

Nem original, nem cópia: versões musicais entre o *mainstream* e a periferia

Jeder Silveira Janotti Junior

Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco
jederjr@gmail.com

Rafael Andrade de Oliveira e Silva

Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco
aos.rafael@gmail.com

Resumo

Neste artigo analisamos o fenômeno das versões musicais periféricas, que realizam uma tradução de canções do *mainstream* Pop e Rock internacional, por meio de gêneros musicais brasileiros como o Forró Eletrônico, o Tecnobrega e o Sertanejo. Assim, iniciamos o trabalho discutindo as ideias de “aura”, “valor de culto” e “valor de exposição” na obra de arte moderna (Benjamin 1987, 165-196) e procuramos, a partir das versões, encontrar um caminho que atravessa e vai além da ideia binária entre “original” e “cópia”. Para compreender o contexto no qual essas versões são produzidas e consumidas, trabalhamos os conceitos de cibercultura (Lemos 2005, 1-9), isomorfismo expressivo (Regev 2013, 29-54) e periferia (Trotta 2009a, 132-146; 2009b, 102-116; 2013, 161-173). Por fim, apresentamos uma leitura da prática das versões musicais periféricas a partir da ideia de bastardização (Rincón 2016, 27-49) e de suas relações conflituosas entre o pop e o popular.

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

Neither original nor copy: musical versions between the *mainstream* and the periphery

Abstract

In this article, we analyze peripheral musical versions that perform translations from songs of the international mainstream Pop and Rock to Brazilian musical genres like Electronic Forró, Tecnobrega and Sertanejo. We begin by discussing the ideas of “aura”, “cult value” and “exposition value” in the modern artwork (Benjamin 1987, 165-196), and with the versions as a starting point we try to find a way that goes beyond binary ideas of “original” and “copy”. To understand the context in which these versions are produced and consumed we work with concepts such as cyberculture (Lemos 2005, 1-9), expressive isomorphism (Regev 2013, 29-54), and periphery (Trotta 2009a, 132-146; 2009b, 102-116; 2013, 161-176). Finally, the article presents a reading of peripheral musical versions as a practice through the idea of *bastardização* (Rincón 2016, 27-49) and its conflicts between pop and popular.

Keywords: Musical Version, Periphery, Cyberculture, Expressive Isomorphism, Reproducibility, Bastardization.

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

Na primeira metade do século 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* (1987, 165-196) a discussão central é a respeito da possível perda da aura de uma obra de arte a partir de sua reprodutibilidade técnica, uma prática que estava se consolidando naquele período. Além das questões usualmente associadas ao texto, como as transformações da experiência estética em virtude da proximidade entre obra e fruidor, Benjamin mostra como os aspectos táteis da produção cultural moderna ganham outra dimensão em virtude da perda do distanciamento que até então marcava parte dos encontros entre obra de arte e fruidores. Estas reconfigurações da experiência, de acordo com o que será abordado no artigo, também estão ligadas aos processos de escuta em espiral, ou seja, repetições e reproduções de versões de canções em que o que parece ser menos importante são distinções rígidas entre cópia e original.

Segundo Walter Benjamin (1987, 166), a obra de arte sempre foi reprodutível. Mesmo antes do desenvolvimento e utilização em massa de técnicas de reprodutibilidade como a xilogravura, a fotografia e posteriormente as fotocopiadoras, as obras originais já eram reprodutíveis. 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, interessados diretamente no lucro que uma reprodução de uma obra de arte poderia fornecer a ele (Benjamin 1987, 166).

A canção, tal qual a obra de arte citada por Walter Benjamin, também nasceu com o DNA da reprodutibilidade. Antes de surgirem as notações musicais, os LPs, os CDs, as fitas K7 e posteriormente os arquivos 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 técnica da canção, assim como as técnicas referentes às obras de arte institucionalizaram a era de reprodutibilidade da obra de arte. Hoje com as possibilidades de corte, recorte e citações permitidas pelas tecnologias digitais parece que passamos da era da reprodutibilidade para era da volatilidade.

Apesar das diferenças entre a era da reprodutibilidade da obra de arte, calcada nas discussões em torno dos conflitos entre pintura e fotografia, e a reprodutibilidade da canção, ambas nasceram a partir da tentativa da reconfiguração da ideia de "reprodução". A característica que pautou o uso das fitas K7, dos LPs ou dos CDs, assim como o trabalho manual dos discípulos, a xilogravura, é o estabelecimento de uma matriz. Uma canção, a partir de uma matriz gravada, era reproduzida 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 circulação em ampla escala de reproduções. No caso da pintura, poder-se-ia falar em cópia. No caso das canções gravadas está-se diante de uma matriz reprodutível, mas onde a noção material de original não se coloca mais, tendo em vista que não há, seja na experiência estética ou na apropriação do objeto, uma hierarquização que coloque de um lado, a matriz, e de outro, 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 pode enfraquecer o valor de culto que ela possui. Pelo menos para aquele tipo de produção, como a pintura, onde a noção de cópia e original possuem materialidades diferenciadas. 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, 168-169).

