo de caso**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009b; e MONTEIRO, M. ; TROTTA, F. C. **O Novo Mainstream da Música Regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste**. E-compós, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008

As três versões citadas, “Se Não Valorizar”, “Vai Vaza” e “Vou Deixar Ele Ir” são cantadas somente por Solange Almeida, que normalmente em outras canções divide o palco com o vocalista masculino da banda, Xande. As letras dessas versões, entoadas por ela, confluem para a ideia de empoderamento feminino, como na primeira estrofe de “Se Não Valorizar”: “Se não valorizar / Com certeza você vai me perder / Embora eu te ame sim / Eu juro não vou suportar / Ver você me enganar / Cansei de perdoar / Se liga no que eu vou dizer / Me amo mais do que a você”.

Esta ideia se repete nas outras duas versões, inclusive já no título das canções. O eu lírico feminino trabalha resignado com a ideia da separação em “Vou Deixar Ele Ir”, versão de “Chandelier”, de Sia, e até de maneira mais enfática manda o parceiro embora mais diretamente em “Vai Vaza”, versão da música “Work”, de Rihanna.

O diálogo com as Divas Pop a partir de versões acontece de forma até mais evidente com um dos principais nomes do Tecnobrega, Gaby Amarantos. A cantora foi comparada no início de sua carreira à Diva Pop Beyoncé, sendo chamada de Beyoncé do Pará. Além das características físicas de ambas e do posicionamento empoderado no palco, as duas cantoras estão ligadas por uma canção-base e uma versão periférica. O hit “Single Ladies”, de Beyoncé, ganhou uma versão Tecnobrega, chamado “Hoje Eu Tô Solteira”, cantada por Gaby Amarantos.

Assim como “Bole Rebole”, as versões realizadas pelos Aviões do Forró e Gaby Amarantos são canções que são criadas a partir de uma canção-base, respeitando algumas ideias, como é o caso da expressão isomórfica da estética das Divas Pop por Solange Almeida, vocalista dos Aviões do Forró, e Gaby Amarantos. No entanto, essas versões se emancipam da canção-base e constroem seus próprios elementos estéticos. No caso das versões realizadas pelos Aviões do Forró, o uso da sanfona para realizar os *riffs* dá o tom regional e, segundo Regev (2013), autêntico do Forró. E no caso de “Hoje Eu Tô Solteira”, de Gaby Amarantos, as diferenças estéticas para a canção-base “Single Ladies” estão nas texturas sonoras características do gênero musical Tecnobrega, com sua batida eletrônica marcada. O mesmo acontece com “Bay Bay Bay”, versão Tecnobrega da banda “Anjos do Melody” para a música “Work” da Rihanna. Assim como “Vai Vaza”, dos Aviões do Forró, a versão Tecnobrega “Bay Bay Bay” em português fala de uma separação, mas com sofrimento. “Bay Bay Bay” também traz texturas sônicas particulares e semelhantes às realizadas por “Hoje Eu Tô Solteira”, fazendo o diálogo do Tecnobrega com suas respectivas canções-base.

Em pesquisa semelhante à realizada com o Forró Eletrônico e suas versões no Youtube, apesar de ter essa prática também sido usada, não se encontram tantas versões Sertanejas de canções internacionais como no caso do Forró. As principais canções versões Sertanejas que aparecem adicionam elementos sonoros do sertanejo respeitando o sentido da letra da canção original, como em “Esta noite foi maravilhosa”, versão de Leandro e Leonardo para “Wonderful Tonight”, de Eric Clapton; e “Um Homem Quando Ama”, versão de Chitãozinho e Xororó para “Have You Ever Really Loved a Woman”, de Bryan Adams. Apesar de procurar não romper tanto com o sentido original da música, essas versões produzem certo incômodo. Isso porque elas retiram a canção-base do seu invólucro do *mainstream* do Pop Rock e relocalam essa canção em um novo lugar, o de um gênero musical considerado inferior como o Sertanejo. Essas versões, além de apontarem um movimento que é possível de acontecer com canções internacionais ao serem trazidas para um lugar geográfico periférico, apontam também para uma alocação do Sertanejo em um repertório pop global. Esse flerte com o *mainstream* internacional pode trazer uma espécie de desterritorialização além de uma suposta perda de raízes, com o distanciamento da música Caipira e as marcas da tradição.

Uma versão Sertaneja encontrada na pesquisa que foge um pouco a regra e se aproxima das versões periféricas que citamos do Tecnobrega e do Forró Eletrônico foi a canção “Então se Joga”, de Henrique Costa. Ela modifica completamente o sentido de sua canção-base “Psycho Killer”, da banda nova iorquina Talking Heads. Enquanto esta, um rock, fala da história de um sujeito com tendências psicóticas e assassinas, a versão Sertaneja Universitária tem como base a experiência sensorial, o culto à bebida e a sexualidade, como na estrofe “A noite tudo pode acontecer / Traz a tequila pra ela enlouquecer / Um Black, um Red, um Blue e fica no grau / Se bebe tudo, elas liberam geral”.

A expressão isomórfica observada na relação entre as canções-base e suas respectivas versões agencia esse diálogo entre o *mainstream* e a periferia, partindo de elementos comuns para realizar sua diferenciação estética a partir de particularidades, como é o caso do Sertanejo e principalmente do Forró Eletrônico e do Tecnobrega. No entanto esse diálogo não acontece de maneira amistosa. Ela é pautada também por tensões, controvérsias, embates e discussões, como em um dos resultados da pesquisa com as palavras chave “Forró Eletrônico” e “versões” no Youtube que citamos acima: “Full Rock: 10 músicas desgraçadas por bandas de forró”. Essa reivindicação da essência da canção-

base como obra de arte fechada e não reproduzível é o que Walter Benjamin (1987) chamava da destruição da aura da obra de arte. O discurso de que as versões periféricas “desgraçam” a obra de arte é recorrente e uma das importantes bases para nossas considerações finais.