Este abalo da tradição que as reproduções propiciam é também observado –e de maneira bem crítica– por Ludmila Brandão (2007, 106). 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, 106).

Se essa discussão pode parecer um tanto ultrapassada no universo da música atual, por outro lado, pode-se perceber que mercados de nicho, como os de circulação de discos de vinil, mantém em parte esta distinção entre “segredo” e “acessibilidade”. Usualmente a raridade de um *Long Play* é diretamente equacionada ao seu valor econômico.

Mas no mundo da música, tal como pretendemos abordar neste artigo, há um outro modo de agenciamento das relações entre original e cópia que colocam outras questões em relação a permanência ou não dos aspectos auráticos da cultura contemporânea. Neste sentido, a amplificação do significado da obra e o seu consequente abalo da tradição, ambos causados pela era da reprodutibilidade técnica, podem ser observados a partir da ideia de versão, nosso objeto de estudo neste artigo. Como pontua López Cano (2011, 58), uma versão seria

[...] uma atualização em forma de nova gravação ou performance de uma canção ou tema instrumental que já foi interpretado e/ou gravado anteriormente. A versão [...] é uma experiência de escuta. É a instauração, por parte do ouvinte, de uma relação entre uma canção considerada como ponto de origem ou referência e outra entendida como sua atualização.¹

Cabe lembrar, desde já, que a noção de versão reconfigura o binômio original/cópia, pois trata-se de uma releitura assumida de um suposto “original”. Uma versão não é uma cópia, mas a tradução de uma canção original, daí sua nomenclatura. Assim, as discussões sobre versão/

1. [...] “una actualización en forma de nueva grabación o *performance* de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión [...] es una experiencia de escucha. Es la instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización” (López Cano 2011, 58). Tradução nossa.

original parecem ser um lugar privilegiado para as discussões entre cópia e original. Vejamos então, dois exemplos destas apropriações dos "originais".

As músicas "All My Loving"² e "In My Life",³ dos Beatles, ganharam versões brasileiras: "Feche os Olhos",⁴ de Renato e Seus Blue Caps e "Minha Vida",⁵ de Rita Lee, respectivamente. Não podemos dizer que elas são cópias das canções originais, pois além da mudança de idioma, elas assumem-se como traduções não só pelas letras vertidas para o português, bem como por suas adaptações de sentido ao mercado local. Apesar da manutenção das melodias ao passarem por uma adaptação de idioma e, com ele, uma adaptação também no sentido literal de suas letras, estas canções acionam processos de tradução, em que algo das "canções originais" permanece e algo se transforma no próprio processo de reprodutibilidade das matrizes. 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 na árvore genealógica das reproduções. Agora a obra original teria duas formas de reprodução: a cópia e a versão. É bom lembrar que não estamos tratando aqui de diferenças entre reprodutibilidade técnica, circulação das faixas e reprodutibilidade estética das versões. Tanto a matriz como sua versão estão intimamente conectadas à afirmação do disco e da canção como duas das mais importantes formas de expressões artísticas da produção cultural contemporânea. A partir deste contexto trataremos um fenômeno existente dentro do universo das canções no mundo contemporâneo: as versões que circulam na chamada música popular periférica.

A ideia de "periferia" e a versão musical periférica

Inicialmente a noção de "periferia" é geográfica. A noção de periferia pode ser acionada tanto como uma espécie de oposição ao que está no centro, bem como por interrelações entre o que pode ser interpelado como centro e periferia (Trotta 2013, 169). 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, ou seja, no hemisfério norte do globo terrestre, que eram reconhecidos como centros de produção da música popular massiva. 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.

Mas se aprofundarmos as complexas interrelações no mundo da música, é importante lembrar que apesar da centralização das matrizes da indústria da música nos chamados "países desenvolvidos", seus braços locais foram importantes referências nas produções musicais de fenômenos como a Música Popular Brasileira e o Rock Argentino, que apesar de centrais em seus países de origem, não deixavam de ser periféricos quando observados a partir dos centros econômicos onde estavam situados os centros das grandes corporações musicais.

2. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=T60Iizm1P50> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

3. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-eCh3y5VROM> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

4. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-FapXL-5I3I> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

5. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=JO_t1soHbYE >. Acesso em: 10 abr. 2017.

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), Michael Jackson (EUA), Alfred Hitchcock (Inglaterra-EUA), Steven Spielberg (EUA), Beyoncé (EUA), são alguns exemplos. De outro lado, esses mesmos produtos acabaram influenciando e sendo influenciados por produções culturais locais que mostravam um complexo jogo de apropriações e traduções culturais que dificilmente poderiam ser reduzidos a um binarismo centro/periferia, pois como afirma Felipe Trotta, hoje

[...] 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 (Trotta 2013, 162).

Como exemplos musicais deste crescimento de culturas periféricas ao redor do globo, Trotta (2013, 171) cita o Rap (EUA), o Kuduro (Angola), o Reggaeton (Cuba/Caribe) e o Funk (Brasil). Assim, os 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; tornando-se muitas vezes produtos “*mainstream*” em suas regiões de origem e até em outras regiões do globo, como é o caso da atual crescente expansão do Reggaeton para países da América do Sul e América do Norte. Cabe notar ainda que, exemplos como o Rap mostram que os cortes entre centro e periferia não obedecem só aos recortes das fronteiras nacionais, há uma série de linhas de fuga que cortam centros/periferias dentro das fronteiras tradicionais, que envolvem noções de etnia, classe social e gênero. Levando estes fatores em consideração, Trotta alerta para um perigoso uso do termo periferia; “[...] o termo é vago o suficiente para ser encaixado em diversas situações, nem sempre com sentidos convergentes” (Trotta 2013, 169). O Rap, o Kuduro e o Funk, por exemplo, são movimentos periféricos que nasceram a partir de uma população periférica, mas cada um desses movimentos responde ao seu modo aos trânsitos e localismos que lhes constituem. Dificilmente pode-se manter estes três gêneros musicais como recortes de um mesmo tipo de “produção periférica”.

É nesta complexa conjuntura que surge o que chamamos 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 afiliadas a gêneros musicais reconhecidos como parte dos trânsitos globais da cultura pop-rock e música pop, as versões musicais periféricas surgem a partir do acionamento de músicas produzidas inicialmente nos mercados dos países ditos desenvolvidos, mas são deslocadas do centro para a periferia através da articulação de gêneros musicais regionais, como o Forró Eletrônico e o Tecnobrega no Brasil. Em outras palavras, as versões musicais periféricas retiram a canção original de seu hábitat central dos gêneros pop globais e as trazem para as periferias. Ou, como comenta Walter Benjamin, elas retiram o objeto de seu invólucro e corroem sua suposta aura distintiva (Benjamin 1987, 170).

Como exemplo deste deslocamento, temos a canção "Das Modell"⁶ do grupo de música eletrônica Kraftwerk, da Alemanha, e a versão Tecnobrega "Bole Rebole",⁷ da "Banda Los Bregas", do estado do Pará, no Brasil. A primeira diferença entre a canção-base e sua versão é que assim como as versões de Rita Lee e Renato e Seus Blue Caps dos Beatles, trata-se de verter uma canção do inglês para o português. No caso de "Das Modell" estamos diante de uma canção gravada primeiramente em alemão e posteriormente regravada pelo próprio Kraftwerk em uma versão em inglês nos anos 1980, tentando uma penetração maior no mercado global aberto pelo sucesso do gênero eletrônico Synth Pop. Nestes trânsitos, a relação entre os sentidos da letra de "Das Modell" e de "Bole Rebole" perdem referências de tradução para se converter em uma transtradução. Enquanto a canção do grupo alemão falava 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 explícita,⁸ 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 que contribuem para ela poder ser identificada como uma música Tecnobrega. Se a matriz do Kraftwerk era marcada por uma assepsia eletrônica, um apagamento dos excessos humanísticos do Rock, em sua versão Tecnobrega, a síncope e a aceleração da execução musical injetam suíngue à canção original. Essas mudanças são perceptíveis na adoção de uma batida mais acelerada típica do Tecnobrega, além do uso de teclado, *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-a como uma transtradução.

É importante notar 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, mesmo porque, apesar de todas as transformações, "Das Modell" e "Bole e Rebole" continuam a ser "música eletrônica de pista", o que mostra um complexo jogo de interpelações, que antes de permitir a caracterização da oposição centro/periferia de modo binário, acaba por constituir um complexo jogo de transtraduições.

Um dos pontos centrais destas camadas de traduções é centrado na referência irônica à canção matriz. Enquanto o grupo alemão Kraftwerk se afiliava à música eletrônica cult, usando a tecnologia para se posicionar contra o humanismo personalizado do Rock, como mostra a própria letra da canção, a Banda Los Brega parte do escracho, inclusive dos agenciamentos de sua própria nomenclatura que assume um lugar de leitura da assepsia do Kraftwerk a partir da desconstrução da matriz pelo gozo. Parece-nos que o reconhecimento da matriz é parte importante do prazer de cantar e dançar o "Bole Rebole". Portanto há um agenciamento

6. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=J0QlPftmwcw> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

7. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HvdRwbq8d4I> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

8. 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.

dos trânsitos entre pop-popular inscritos nas reprodutibilidades que são diferentes dos pressupostos das duas versões de canções dos Beatles citadas anteriormente. Em “Bole Rebole” estamos diante do que foi referido por Omar Rincón como a bastardização da cultura pop.

O popular bastardizado é um quilombo ou um sancocho de tudo: autenticidade, resistências, submissões, cumplicidades, inovações e aberrações. Tudo junto como nos pratos da comida típica latino-americana. Tudo junto, revolto e saboroso: simultaneidade de catarse, subjugação e resistências e reinvenções. A bastardização popular é, então, isso que joga entre a cultura *mainstream* que se nutre do inglês, do made in USA e a hierarquia cool (Martel, 2011), mas também bebe e goza com os corpos, as músicas e as telenovelas (Rincón 2016, 38).