Entre a canção-base e a versão: o balançar da estrutura da obra de arte de Benjamin a partir dos princípios da Cibercultura

Durante o desenvolvimento deste artigo, pretendemos construir uma das muitas abordagens que são possíveis para investigar o fenômeno das versões dentro do campo da produção musical. Essa abordagem acabou por colocar em jogo duas formas de observação deste fenômeno: uma, a partir da noção de aura benjaminiana, pela qual acredita-se que uma obra de arte perde seu valor de culto à medida que ela é reproduzida; e outra, a partir da prática *remix*, situada no contexto da cibercultura, que defende o uso de práticas de cópias, colagens e mixagens como possibilidades criativas de abertura de um produto cultural.

Ao analisar o fenômeno das versões por esse viés damos margem para algumas questões relacionadas à forma de se observar uma obra de arte a partir de dois prismas distintos. Por exemplo, quando alguém faz uma compilação de 10 versões de Forró Eletrônico e fala que elas “desgraçaram” as canções-base do Rock, esse ponto de vista está baseado em uma forma de enxergar a obra de arte de forma fechada, através de seus *copyrights* e de forma autoral, buscando sua essência e autenticidade e, ao mesmo tempo, negando sua abertura a outro nicho, externo ao hábitat natural em que a canção nasceu. Quando, por outro lado, os DJ’s trabalham com a mixagem de músicas e sons, a troca de influências globalmente distantes, a coautoria e a assimilação e sobreposição destas formas de produção, essa pessoa está se baseando em princípios da conectividade, disponibilidade, da abertura e dos direitos livres (*copyleft*), comuns da cibercultura.

Essa dicotomia suscitou questões que tangenciaram o corpo do artigo se abrindo para possíveis discussões, como é o caso da noção de originalidade e autenticidade. Optamos neste artigo por não tratar como “canções originais” as canções-base, por exemplo, justamente para não colocarmos a canção-base como algo original de um lado e a versão como não-original, de outro lado. Acreditamos que a discussão sobre originalidade, autenticidade e autoria seja importante e rica para ser feita, de modo que optamos por não rascunhar conclusões fechadas a este respeito. Esse foco, inclusive, encontra eco nas

próprias discussões feitas por Motti Regev (2013) a partir da relação entre o autêntico e o regional e tradicional, por ele chamado de elementos *indigenously*.

Antes mesmo desta discussão, a própria definição de um produto cultural como obra de arte pode ser um ponto de reflexão. Neste artigo, trabalhamos considerando o produto musical como um produto de valor estético, tal qual a noção de obra de arte de Benjamin (1987). Não foi nosso interesse postular que toda canção-base é uma obra de arte nem, consequentemente, que toda versão criada a partir desta canção-base não seja uma obra de arte. O intuito foi o de trazer as discussões de Walter Benjamin a respeito da obra de arte para o campo das práticas de versões, consideradas aqui um produto de valor estético.

O desgosto em relação à transgressão que a versão executa na canção-base também é um ponto que o artigo não se ateve e pode ser bastante frutífero caso pesquisado. As noções de gosto e valor (JANOTTI, 2014) podem nos ajudar a perceber que a diferenciação de certos gêneros musicais são dados a partir de valores culturais que eles agenciam. A “desgraça” que o Forró Eletrônico pode ter feito com as canções de Rock podem ser pensadas, por exemplo, a partir da posição canônica que o Rock possui no campo da música e a posição periférica do Forró Eletrônico que, a partir de suas versões, “sujariam” as canções-base.

As versões que trouxemos neste artigo são apenas uma pequena parcela dentro da prática da cultura remix. As remixagens possibilitam ainda *mashups*, paródias e outras formas de isomorfismos que colocam em pauta a troca de experiências e influências na rede, reconfigurando as noções de *mainstream*, periferias, aura, autenticidade, autoria e originalidade.

Referências

BENJAMIN, W. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. 1987.

BRANDÃO, L. **Circuitos Subalternos do Consumo: Sobre cópias baratas, falsificações e quinquilharias**. Comunicação Mídia e Consumo. São Paulo, Vol. 4, n. 10, p. 89-109, jul. 2017.

BUZATO, M. E. K. et al . **Remix, Mashup, Paródia e Companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital**. RBLA, Belo Horizonte, v. 13, n.4, p. 1191-1221. 2013

JANOTTI Jr, J. **Rock me Like the Devil: A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

LEMOS, A. **Ciber-cultura-remix**. São Paulo, 2005.

MONTEIRO, M. ; TROTTA, F. C. **O Novo Mainstream da Música Regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste**. E-compós, Brasília, v. 11, n. 2, maio/ago. 2008

PEREIRA DE SÁ, S. **A Música na Era de Suas Tecnologias de Reprodução**. 2006.

_____. **Quem Media a Cultura do Shuffle**. Sessões do Imaginário. Porto Alegre, n. 15, jul. 2016.

REGEV, M. **Pop Roc Music**. Polity Press, Cambridge. 2013.

SOUZA, R. A. **A Estética do Mashup**. São Paulo, 2009.

TROTTA, F. C. **O Forró Eletrônico no Nordeste: um estudo de caso**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 20, p. 102-116, janeiro/junho 2009b.

_____. **Música Popular, Moral e Sexualidade: Reflexões sobre o forró contemporâneo**. Contracampo, Niterói, n. 20, p. 132-146, ago. 2009a.

_____. **Entre o Borrvalho e o Divino: a emergência musical da “periferia”**. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 26, p. 161-173, dez. 2013.