Tendo essa perspectiva em mente, e sua importância para uma compreensão ampla dos processos de transtradução musical entre centros e periferias, é importante situar o contexto cultural e musical que contribuiu para o diálogo entre a canção-base de matriz global e sua versão periférica.

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, 1-9), em um âmbito mais geral; e o isomorfismo expressivo (Regev 2013, 28-54), em um recorte mais relacionado à cultura musical.

De acordo com André Lemos (2005, 1), 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, 1).

Entre os princípios da cibercultura, André Lemos (2005, 1) 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, 1-19), 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, 3).

A grosso modo, o modelo hierarquizado e centralizado da indústria cultural que possibilitou a rígida demarcação entre centro/periferia foi substituído gradualmente por um modelo pautado pela conectividade, por ramificações e por trocas mais dinâmicas. 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 reconfigurada pelas práticas de tradução e de reciclagem musical (López Cano 2010, 172), como ocorreu com a canção "Das Modell", que foi borrada, aberta e remixada, dando origem a outro produto cultural, a canção "Bole Rebole". Segundo Lopez Cano (2010, 173), por vezes os processos de transformação e a resignificação (descontextualização e recontextualização) são tão fortes na reciclagem musical que "nos faz perguntarmos se podemos estar falando de novas criações derivadas dos originais e sobre os limites da criatividade, identidade e pertinência dos bens culturais"⁹ (López Cano 2010, 173).

López Cano (2010, 171-185) e Lemos (2005, 1-9) nos alertam para a importância dos princípios da reciclagem musical e da remixagem para a prática das versões. Esta última, 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" (Lemos 2005, 1). Com isso não queremos cair em uma armadilha que afirmaria que os processos de remix e colagem seriam exclusivos ou teriam surgido a partir da cibercultura e sim que, as tecnologias digitais, seja na produção, circulação ou apropriação dos produtos culturais intensificaram a presença da remixagem no mundo da música. Diferentemente das versões que faziam adaptações e mantinham o sentido original da letra, as versões ditas 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 agenciar outros gêneros musicais, outras topografias culturais. A versão periférica se emancipa da canção-base através da potencialização dos recursos disponibilizados pela cultura digital.

Esse diálogo entre gêneros musicais dos centros e das periferias ganha uma contribuição a partir de uma ideia desenvolvida por Motti Regev (2013, 1-27) no livro *Pop Rock Music*. Segundo o autor, diversos produtos musicais passaram, nos últimos anos, por uma "cosmopolitização estética". Este termo consistiria de uma intensa proximidade estética, sobreposição e conectividade entre nações e etnias (Regev 2013, 1-27). Sua prática estaria ligada à soma do uso de estéticas sonoras globais com elementos ditos periféricos. 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. Em termos musicais, pode-se dizer que a mesma base sonora articula modos diversos e diferenciados, tanto em relação aos localismos quanto em suas possibilidades de trânsito global. Um exemplo que pode ilustrar

9. "Nos hace preguntarnos si podemos estar hablando de nuevas creaciones derivadas de los originales y sobre los límites de la creatividad, identidad y pertenencia de los bienes culturales" (López Cano 2010, 173). Tradução nossa.

esse fenômeno é o que ocorreu em muitos países na segunda metade do século XX, com a mistura do Rock'n Roll, gerando novas formas de significar o global e o local a partir da música popular massiva.

No Brasil, por exemplo, essa prática ocorreu com Chico Science e Nação Zumbi ao misturar Rock com Maracatu (uma manifestação cultural local/regional) que possibilitou a reconfiguração das noções de autenticidade tanto no universo do Rock e da música regional, bem como da Música Popular Brasileira, mostrando a força do hibridismo cultural nos trânsitos culturais. 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, 28-54). Essas práticas partiriam de formas semelhantes, estruturas comuns, de se realizar a mistura do Rock com tradições locais, produzindo resultados singulares, revalorizando não só as sonoridades periféricas bem como os processos de apropriação do Rock, que acabaram por retirá-lo da simplificadora categorização de música dos centros.

Parece-nos então que, se inicialmente os processos de cosmopolitização e isomorfismo surgiram com o desejo das periferias de estarem ligadas ao que estava acontecendo nas metrópoles, se apropriando do que havia de mais atual para realizar, em sua região, um modo de habitar a Cosmópolis, a cidade mundo (Regev 2013, 28-54), hoje eles também possibilitam a afirmação da produção periférica por sua capacidade de ironizar às distinções ligadas às culturas do centro. No Brasil, entre outros exemplos possíveis, a Cosmopolitização Estética e o Isomorfismo Expressivo como transtradição podem ser observados, além do exemplo já mencionado, na modernização do Forró e da música Caipira/Sertaneja.

Como pontua Trotta (2009a, 132-146), o Forró Pé de Serra, tido como autêntico e tocado basicamente por uma sanfona, um triângulo e uma zabumba, era um modo de referência a ritmos regionais (Xote, Xaxado, Baião) que traziam referências à vida do morador do sertão pobre nordestino, com temáticas relacionadas à seca, às dificuldades financeiras e ao êxodo rural do nordeste para o sudeste do país. Com a 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 do Brasil fizeram com que muitos moradores passassem a consumir produtos mais “atuais”. Essa seria uma possibilidade vista por Felipe Trotta para explicar a adesão do Forró a instrumentos elétricos e eletrônicos como o baixo, a bateria e a guitarra em sua nova configuração: o Forró Eletrônico, um gênero que seria considerado menos “autêntico” do que o Forró Pé de Serra.

A música Caipira teria passado por processo semelhante. A utilização dos mesmos instrumentos elétricos e eletrônicos citados, além de uma textura sonora mais cosmopolita contribuiu para a aproximação da música Caipira com a música 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, 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 2009b, 111-112).

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 de modo similar ao que ocorreu com "Bole Rebole". Ou seja, elas mantêm a base melódica e os *riffs* quase idênticos à canção-base e trazem elementos sonoros e estéticos particulares do Forró, modificando a métrica, a ritmação e 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 brasileiro,¹⁰ configuram um importante agenciamento entre as sonoridades ditas centrais e periféricas, colocando em diálogo o Forró Eletrônico principalmente com o Pop e suas Divas internacionais (Regev 2013, 33). É o caso das versões "Se Não Valorizar",¹¹ "Vai Vaza"¹² e "Vou Deixar Ele Ir",¹³ 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"¹⁴ e "Work",¹⁵ de Rihanna, e "Chandelier",¹⁶ de Sia. Da mesma forma que "Bole Rebole", essas versões tomam emprestada 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, 33-34), sua estrutura é organizada ao redor de projeções e dramatizações de empoderamento da figura feminina, inclusive por vezes se emancipando de elementos hegemônicos do Rock tradicional, como a masculinidade, e alcançando status em outras mediações identitárias, como é o caso de Madonna e Beyoncé. Nos exemplos das versões de Aviões do Forró 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 periférica. Nestes exemplos, é possível notar mais uma vez como é necessário estar além dos binarismos usuais. Apesar de fazerem parte do *mainstream* pop, Rihanna e Sia, são referenciadas como contrapontos femininos aos aspectos heteronormativos do Rock, ou

10. Ver mais em Trotta 2009b; Monteiro e Trotta 2008.

11. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=s4e3u9kfWQw> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

12. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6DJOBcr3La0> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

13. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=T88oJVlzFYY> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

14. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=CvBfHwUxHlk> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

15. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HL1UzIK-flA> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

16. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2vjPBrBU-TM> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

seja, podemos pensar outras linhas de fuga a partir daí. Apesar de pertencerem ao centro, sua produção musical é conflitiva com alguns aspectos hegemônicos, o que permite esse agenciamento isomórfico com Solange Almeida, cantora do Aviões do Forró, que de acordo com Trotta (2009b) reconfigurou a usual ausência do feminino no Forró Pé-de-Serra.

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 um outro papel do 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.

Diferentemente da pilhéria presente na tradução musical de Los Bregas, aqui estamos diante de agenciamentos em que o reconhecimento das versões originais parece conectá-las aos acionamentos do feminino evocados pelas divas pop. Neste caso, o prazer do reconhecimento das matrizes parece estar mais atrelado à força desses laços do que a qualquer forma de exercício de desconstrução irônica das matrizes. No entanto é preciso atentar que não se pode alegar que a força distintiva dos agenciamentos afirmativos do público adolescente e homoafetivo pelas Divas Pop permaneça nas versões do Forró Eletrônico, gênero que tem como característica performática hegemônica a dança de “casais heteronormativos de idades variadas”.

O diálogo com as Divas Pop a partir de versões acontece de forma 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 da marca feminina no palco, as duas cantoras estão ligadas por uma canção-base e uma versão periférica. O hit “Single Ladies”,¹⁷ de Beyoncé, ganhou uma versão Tecnobrega, chamado “Hoje Eu Tô Solteira”,¹⁸ cantada por Gaby Amarantos.

Assim como “Bole Rebole”, as versões realizadas pelos Aviões do Forró e Gaby Amarantos são canções 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 insere-se em um jogo com o que seria considerado autêntico do Forró. 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.

17. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4m1EFMoRFvY> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

18. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wd-RHodAOVE> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

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 Eletrônico. As principais versões Sertanejas que aparecem adicionam elementos sonoros do Sertanejo respeitando o sentido da letra da canção original, como em "Esta noite foi maravilhosa",¹⁹ versão de Leandro e Leonardo para "Wonderful Tonight",²⁰ de Eric Clapton; e "Um Homem Quando Ama",²¹ versão de Chitãozinho e Xororó para "Have You Ever Really Loved a Woman",²² de Bryan Adams. Apesar de procurar não romper tanto com o sentido original da música, essas versões produzem certo incômodo pois reiteram o lugar heteronormativo *mainstream* das matrizes, consideradas parte do cancionário *Album Oriented Rock* (Frith 1998, 78), usualmente baladas oriundas do Rock canonizadas pelas estações de rádio norte-americanas voltada para a classe média que supostamente não acompanha mais os novos lançamentos do Rock. Será que neste caso estaríamos diante de uma certa estabilização da escuta do Sertanejo, tendo em vista o acionamento de suas matrizes de versões, e da juvenilização como traço do Forró Eletrônico?

As versões do Sertanejo aqui apontam também para uma alocação do Sertanejo em um repertório pop global. Se esse flerte com o *mainstream* internacional pode trazer uma espécie de desterritorialização em relação às referências à música caipira, por outro lado, parecem conectar seus ouvintes a uma escuta cosmopolita que possui como característica um certo assujeitamento dos ouvintes locais, tal como proposto por Regev (2013, 172).

Mas como temos sinalizado, estas traduções são complexas e envolvem diversas camadas de produção de sentido, seria difícil manter afirmações tão categóricas, apesar de não deixarmos de reconhecer que as temporalidades e os agenciamentos das matrizes acionadas nos processos de tradução podem nos dizer muita coisa sobre os gêneros musicais em que as versões estão assentadas. Mesmo porque elementos como a ironia e a materialização de um outro feminino também são apropriações que envolvem contradições presentes em suas próprias regionalidades. Assim reiteramos com Rincón a necessidade de pensar as inúmeras linhas de fuga presentes no pop-popular a partir da ideia da bastardização, ou seja,

Não se trata de "tenhamos meios de conteúdo politicamente corretos": sem racismo, sem machismo, sem homofobia, sem classicismo. Não. Porém, assumir o racismo, o machismo, a homofobia, o classicismo faz parte da conflitividade da sociedade, do relato e do agonismo político; assumir que são mais do que assuntos, são também, formatos, estéticas e narrativas. Assim como na cidade se trata de não negar o conflito, mas sim de o processar de maneira agonística, o relato midiático tem como constitutivo o conflito (e não somente conteúdos). A diferença política está em como e por quais vias se resolve o conflito. E os modos de resolver o conflito se concretizam no modo do relato (Rincón 2016, 41).

19. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xWyR1KWpMsQ> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

20. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vUSzL2leaFM> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

21. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=B8sWKb0YN-4> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

22. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=hq2KgzKETBw> >. Acesso em: 10 abr. 2017.

Deste modo, inspirados em Georgina Born (2011, 377-378), acreditamos que as traduções musicais entre *mainstream* e periferia são importantes articuladoras dos quatro planos de mediações sociais que configuram, de modo fluido e não hierárquico, a constelação de mediações do universo da música proposta pela autora, ou seja, 1) relações sociais em torno de performances, práticas coletivas e divisão de papéis inerentes ao mundo da música 2) vivências em torno de “comunidades imaginadas” agrupando seus participantes em públicos e coletividades baseadas em experiências musicais, 3) agenciamento da música pelas formações etárias, étnicas, sociais e de gênero e 4) vínculos estabelecidos entre música e formas sociais amplas, geralmente implicadas nas bases dos sistemas de produção, reprodução e transformação da música, que envolve aspectos mercadológicos e sociais. Observando os diferentes caminhos das traduções das matrizes observadas no Tecnobrega, no Forró Eletrônico e de modo inicial, no universo da música sertaneja, vamos perceber como a mediação dos gêneros musicais torna-se elemento fundamental para compreendermos a complexidade destes processos. Assim,

Em resumo, minha discussão de gênero como um ponto assumido de convergência ou tradução entre figuras estéticas, comunidades musicais imaginadas e uma ampla formação de identidade, destina-se a desestabilizar o que é tantas vezes tomado como regularmente unido. Ao invés de qualquer vínculo assegurado entre música e amplas formações sociais, é analisando o gênero como uma sucessão de mediações mútuas entre duas entidades históricas auto-organizadoras –formações musicais (de um lado) e formações de identidades sociais (de outro lado)– que podemos compreender o modo como amplas formações de identidades sociais são refratadas na música e como gêneros musicais se entrelaçam a formações sociais em desenvolvimento (Born 2011, 384).

Abordar a canção como dispositivo expressivo nos permite observar um intrincado processo de mediações que envolvem traduções, agenciamentos, valorações, performances de gênero e de gosto.

Mediação, neste sentido, descreve uma casualidade não-linear; mapeia fluxos, interrupções e paradas que descrevem o devir ou autoprodução da realidade ou melhor, realidade-sempre-configurada. Mediação é o movimento de eventos ou corpos de um conjunto de relações para outras como se elas estivessem constantemente devindo alguma coisa diferente do que são. É o espaço entre o virtual e o atual, o devir atual (Grossberg 2010, 191).²³

As traduções das versões que vimos ao longo deste trabalho são percursos que nos permitem observar a materialização de expressividades estéticas, sociais, políticas e econômicas dos trânsitos musicais entre centro e periferia. Um importante articulador destas mediações são as relações estabelecidas entre a articulação dos gêneros musicais das canções base e de suas traduções para os gêneros musicais das versões surgidas nas periferias do globo.

23. “Mediation, in this sense, describes a non-linear causality, it maps the flows, interruptions, and breaks that describe the becoming or self-production of reality or, better, reality-always-configured. Mediation is the movement of events or bodies from one set of relations to another as they are constantly becoming something other than what they are. It is the space between the virtual and the actual, of becoming actual”. Tradução nossa.

Como vimos, os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais. Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais pressupõem conflitos e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos.

As articulações presentes neste jogo dos gêneros musicais pressupõem agenciamentos mercadológicos (direcionamentos e embalagens), textuais (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) estéticos (possibilidades de experiências atreladas às expressões audiovisuais da música), técnico-formais (produções, rotulações e endereçamentos de circulação) e sociais (interpelações, recepções, recomendações e apropriações). Não há fronteiras rígidas entre estes agenciamentos e sim, mediações. Assim,

A socialidade, mediação que articula matrizes culturais e competências de recepção, deixa ver os modos e usos coletivos de comunicação, as relações cotidianas que as pessoas estabelecem com os meios, gêneros e formatos midiáticos (Gomes 2011, 119).

Os processos de tradução aqui observados são agenciados pelos gêneros musicais em seus modos de interpelação isso, não podemos deixar de reconhecer, envolve embates e desqualificações nos processos de apropriação do *mainstream* pela periferia, o que, como não poderia deixar de ser, envolve acionamentos de gosto. Assim, para tentar dar conta deste emaranhado de percursos de gosto que envolvem as versões é importante pensar que nem todo valor é construído de maneira opositiva, como nos parece fazer crer o suposto embate original/cópia. Como aponta Pereira de Sá,

Cultivar o gosto por um gênero ou estilo musical é portanto um *processo* ou um *evento* –sempre inacabado, sempre em construção– onde as noções de afeto ou de paixão não podem ser colocadas de lado pelo pesquisador. Processo no qual actantes atualizam esses afetos e sensações a partir de mediações bastante heterogêneas –do álbum tocado no MP3 ao show ao vivo, por exemplo, que *atuam* como mediadores a fim de dar concretude à experiência musical de maneiras múltiplas– (2014, 544).

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

A expressões isomórficas observadas nas relações entre as canções-base e suas respectivas versões agenciam diálogos entre centros e periferias, partindo de elementos comuns para realizar sua diferenciação estética a partir de particularidades, como é o caso do Sertanejo, Forró Eletrônico e Tecnobrega. No entanto esses diálogos não acontecem de maneira amistosa. Eles são pautados também por tensões, controvérsias, embates e discussões, como apontam um dos resultados de uma rápida navegação com as palavras chave “Forró Eletrônico” e “versões” no Youtube: “Full Rock: 10 músicas desgraçadas por bandas de Forró”. Essa reivindicação da essência da matriz como obra de arte fechada e não reproduzível mostra que uma certa noção de destruição da aura da obra de arte ainda é parte do imaginário de seus consumidores, mesmo sendo de produtos forjados a partir da materialidade de sua reproduzibilidade técnica.

O discurso de que as versões periféricas “desgraçam” a obra de arte é recorrente e uma das importantes bases para nossas considerações finais.

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, pela qual acredita-se que uma obra perde parte de 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. Tal questão também é observada por López Cano. Segundo ele,

As principais teorias oscilam entre as que concedem à gravação o estatuto ontológico de obra autográfica eterna e aquelas que consideram a música popular como uma imensa rede intertextual onde cada canção é uma enunciação²⁴ (2011, 57).

Parece-nos, entretanto, que se conseguirmos sair desse binarismo que coloca de um lado o esvaziamento das profundidades nos processos de reprodutibilidade ou as potências auráticas das novas formas de reprodução, podemos pensar um terceiro vetor como importante fator de valor desses novos processos de circulação da música: a materialização do valor do popular na cultura pop.

Ao analisar o fenômeno das versões por esse viés damos margem para algumas questões relacionadas à forma e à reprodutibilidade das canções em suas versões 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 personagem está se baseando em princípios da conectividade, da disponibilidade, da abertura e dos direitos livres (*copyleft*), comuns da cibercultura. Mas aqui, parece-nos ainda se está diante de um jogo perigoso entre o popular como massivo (em sentido negativo) e o pop como *cult*. No entanto, apontamos para um terceiro elemento em jogo para além deste jogo de cartas marcadas.

O bastardizado como marca do popular propõe que não há pureza comunicativa nem nas identidades outras (*the other*, o colonizado), nem nas tecnologias narrativas do mesmo (o colonizador hegemônico). O bastardizado nomeia o que habita o popular, esses jogos de sentidos impuros que combinam expressivamente o midiático com o arcaico, as estéticas do *mainstream* com os referentes de identidade (Rincón 2016, 45).

24. “Las principales teorías oscilan entre las que otorgan a la grabación el estatuto ontológico de obra autográfica-eterna y aquellas que consideran la musica popular como una inmensa red intertextual donde cada canción es una enunciación”. Tradução nossa.

Neste sentido, como sugere López Cano (2011, 68), optamos neste artigo por não tratar como "canções originais" as versões de referência, por exemplo. Entre outros motivos, fizemos esta escolha 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 é de bastante importância para o presente assunto e encontra grandes contribuições em López Cano (2010, 171-185; 2011, 57-82).

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 Jr. 2014, 25-35) podem nos ajudar a perceber que a diferenciação de certos gêneros musicais é dada 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 heteronormativa que o Rock possui no imaginário musical global e a posição periférica do Forró Eletrônico que, a partir de suas versões, "sujariam" as canções-base.

Neste sentido, para ir além propomos que canções de Pop, Rock, Forró e Sertanejo, apesar de toda singularidade que as separam, deveríamos reconhecer que esses gêneros musicais fazem parte de estruturas e modulações sensíveis que se estabilizaram por praticamente todo o globo nos últimos cem anos. Para dizer o mínimo, estes gêneros musicais partilham entre si não só o formato canção, bem como modos de reprodução e apropriação estabelecidos por ouvintes e pela indústria da música. De outro lado, não se pode menosprezar as diferenças econômicas e sociais que entram em cena nos jogos de tradução das matrizes. Os fluxos e as barreiras alfanegárias que circulam através das reprodutibilidades da música pop pressupõem abertura para popularização de partilhas sensíveis que podem ser ao mesmo tempo inclusivas (conectando cosmopolitismos), exclusivas (distinções sensíveis), bem como excludentes (quando a afiliação ao *mainstream* global serve como elemento desqualificador do regional).

O popular inclui não somente a cultura popular mas também as linguagens e lógicas que as pessoas usam para fazer sentido de, para se localizarem, para calcular suas escolhas, em suas vidas cotidianas e seus mundos sociais. O popular aponta não somente para o cotidiano, mas para um reino do senso comum (no sentido gramsciano) como um terreno de disputas (Grossberg 2010, 208).

No intrincado enredamento pop-popular, as versões das canções aqui tratadas apontam para as possibilidades abertas por esses exercícios de transtraduições como máquinas de reterritorialização em que as pilhagens culturais são articuladas através da "bastardização", ou seja, agenciamentos que atravessam a música pop através de suas formas de materializar tanto o "popular" como o "periférico".

Referências

- Benjamin, Walter. 1987. “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica”. Em Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, 165-196. São Paulo: Ed Brasiliense.
- Born, Georgina. 2011. “Music and Materialization of Identities”. *Journal of Material Culture* 16 (4): 376-388.
- Brandão, Ludimila. 2017. “Circuitos Subalternos do Consumo: Sobre cópias baratas, falsificações e quinilhanias”. *Comunicação Mídia e Consumo* 4 (10): 89-109.
- Buzato, Marcelo El Khouri et al. 2013. “Remix, Mashup, Paródia e Companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital”. *RBLA* 13 (4): 1191-1221.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- Gomes, Itânia. 2011. “Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero”. *Revista Famecos* 18 (1): 111-130.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *Cultural Studies in The Future Tense*. Durham / London: Duke University Press.
- Janotti Jr, Jeder. 2014. *Rock me Like the Devil: A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo.
- Lemos, André. 2005. “Ciber-cultura-remix”. http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemos_remix.pdf. Acesso: 5 de outubro de 2017.
- López Cano, Rubén. 2010. “La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital”. *Revista LIS – Letra Imagen Sonido – Ciudad Mediatizada* 3 (5):171-185.
- _____. 2011. “Lo original de la versión: de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. *CONSENSUS* 16 (1): 57-82.
- Monteiro, Márcio e Felipe Trotta. 2008. “O Novo *Mainstream* da Música Regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste”. *E-compós* 11 (2): 1-15,
- Pereira De Sá, Simone. 2016a. “Youtube, music video, and the Brazilian Peripheral Pop Music Network”. Artigo apresentado no I Simpósio Internacional sobre Música nos países Lusófonos, King’s College, London, U.K., 29 de junho a 1 de julho.
- _____. 2014. “Contribuições Da Teoria Ator-Rede Para A Ecologia Midiática da Música”. *Revista Contemporânea* 12 (3): 537-555.

_____. 2006. "A Música na Era de Suas Tecnologias de Reprodução". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação* 6: 1-19.

_____. 2016b. "Quem Media a Cultura do Shuffle". *Sessões do Imaginário* 15: 5-11.

Regev, Motti. 2013. *Pop Rock Music*. Cambridge: Polity Press.

Rincón, Omar. 2016. "O Popular na Comunicação: Culturas Bastardas + Cidadanias Celebrities". *Revista Eco-Pós* 19 (3): 27-49.

Souza, Randolph Aparecido. 2009. "A Estética do Mashup". Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Trotta, Felipe. 2009b. "O Forró Eletrônico no Nordeste: um estudo de caso". *Intexto* 1 (20): 102-116.

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

_____. 2013. "Entre o Borrvalho e o Divino: a emergência musical da 'periferia'". *Galaxia* 26: 161-173. <http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a13.pdf>. Acesso: 5 de outubro de 2017.

R